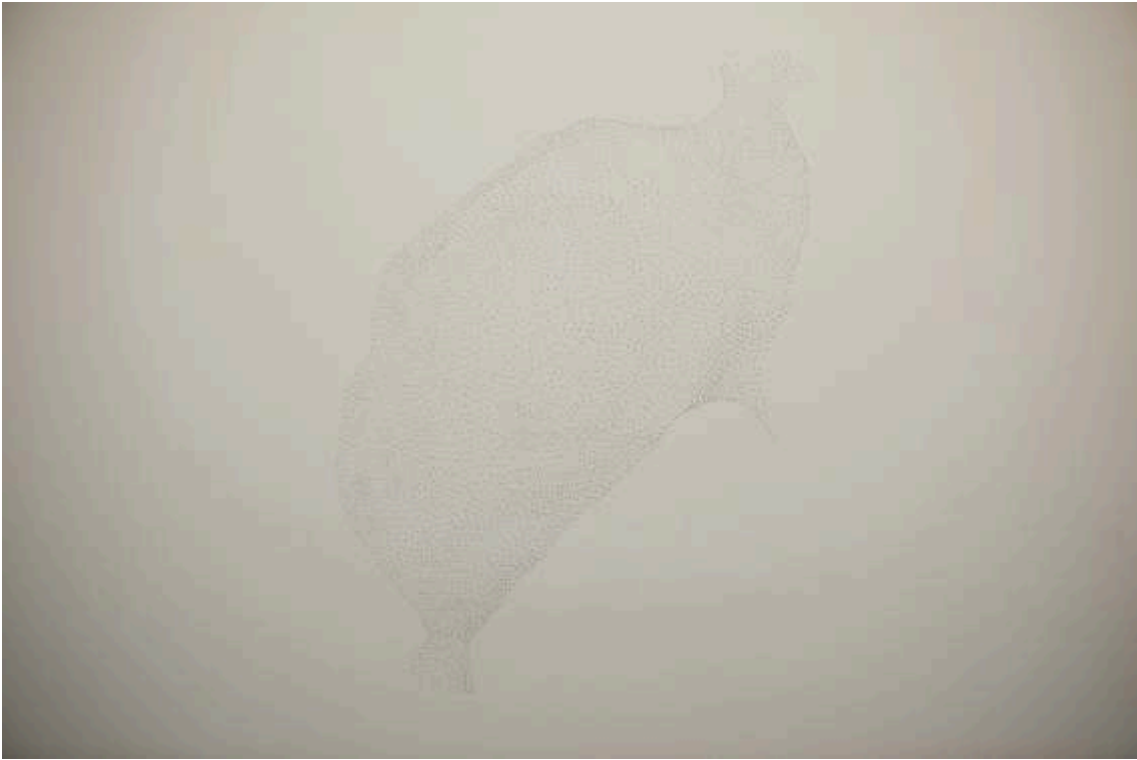


alguns vídeos brígida baltar



sem título, 2009, desenho a caneta sobre painel expositivo.

apresentação

A sétima edição da publicação *um ponto e outro*, agora em versão impressa, é dedicada à exposição individual *alguns vídeos* da artista Brígida Baltar. A mostra, realizada entre dezembro de 2009 e fevereiro de 2010, insere-se no contexto do Programa de Exposições Temporárias do Museu Victor Meirelles, que propõe um diálogo entre a produção de arte do século XIX e a arte contemporânea brasileira.

Além de exibir e promover a reflexão sobre a produção contemporânea, através de propostas de exposições selecionadas em Edital anual, o Programa também traz à cidade de Florianópolis artistas convidados cujas trajetórias se destacam no circuito de arte brasileira, propiciando ao público o contato singular com estas obras de arte.

Neste sentido, a realização de uma exposição da artista Brígida Baltar responde a estas questões, considerando a importância e receptividade de sua produção no contexto local. Sua pesquisa vem sendo amplamente divulgada no meio artístico através do acesso a publicações, internet e, esporadicamente, o contato com mostras realizadas, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo.

A exposição *alguns vídeos* procurou apresentar ao público um recorte de sua pesquisa, incluindo trabalhos mais conhecidos, como a série *coletas* e também trabalhos de menos visibilidade no circuito artístico, articulando relações entre diferentes períodos e questões de seu processo.

Vale sublinhar que a artista é uma importante referência na produção de artistas que hoje desenvolvem seus trabalhos em Santa Catarina, especialmente, no que se refere ao registro de ações e o trânsito entre linguagens como desenho, vídeo e fotografia. Brígida Baltar explora a potência da imagem através de desdobramentos em suportes variados e não-excluídos, o que revela uma sintonia e uma contribuição em relação às discussões em pauta no cenário contemporâneo.

Além disso, seu trabalho é extremamente relevante no que se refere à forma de ocupação e potencialização do espaço expositivo. Através dos gestos sutis da artista, da exploração de escalas, proximidades e materiais sem importância, o Museu assimila uma problematização de seu próprio papel, enquanto espaço tradicionalmente encarregado de expor objetos de valor, legitimando e distinguindo as coisas que estão ao nosso redor.

Amor de fresta. Era o título. Redundava porque amor é precisamente o que se faz rasgando, faz fresta. E é também o que se mete lá na fresta, fingindo/cobiçando ser da mesma matéria.

