

GUSTAVO SPERIDIÃO – ATLAS

O mundo como enciclopédia. Afinal, qual dispositivo moderno melhor cumpriu esta função de tudo conter? O conjunto de livros? O cinema? As Arcadas de Paris? O Palácio de Cristal? As Exposições Universais? Hoje é corrente perceber o quanto Walter Benjamin detectou esse sintoma, ao coletar tudo o que parecia existente no seu inacabado projeto das Arcadas, como se nelas um microcosmo, um diorama do fetiche, se nos oferecesse em uma centena de passos, *tudo*. Mas esse tudo / todo tinha suas regras e, principalmente, seu preço - sendo este, aliás, a maior de todas elas. Assim como o saber, o desejo se faz vestal do capital, perfazendo a peculiar gênese da imagem moderna. Temos, portanto, dois princípios em jogo a lhe configurar: o seu *valor de uso*, que outra coisa não é, senão o tipo de poder convocado para a imagem; e a *edição*, construtora do seu sentido. Não há, portanto, política de imagens que também não seja uma política de edição.

Em tempos de hiperexposição e tentativa de construção de um conteúdo globalizado, a obra de arte vê-se exposta à estranha urgência de responder com objetos e imagens a uma demanda cada vez mais competitiva e coercitiva, incorrendo, muitas vezes, em uma “estética do comprometimento” marcada pela linguagem pasteurizada e conciliatória. Refém de um ajustamento passivo ao sistema, o artista adiciona um “toque local” – e “pessoal” – a certos moldes tidos como universais (e este universal é determinado precisamente pelo princípio de edição), gerando, assim, trabalhos que reificam ingenuamente o elogio conformista ao “glocal”, à precariedade, a uma pseudo micropolítica do “possível” e do utópico. *Estudos Superficiais*, de Gustavo Speridião, escolhe o caminho oposto a esse. Seu interesse pelo cinema, que remonta à câmera-olho de Vertov, aqui, torna-se uma *câmera-corpo*. Isto, porém, não se ilustra numa citação direta ao corpo, mas naquilo em que o desejo escópico de se apropriar do mundo faz-se presente na sensação de sequência de um fôlego só. As imagens sucedem num caudal em que a reivindicação de sua autoria não é um apanágio do *artista-indivíduo*, isto é, do artesão que detém a exclusividade no manejo do ofício, mas do *artista-sujeito*, ou seja, daquele que conquista sua emancipação ao querer imprimir os seus códigos, a sua experiência sobre as contingências do mundo. É um caso de *absoluto*: não de um absoluto metafísico, e sim de uma porosidade existencial e, conseqüentemente, política. Política, aliás, também não é aqui uma denominação abstrata ou um jargão do meio; é o engajamento anti-conformista que, em sua positividade crítica, em vez de conteúdo metafórico ou resignado, à

beira do alegórico (pois a alegoria anda de mãos dadas com o conforto de asserção da “utopia”), coloca-se como experiência concreta e real calibrada no testemunho direto dos dilemas testemunhados mundo afora.

A intervenção sobre imagens, citações e colagens existe ora - ou simultaneamente - como gesto iconoclasta, ora como exame da tessitura histórica de uma linguagem (seja pintura, filme, ideologia, etc.), ora como uma espécie de inusitado fluxo da consciência joyceano-construtivista. Assume-se a materialidade não só física, mas também histórica dos objetos e mecanismos linguísticos e discursivos constituintes de nossa ideia de “Arte”, que, no fim, nunca existiu apartada da superestrutura sob a qual vivemos, mas na qual não nos sentimos necessariamente – ou de modo algum – confortáveis. O que são, portanto, esses *Estudos Superficiais*? Um caderno de anotações, um diário de viagens, um museu de um homem só? Um pouco de... tudo, eles devem ser entendidos na mesma medida como uma extensão de outro trabalho do artista: *O circo dos sonhos*, realizado em coautoria com os membros do coletivo do qual participava na época: o *Gráfica Utópica*. Se o *Circo...* guardava um quê de amálgama de filmes das vanguardas históricas com cinema b, desbunde e performance guiada pela aparição recorrente dos seus “personagens”, em *Estudos Superficiais*, estes são dois e um ao mesmo tempo: o mundo e sua imagem. Conforme dissemos acima, um não existe sem o outro, e o fluxo enfatiza a ideologia que lhes é inerente. A questão, não obstante, é de o poder de resistência da obra, enfim, a *ideologia da imagem*, segundo insistimos, afirmar-se na sua indisciplina ao sistema que frequenta, deixando, em certos momentos, em aberto qual o seu tipo de pertencimento a ele. Gustavo não fetichiza nem edulcora - sob a máscara de um *enfant gâté*, como repetidas vezes se topa pelo caminho - o sistema e o circuito; daí o ele desconectar a relação entre *trabalho*, *transferência* - inclusive em seu sentido psicanalítico - e *posse*, usualmente definidoras da condição da obra de arte por meio de sua disponibilidade pública aberta. Nesse aspecto, a apropriação e o livre poder de circulação tanto da imagem quanto da obra em si entrelaçam-se, conferindo, pois, uma materialidade outra à obra, pois ela vai além do dispositivo fílmico - o objeto-filme propriamente dito - e incorpora em sua consistência os seus mecanismos de veiculação e partilha, como que admitindo sua viralização. Não deixa de retornar ao filme a sua largueza e amplitude visuais, no modo como esta enciclopédia do mundo volta para seu objeto original de referência.