...

Os pés ali perto, numa beira d'água, balançando, querendo escorrer do tornozelo e tentados a adquirir, por força mimética de ornamento (meias e sandálias), a fluidez colorida da carpa. Não foi sua primeira tentativa.

...

Amanheceu com neblina. Os olhos perderam as linhas que dividem os limites entre as coisas - e adoraram porque descansaram do eterno nomear, embora se apertassem um pouco para ver, em vão, o que vem lá. Neblina tampouco é noite escura; é claridade sem nitidez, sutil e silencioso apagamento. Queriam, os olhos, possuir doses desse estranho unguento. Houve quem se tivesse vestido apropriadamente e providenciado receptáculos igualmente apropriados para coletar um pouco dessa substância. O tempo se atrasou na demora da coleta e o coletor adquiriu uma certa qualidade etérea.

...

Maria Farinha anda de lado. Quase sempre em linhas paralelas àquela linha vaga e indecisa do litoral. Maria Farinha mora na areia e tem uma tentação pelo imenso aquoso do mar. Amor de desespero, inquieto, impossível, amor de morte. Veste cor de areia e cava buracos onde se enfia na esperança de se tornar indiferente grão.

...

Esperando o metrô. Enquanto isso, tenta coletar nos cabelos o vento que chega antes do vagão.

...

Uns tijolos antigos, maciços, robustos - empilhados em parede perene, estática e demarcadora do espaço - ansiavam a fluidez do pó que não separa nada, talvez porque já seja, ele mesmo, um resto, vestígio de ruína. Havia também um desejo de fazer paisagem de grandes extensões sem posse, onde se possa vagar com o vento. Muito tempo depois se cansaram os tijolos tornados pós e agora gostavam das frestas aonde iam se aquietar. Havia uma fresta, em longínquas terras, grande entre tábuas do chão, de onde eram sempre varridos. Da sua memória de argila juntaram forças para se fazerem tijolos novamente, agora diminutos, e preencher as frestas, com a presteza das traças e lagartixas. Não se deram conta de que não fizeram mais que multiplicá-las. Outros viraram cobogós, mais afeitos a permeabilidades ... era saudade dos ventos.

...

O mel desce as escadas, percorre as frestas, abandona-se um pouco e segue.

Texto de Ana Lucia Vilela, publicado no convite da exposição.

depoimentos

Sentava-se para emendar roupa, e pouco a pouco vinha vindo a realidade. Era intolerável enquanto durava a sensação de estar sentada a emendar roupa (...) Essa maneira de caber inteiramente no que existia e tudo ficar tão nitidamente aquilo mesmo era intolerável. Clarice Lispector, Felicidade clandestina.

Do convívio com a mostra *alguns vídeos*, começo a pensar: no que implica a imagem estar em movimento? Como o tempo ganha espessura quando a imagem está em movimento? E como não estar em movimento? Há uma sutileza e um susto quando percebo que a imagem está em movimento. As passagens da neblina. Os peixes que se movem na água. O metrô que chega rápido. Que se antecipa no cabelo. A Maria-farinha que corre acelerada na praia. Pára e escuta. Corre, cava. Os pés balançam. A imobilidade da artista, sentada na escada. O mel que escorre, lento e espesso.

A tentativa de lidar com as oscilações do tempo, do movimento e do repouso nestes trabalhos me leva a pensar no exercício diário e cotidiano de lidar com as intermináveis reclamações da aceleração que nos impõem os modos de trabalho, ou a lentidão dos deslocamentos nos congestionamentos. A pressa do olhar, de finalizar uma tarefa, de cumprir prazos.

Nesse sentido, por mais arriscada que seja a proximidade com o lugar comum, insisto em pensar que a imagem nunca está parada. Que a potência da imagem (estando parada ou em movimento) é nos fazer ficar parados e assim, paradoxalmente, nos colocar em movimento. Ficar parado para ver o movimento. A experiência de ver carpas ou caminhar imerso na neblina. Parar para escutar, para ver a seqüência de slides, os movimentos da imagem.

Quando a imagem está em movimento, há um tempo de imobilidade que se coloca ao espectador. Às vezes é preciso estar parado, atento e concentrado para conseguir perceber que algo se move. A artista, no encontro com o público, disse que em *Quando fui carpa e quase virei dragão* era importante estar ali, só olhando, sem nenhuma produção, nenhum investimento de movimento. Apenas um estado de atenção. Como na espera do metrô. Esse 'só' que se investe de potência.

E o que não está em movimento? De que forma podemos medir o movimento? Pelo deslocamento? Ou, como as plantas, podemos nos mover por extensão? Crescendo? Ponge afirma que não se concebe um caracol fora da concha sem estar se

movendo. *Assim que repousa, volta logo ao fundo de si mesmo. Inversamente seu pudor o obriga a mover-se assim que mostra sua nudez, que entrega sua forma vulnerável. Assim que se expõe, anda* (PONGE, Francis. *O Partido das coisas*). Se mover é se expor?

E como apreender o movimento? Como apreender, senão apenas olhando, o movimento dos peixes, dos cabelos que se mexem antes da chegada do metrô? Ao acompanhar esses sutis movimentos ou processos de transformação, o desejo de manipular temporalidades. Um empreendimento muito próximo do desejo de reter ou partilhar uma experiência. Como nas *coletas*, a tentativa de pegar aquilo que escapa. E nesse esforço, constatar que a neblina está um passo a frente, é o que nos impele a caminhar. Nunca há vedação suficiente para manter as gotinhas de neblina, maresia ou orvalho nos vidros.

Há também, nesse esforço, uma dimensão humilde do trabalho. Uma pequena lição de modéstia e de utopia, já que o processo de fabulação, que tanto interessa a artista, pressupõe uma lição. É sempre um 'só'. Em entrevista a Marcelo Campos, depois de comentar o trabalho desenvolvido no projeto *Sertão contemporâneo*, a artista diz: *Eu fiz uma ação muito simples, moldei 16 tijolos*. As experiências são assim: sempre poucas e imensas.

E se ainda assim, a obra de arte, com todas as implicações dos processos da fotografia, do vídeo e da própria institucionalização, for considerada uma tentativa de estabilizar ou congelar experiências? Nesse caso, todos os esforços sisíficos (e autoritários) de traduzir, explicar, interpretar, ganham sentido apenas pelos seus fracassos. E o museu e a obra talvez devam assumir o lugar onde as coisas não apenas param, mas também se movem e continuam e se transformam. E nesse sentido, passa a ser fundamental formular estratégias para que a obra, o museu e o texto possam parar e, simultaneamente, estar em movimento.

Estive algumas vezes na exposição *Alguns Vídeos*, de Brígida Baltar. Cada "visita" suscitou uma diferente observação. Comentarei aqui apenas uma delas. Essa observação é o fato da proposta da exposição partir não simplesmente de um convite feito pelo Museu à artista, mas sim de um envolvimento maior entre esses dois atores, por meio de uma real conversação. O encontro no ateliê da artista, a escolha das obras, a montagem da exposição: um processo compartilhado que se tornou, acredito, não apenas procedimento/execução, mas um instigante desafio para ambos. Entretanto, separando novamente os papéis, a exposição configurou-se, para mim, como uma possibilidade para Brígida Baltar repensar/resignificar seus trabalhos ao colocá-los em uma diferente situação, e como um importante posicionamento assumido pelo Museu Victor Meirelles em intensificar sua relação com a arte e o artista contemporâneo, o que, obviamente, acaba por implicar em redefinições de suas práticas e poéticas museológicas.

Elisa Noronha

Guardar sem ocupar espaço. A matéria retirada não é acumulada. O buraco está ali, mas não há nada envolta dele. Invadir estruturas sem feri-las. Brígida destrói com o cuidado de quem restaura algo muito precioso e depois com o mesmo cuidado reconstrói novas estruturas.

Uma cíclica transformação. O pó que vira tijolo para semear é o mesmo pó que constrói paisagens para voltar a ser pó. O néctar/pólen que vira cera sólida para abrigar e proteger volta ser corpo fluído e doce que escorre pela escada. Não há espaço para o acúmulo nem tempo para a materialização do gesto que converte a densidade em leveza. Sobra apenas o registro de seus rastros como o vento, a neblina e a poeira. Presenças que apreciam a própria ausência. A agitação do cabelo, a neblina fugidia, a ruína desintegrada. Rastros de movimento, tempo e matéria.

A fragilidade, a pouca densidade e até a invisibilidade desses gestos tornam essas experiências rarefeitas quase vazias de substância, mas Brígida torna-as passível de serem recolhidas e transformadas. Ações que requerem envolvimento, tempo e doação da artista que se abriga no próprio gesto e se transforma junto com ele. Corpo-artista que coleta, carrega e abriga.

Quando Brígida montava sua exposição no Museu Victor Meirelles em Florianópolis, conversávamos no carro (a caminho do Museu), sobre o vento e as intempéries que entram no trabalho...

Em seu vídeo realizado em Londres num fragmento de entrada e saída do metrô, o vento mínimo era o entendimento do motivo da imagem quase parada na espera. Em outra série do trabalho *coleta de neblina*, algo do tempo também era o "motivo" para mostrar a transparência da imagem entre outros "ruídos visuais"... Depois notamos que em outro vídeo que (poderia ser um "desenho de vento no mar"), tinha um movimento que ultrapassava o conjunto inicialmente evidenciado na mostra e também se assemelhava muito a uma pintura de Victor Meirelles (que fica na parte de cima do Museu em exposição do acervo), como se ele (VM), tivesse simplesmente soprado num vento anônimo as palavras que não couberam naquele instante. Resultado: "o desenho de vento no mar" com barco a vela no final - voltará no próximo ano.