O teatro da história. O teatro da história visual. *Estudos Superficiais* é uma hipótese: colocar Rodchenko na mesa de edição de *Entr'acte* ou do *Ballet Mécanique*. Afinal, o que resta de específico na imagem quando ela é colocada no grande saco da história, quando, em um caso como este, todas as diferenças são reduzidas à tábula rasa da classificação (pois hoje, todas foram reduzidas a serem apenas *modernas*, dizendo subliminarmente, com isso, que elas estão acabadas)? A resposta pode ser dupla: radicalizar mais do que a temporalidade ou efemeridade (seja da experiência ou da obra que deveria prolongá-la, incidindo, com isso, em sua condição produtiva), radicalizar a aterradora e inexorável historicidade - ou perda de historicidade - das coisas; ou então reinserir seu potencial como uma suspensão narrativa (se elas reencenam uma visualidade, não é como paródia, e sim como uma repetição - mais uma vez, admitindo-se sua conotação psicanalítica - como situação de desrecale). Nesse caso, diria de um “desrecale coletivo” reprimido nas diversas elegias da modernidade, hoje, mais do que nunca, reverenciadas.

Se a guia das imagens se constitui em analogias visuais que vão gradualmente configurando *anamorfoses narrativas*, trata-se, não menos, de uma história que, ironizando seu pilar hegeliano, sobrepõe os objetos arcaicos, anteriores ou à margem da história com sua *persistência* no presente. Do mesmo modo que o tempo discursivo da história é posto em jogo, isso se torna coextensivo ao tempo “natural” da edição cinematográfica. Curiosamente, defrontamo-nos com o necessário anacronismo de uma encruzilhada fundadora da modernidade: a manetiana desorientação do espectador. Nada mais imperativo, em tempos de conteúdos pautados.

Guilherme Bueno

The world as an encyclopedia. After all, which modern mechanism best delivered the function of containing it all? The collection of books?The cinema?The Arcades of Paris?The Crystal Palace?The Universal Exhibitions? Today, it is current to realize how much Walter Benjamin detected this symptom by collecting everything that seemed to exist in his unfinished work of the Arcades; as if in them, a microorganism, a fetish diorama, were offered to us, within a hundred steps, *all*. However, this all / whole had its rules and, mainly, its price - which was, indeed, the greatest rule of them all. Just like

knowledge, desire becomes the capital's vestal, making up the peculiar genesis of modern image. We, therefore, have got two principles at stake to configure in it: its *use value*, which is not but the type of power convened for the image; and its *editing*, builder of its sense. Consequently, there cannot exist a policy of images that isn't, at the same time, a policy of editing.