Roberto Moreira Junior

o branco se move. a maresia escapa do vídeo para a parede, em gotículas rarefeitas. tudo fica mais lento, um pouco imenso. ficar perdida na neblina é como perder a hora, ou como sonhar durante 2 segundos e parecer ter durado 20 minutos ou 2 horas. cavar buracos sem som, correr de lado na areia branca. respirar o vento com os cabelos, enquanto se espera o metrô. contra-peso. respirar as pequenas impulsões, afecções, o pulso do ar. colecionar umidades. fisgar o que não se sabe, o que não inclui conseguir fixar algo. tudo sempre demora 5 vezes mais do que se espera. dentro das veias é escuro, úmido e insensato (com velocidade acima do permitido). uma família de carpas flutua sob os pés pendurados. vultos vermelhos ventríloquos ou amarelos (sol sonífero). "e a parecer mesmo outra coisa," meias e chinelos, túnel e pó de tijolo, pousos e lagartixas. varre a face e o fôlego. acorda com a cabeça cheia de abelhas, cabeça-caixa de abelha, cabeça-casa de abelha. sonho aberto: mel. sonho fechado: sinuosa escadaria de madeira. cascata. uma bolha de capim estoura em seus ouvidos. uma vigília de sentido vaga pelos cantos da casa. parede parada. uma sombra-silêncio desliza de suas costas para o outro lado do corpo. ela aquece-esquece seus olhos na água.

Raquel Stolf

Derrubei o vidrinho de mercúrio-cromo: laranja intenso em todo o pé. Do pé para o chão. Pegadas no chão. A casa toda com rastros-laranja, a casa toda ferida. Antes de alastrar a mancha e ferir o chão, estava sentada no primeiro degrau da escada que ligava a cozinha ao quintal de terra - solo marrom, marrom e seco. Impressionei-me com a rapidez com que o laranja se proliferou e impregnou-se nos degraus - degrau seco. Como medida de contenção, tentando recorrer a uma matéria mais seca que o degrau, mais seca que o quintal, corri em busca de um pano. Foi assim que impregnei a casa - o seco do chão - com aquela cor que se diferia de tudo: não era cor-chão, nem cor-parede e nem cor móvel; não era seca. Também não era cor-pele, quanto menos cor-roupa. Com Brígida Baltar (*Casa de Abelha*, 2002) não correu um incidente, ao contrário: o mel nas pernas, das pernas para o degrau da escada de madeira, de um degrau caminhando para o outro. Devagar. O líquido por pouco não é sólido. E assim, densamente, o mel cumpre o trajeto pote-corpo-casa, levando um pouco do primeiro para o segundo e para o terceiro. Há um desejo de impregnação, matéria se proliferando e, de forma morosa, fundindo-se com outras existências: mel-corpo, mel-casa, mel-casa-corpo. Bem devagar, arrastando-se, uma coisa pode fazer parte de outra, uma coisa pode ser outra. E, se o mel pode ser corpo e o corpo algo mutante em busca de impregnações, então, nesse universo, o corpo também pode ser casa: ser cimento (corpo-massa), ser viga (corpo-coluna), ser janela (corpo-paisagem). No entanto, em outras situações (*Abrigo*, 1996), o corpo não pode mais ser casa, o corpo é massa amorfa e, embora tente, pouco sustenta existências mais densas. Então, para ser o que não poderia (controvérsia de uma natureza ontológica), só mesmo cavando, retirando a matéria rígida para tentar se introjetar, arranjar um lugar entre algo austero, frio e familiar. E se cavar for a solução, então, que os buracos sejam muitos (*Maria Farinha Ghost Crab*, 2004). Cavar rápido e intensamente na uniformidade. Muitos buracos. Areia. Areia. Mar. Mar e areia. O buraco se foi. Mais buracos, aqui e acolá. Buracos para algo se acomode na concavidade, quem sabe um pequeno corpo, ou ainda, cavar para descobrir o que há por baixo da pele da areia. Areia-pele. Corpo buscando um lugar entre as coisas do mundo.

LISTA DE COISAS QUE JÁ FUI

QUALQUER COISA DO BEIJO NOMERA

UMA BESA INDOMÁVEL

UMA MOTO SERRA

UMA GELERA

UM PINGÜIM DESORIENTADO

TANK FIRE

REALTEA

MALORY

UMA PLACA TECTÔNICA

BELUGA

UM DESERTO DE PEDRAS

UM PERFECTO CORRE TRANSVERSAL

JUNO

UM PEÏNG ABISSAL

UMA BESSAS EXPOSIÇÕES EMBAIXO DA ÁGUA

UMA PISTOLA PRATEADA QUE TEM
O TAMANHO DA MÃO.

THE QUEEN OF SPADES WITH A
SHOT ON HER HEAD

ASTRONAUTA COM SAUVAGE DE
VISA.

UMA BESSAS PLANTAS QUE SÓ
CRESCEM ACIMA DOS 4.000 M.

PURO MAGMA

PIÇUADO AZUL GRANDE MORTE NA
BÉIRA DA ESTRADA

UM BELO TIRO

UM GATO QUE SOBREVIVU
VEU A 10 DIAS DENTRO
DE UM BÚCIO.

UMA ÁRVORE MILENAR

UMA ÁRVORE MILENAR
REGANDO FOGO

GALGO DE CORRIDA

A MELHOR ATIRADORA
DA CIDADE

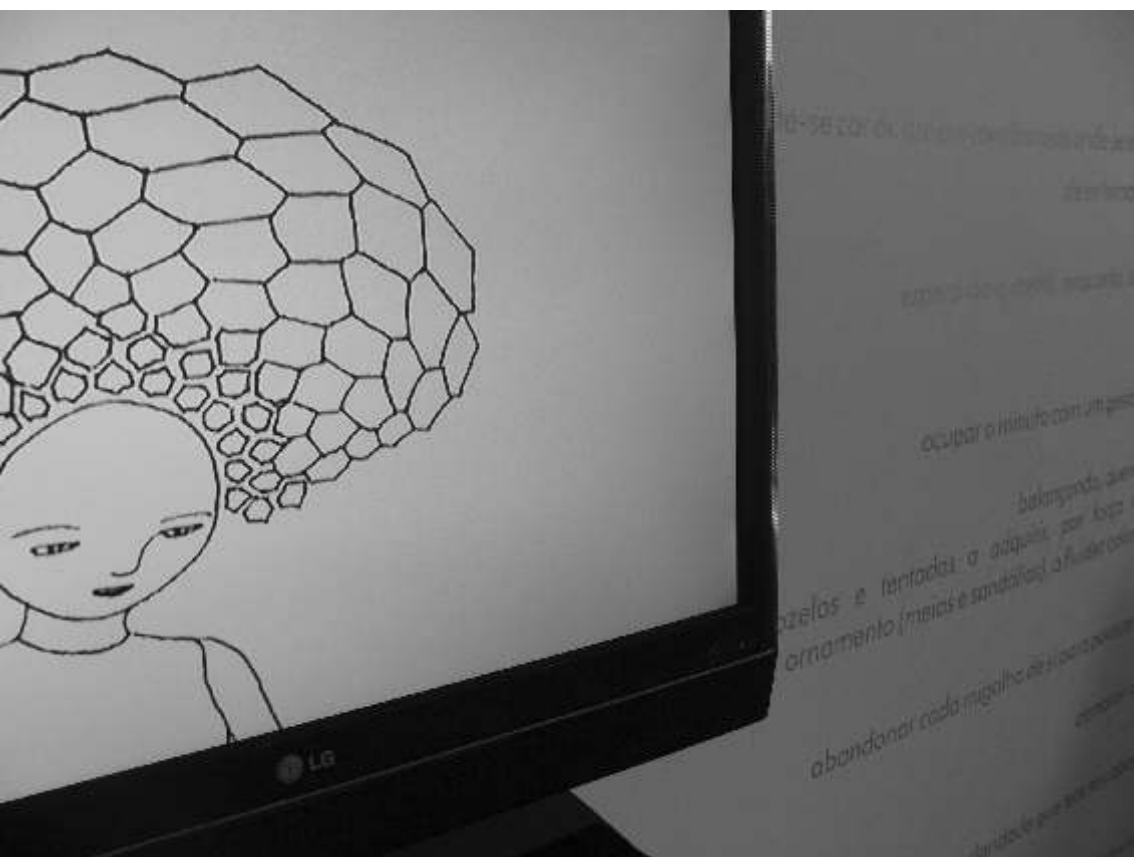
O QUE QUERO SER

A MELHOR JOGADORA DE
POKER DA MESA

CHRIS BURDEN

COTOPAXI

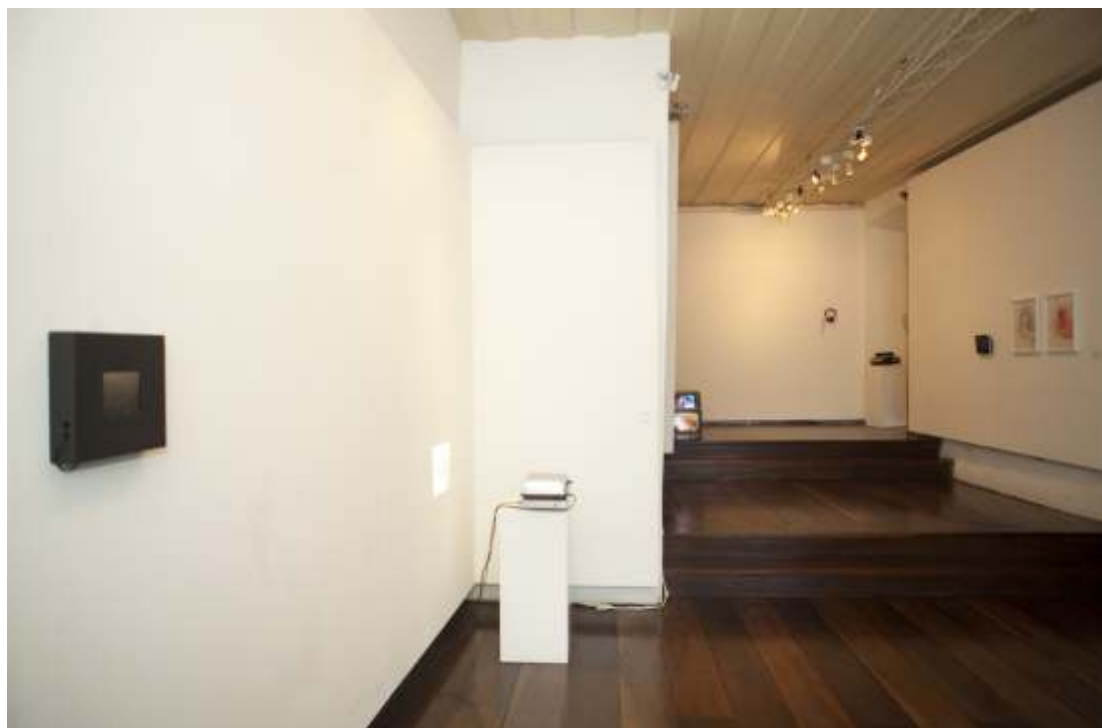
ECUADOR, 2010.