In times of hiperexposure and of attempting to build of a globalized content, the work of art finds itself exposed to the strange urge to respond with objects and images to an ever more competitive and coercive demand, incurring, often times, a "compromising aesthetics" marked by the pasteurized and conciliatory language. Hostage to an adjustment that is passive to the system, the artist adds a "local" - and "personal" - "touch" to certain molds taken as universal (and this universal is determined precisely by the editing principle), thus, creating works that naively reify the conformist compliment to the "glocal", to the precarious, to a pseudo micropolicy of the "possible" and of the utopic. *Estudos Superficiais (Superficial Studies)*, by Gustavo Speridião, chooses a path opposed to that. His interest in cinema, which dates back to the camera-eye by Vertov, herein, becomes a camera-body. This, however, is not illustrated in a direct reference to the body, but, rather, in that in which the scopic desire to appropriate the world is present in the feeling of sequence of one single breath. The images succeed in a stream, where the claim for his authorship is not a prerogative of the artist-individual, that is, of the craftsman that holds exclusivity for the handling of the work, but that of the artist-subject, in other words, of whomever earns their emancipation by wanting to print their codes, their experience, upon the contingencies of the world. It is a case of *absolute*: not a metaphysical absolute, but an existential porosity and, consequently, a political one. Political, for that matter, is not herein an abstract denomination or an environment jargon; it is, rather, the anti-conformist engagement that, in its critical positivity, instead of a metaphorical or resigned content (almost an allegoric one, since allegory goes hand-in-hand with the assertion comfort of "utopia"), arises as a concrete and actual experience, calibrated in the direct testimony of the dilemmas witnessed worldwide.

The intervention upon images, quotes and collages exists sometimes – or simultaneously – as an iconoclastic gesture, sometimes as an examination of the historical fabric of a language (be it painting, film, ideology, etc.), sometimes as a kind of unusual flow of the Joycean-constructivist consciousness. One assumes the materiality, not only physical, but also historical of the objects and the linguistic and discursive mechanisms constituent of the idea we have about "Art", which, in the end, has never really existed apart from the superstructure under which we live, but in which we do not feel necessarily, or by any means, comfortable. What are, after all, these *Estudos Superficiais (Superficial Studies)*? A copious book, a trip journal, a museum of a single man? A bit of... *all*, they must be seen to the same extent as an extension of a former work by the artist: *O Circo dos Sonhos (The Circus of Dreams)*, made in co-authorship with the members of the group he used to take part in at the time: *Gráfica Utópica (Utopian Graphic)*. If *O Circo (The Circus)*... held a touch of amalgam of historical vanguard movies with b movies,

amazement and performance guided by the constant showing of his “characters”, in *Estudos Superficiais* (*Superficial Studies*), these are two and one at the same time: the world and its image. As we mentioned above, one does not exist without the other, and the flow emphasizes the ideology that is inherent in them. The question, nevertheless, is the resistance power of the work, in other words, *the ideology of the image*, as we insist, stating itself in its indiscipline to the system it attends, leaving open, at times, how it belongs in it. Gustavo does not fetishize or sweeten - under the mask of an enfant-gâté, as is seen repeatedly along the way - the system or the circuit; hence his disconnecting the relation between work, transference - also in its psychoanalytical sense - and possession, that usually define the conditions of the work of art through its open public availability. In this aspect, the appropriation and the power of free circulation both of the image and of the work itself get intertwined, thus, granting the work yet another kind of materiality, since it goes beyond the filmic mechanism - the object-film itself - and incorporates in its consistency its divulgation and sharing schemes, as if admitting its viralization. At the same time, it gives back the film its visual breadth and width, just like this world encyclopedia returns to its original object of reference.

The history theater play. The visual history theater play. *Estudos Superficiais* (*Superficial Studies*) is a hypothesis: putting Rodchenko on the same editing board as *Entr'acte* or *Ballet Mécanique*. After all, what is left of specific in the image when it is put in the large bag of history, when, in a case such as this, all the differences are reduced to the shallow classification board (because today, they all have been reduced to being just modern, meaning, subliminally, that they are finished)? There could be two answers to that: radicalizing more than the temporality or ephemerality (of the experience or of the work that should prolong it, thus, impacting its productive condition), that is, radicalizing the terrifying and inexorable historicity – or loss of historicity – of things; or, maybe, reinserting its potential as a narrative suspension (if they reenact a visuality, it is not as a parody, but, rather, as a repetition – once more, admitting its psychoanalytical connotation - as a derepression situation). In that case, I would say it is about a “collective derepression” repressed in the various elegies of modernity, nowadays, more revered than ever.

If the guide of images is made up of visual analogies that gradually configure narrative anamorphoses, it is no less than a history that, mocking its Hegelian pillar, overlaps the archaic objects that came into existence prior to or that sit at the margins of history, with its persistence in the present. Just as the discursive time of history is put at stake, it becomes coextensive to the “natural” time of the cinematographic editing. Interestingly, we are faced with the necessary anachronism of a modernity founding crossroad: the Manetian disorientation of the viewer. Nothing more imperative in times of guided contents.

GB