Brígida Baltar e Felipe Canedo, *Casa de Abelha*, 2002, animação e música, 2'.

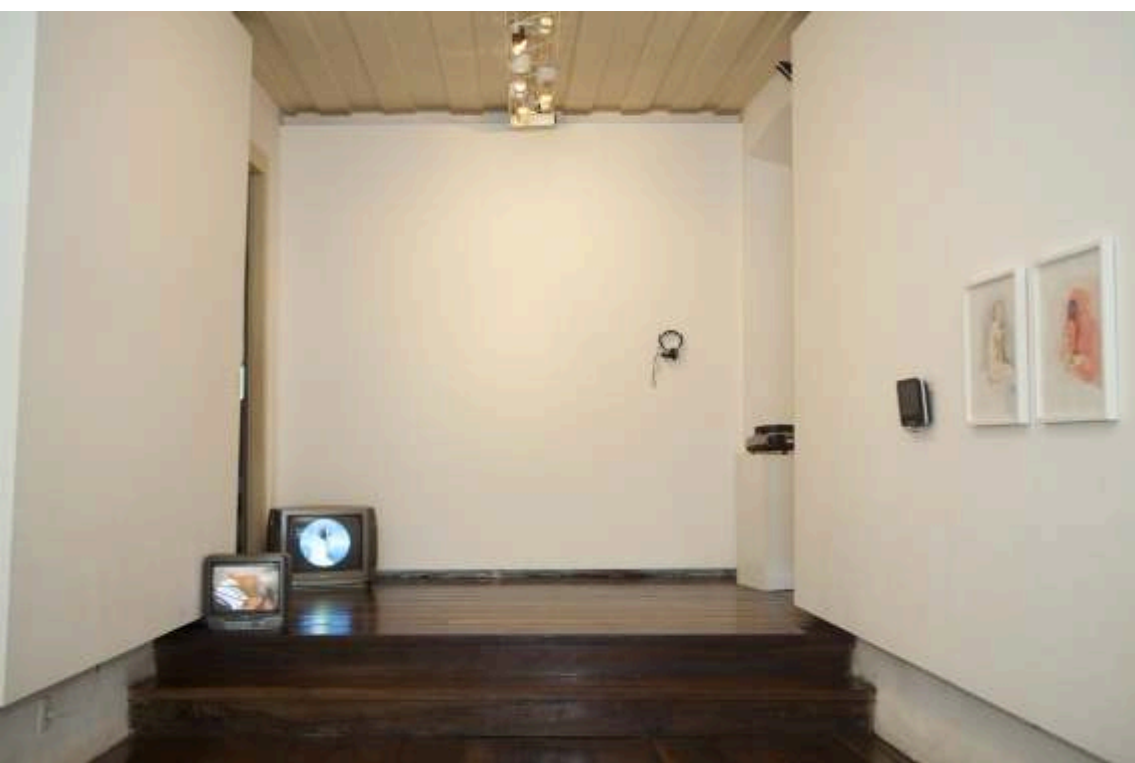
Vista da exposição

A coleta da neblina, 1998-2005, vídeo e filme 16mm, 16' 36".



Wind, Londres, 2004, vídeo-ação, 20"







Casa de Abelha, 2002, vídeo-ação, 1'.

Maria Farinha Ghost Crab, 2004, filme 16mm, 2' 55".

Vista da exposição.



Quando fui carpa e quase virei dragão, 2009, desenho, aquarela sobre papel
44,5 x 36,8 cm.



Quando fui carpa e quase virei dragão, Japão, 2004, vídeo, 2'.



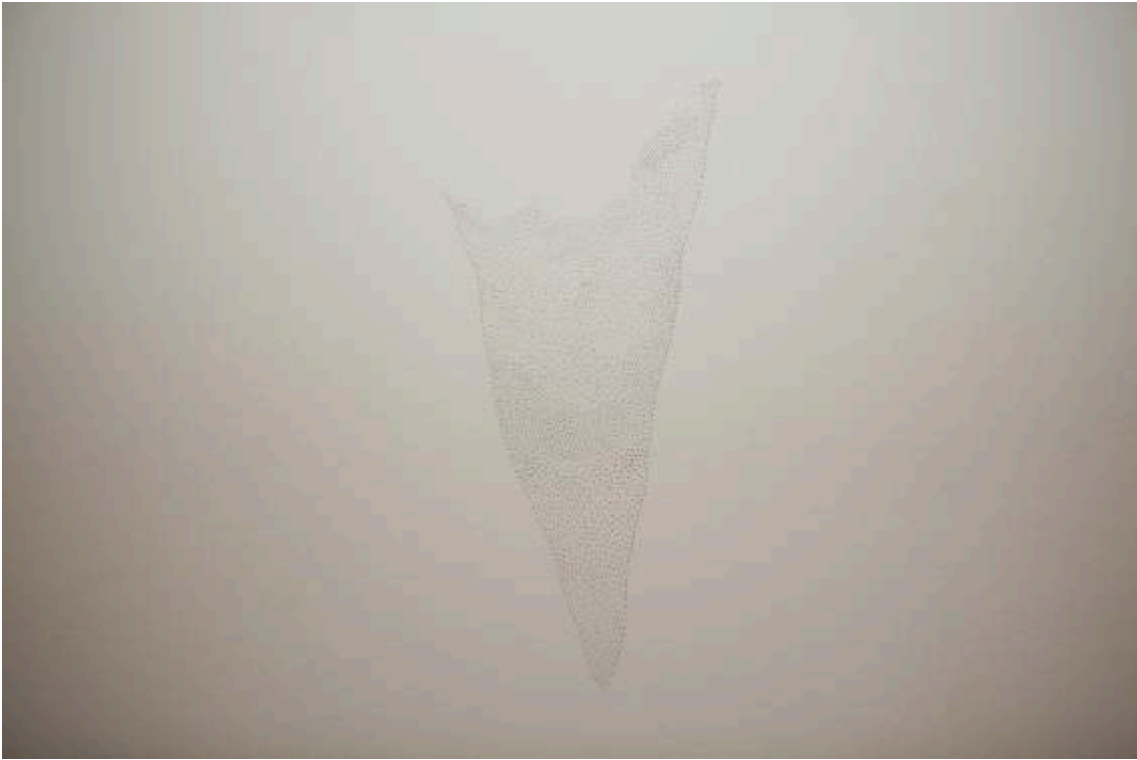




Um Céu entre Paredes, 2009, áudio, 1' 12".

Páginas anteriores: *Abrigo*, *Torre* e *A Horta da Casa*, 1996, ações na casa / projeção de slides e *Um Céu entre Paredes*, 2005, vídeo-ação, 1' 20"

Depois de tirar alguns tijolos da parede maior do corredor, comecei a sentir um certo interesse pelos espaços vazios que restaram. Eles me sugeriram uma espécie de escada, onde cruzando minhas mãos e meus pés, eu podia experimentar um outro lugar, mais alto. Uma decolagem? Um pouso talvez. Eu pensava nas mariposas e lagartixas. E estava cada vez mais perto da luz que atravessava a telha de vidro do telhado. Enquanto subia, meus olhos estavam colados na parede e eu via tão de perto, que já não eram só tijolos, mas relevos, grutas, crateras, paisagens irreconhecíveis e estranhamente áridas. Quando descí, reparei os resíduos no chão - pareciam pedras, as paisagens vermelhas (...)



sem título, 2009, desenho a caneta sobre painel expositivo.





Conversa de Regina Melim com Brígida Baltar

Início tarde de quarta feira, 9 de dezembro de 2009,
Florianópolis, SC.

[R] Brígida, eu gostaria de começar nossa conversa tendo como ponto de partida o texto que a Ana Lucia Vilela escreveu para a tua exposição no Museu Victor Meirelles. Lendo hoje de manhã eu me dei conta o quanto eles soam como índice ou porta de entrada de teus trabalhos.

Eu gostaria de percorrer, então, esse "índice" com você. Tentar descobrir em cada um desses parágrafos um pouco do pensamento que percorre os trabalhos apresentados nesta exposição. A idéia de propor uma conversa é também trazer a tua fala, o teu texto como matéria do próprio processo operatório do trabalho de arte. Eu lembro de uma passagem do Ricardo Basbaum, no teu livro *Neblina maresia orvalho coletas*, onde ele insistia no fato de que os artistas também devem escrever: ampliar a percepção do trabalho. Outro dia, a Maíra Dietrich (uma artista que está trabalhando comigo no projeto da LOJA), entregou um texto onde ela assinalava a escrita como alguma coisa que a deixava mais perto de seu próprio trabalho. Uma passagem, em especial, ela assinalava o quanto essa atividade possibilitava pensar o trabalho artístico sem a separação de um eu-artista que pensa e realiza, de um eu-eu que vive as coisas. A busca de poder não distinguir um do outro.

Vamos então?

[AL] *Amor de fresta. Era o título. Redundava porque amor é precisamente o que se faz rasgando, faz fresta. E é também o que se mete lá na fresta, fingindo/cobiçando ser da mesma matéria.*

[R] Coincidência, ontem mesmo a Mabe Bethônico me presenteou com um mimo, *Meu coração desnudado*, de Baudelaire, uma edição belíssima traduzida pelo Tomaz Tadeu, todo sublinhado. Tem uma parte que diz:

O amor, o que é o amor?

A necessidade de sair de si.

[B] É bacana o texto da Ana Lúcia, porque tem algo não revelado e assim vem com a mesma atmosfera dos trabalhos que escolhemos mostrar no Museu Victor Meirelles.

Quando ela fala "fresta", vou direto para o projeto que desenvolvi em Colchester, no firstsite em 2006 onde a sala

aparentemente vazia, tinha cada fresta coberta com pó de tijolos e mini-tijolos moldados, estabelecendo uma espécie de reparo no chão. Era um preenchimento. Há neste preenchimento a noção de amor que Ana se refere? O Guy Brett escreveu:

(...) a mudança de escala, a interferência mínima, o ato modesto de "consertar" conferiu à sala vazia, uma qualidade terna e afetuosa que envolveu os visitantes intimamente (...)

Em *Abrigo*, o corpo também está lá, no vão e se torna parede e experimenta um novo lugar.

Os buracos, as tocas... Lembro agora o que diz Manoel de Barros: "é preciso refazer os becos. O lugar do escuro do homem. Escuridão que o eleva".

Talvez não esteja neste mergulho de fresta uma possibilidade de "sair de si", mais plena?

[AL] *Os pés ali perto, numa beira d'água, balançando, querendo escorrer do tornozelo e tentados a adquirir, por força mimética de ornamento (meias e sandálias), a fluidez colorida da carpa. Não foi a sua primeira tentativa.*

[R] Eu vejo nesse trabalho uma recorrência forte de sublinhar esse tempo que distorce a rotina, que é esse estado de estar ali diante do imprevisível, dos acasos, daquilo que não se sabe. E você sublinha isso de uma forma muito delicada: com ornamentos e roupas diferenciadas, criadas ou escolhidas para esses momentos, provocando-nos muitas vezes com situações que tangenciam fábulas.

[B] No vídeo *Quando fui Carpa e quase virei Dragão*, misturei duas narrativas: a que eu ia construindo lá, sentada na beira de um lago, observando o desenho das carpas, indo e vindo entre meus pés. A outra, é mesmo um mito do Oriente, onde o peixe-carpa nada contra a correnteza e por isso se torna símbolo de fortaleza, sorte e perseverança.

É tudo mesmo fábula, ficção. E começou, porque naquela tarde, eu usava meias bordadas e juntamente com a sandália, meu pé parecia se confundir com a própria forma e tonalidade dos peixes.

O que eu mais gosto neste vídeo, é que eu simplesmente não faço nada. A imagem é minha contemplação continuamente. É o texto que produz a ação.

[AL] Amanheceu com neblina. Os olhos perderam as linhas que dividem os limites entre as coisas e adoraram porque descansaram do eterno nomear, embora se apertassem um pouco para ver, em vão, o que vem lá. Neblina tampouco é noite escura; é claridade sem nitidez, sutil e silencioso apagamento. Queriam, os olhos, possuir doses desse estranho unguento. Houve quem se tivesse vestido apropriadamente e providenciado receptáculos igualmente apropriados para coletar um pouco dessa substância. O tempo se atrasou na demora da coleta e o coletor adquiriu uma certa qualidade etérea.

[R] Isso me leva novamente ao teu livro das coletas à pouco comentado, numa parte que você fala ao João Modé sobre a tentativa de manter a edição de teus vídeos com a mesma espontaneidade que existiu no ato de coletar, por exemplo quando você convida alguém para participar da performance: *vamos colher neblina? Então tá, te pego na quinta*. E, mais tarde, você descobrindo que não precisava de nenhuma técnica para coletar ou armazenar a neblina, que o simples fato de estar ali, envolvida no clima vespertino, já era uma coleta.

[B] Esta obra produziu bons documentos: vídeos, filmes e fotografias mas para mim, a experiência primeira, de estar lá, respirando as manhãs, aquele ar meio fresco, meio úmido, onde eu ia perseguindo as camadas de névoa branca que se deslocavam e se formavam novamente... neste momento meu projeto se realizava, enquanto ação. Eu procurei preservar aqueles momentos com cuidado para que não se tornassem aprisionados ao resultado das imagens que mais tarde eu poderia apresentar em exposições.

Mas houve também esta segunda etapa, de edições, de decisões sobre meios, de desenhos finais. É uma obra com ramificações.

[AL] *Maria Farinha anda de lado. Quase sempre em linhas paralelas àquela linha vaga e indecisa do litoral. Maria Farinha mora na areia e tem uma tentação pelo imenso aquoso do mar. Amor de desespero, inquieta, impossível, amor de morte. Veste cor de areia e cava buracos onde se enfia na esperança de se tornar indiferente grão.*

[R] Lendo esse parágrafo eu me remeti de imediato àquilo que a Lisette Lagnado fala no teu livro *Maria Farinha Ghost*

Crab quando diz que a Maria sai à cata do ausente, remexe a massa solta - a areia - e depara-se com sons que estão fora de seu alcance. No final a Lisette faz uma aproximação muito linda desse trabalho com *The House* da Eija-Liisa Ahtila, quando a mulher começa a ouvir vozes das quais ela não distingue a procedência: se é do exterior ou de seu próprio interior.

[B] A maria-farinha é um caranguejo de areia que recebe este nome popular e ainda é conhecido como caranguejo-fantasma, por ter comportamento fugidio e uma coloração desbotada, que se funde com a própria areia. Isso inspirou a construção deste novo trabalho, um filme em 16mm. Uma atriz, agora, Lorena da Silva, interpreta e personifica o animal e age com um certo desespero e agitação, cavando tocas, procurando esconderijos e fugindo das marés. Acho que a cata do "ausente" que Lisette se refere no texto é mesmo a força desta narrativa. Maria Farinha procura algo. Sua ação é buscar. E aí, pode ser tudo: algo dentro de si, algo fora de si.

[AL] *Esperando o metrô. Enquanto isso, tenta coletar nos cabelos o vento que chega antes do vagão.*

[R] Fui direto no *Zazie no metrô*, do Raymond Queneau, na linda fala do Roland Barthes (no posfácio da edição brasileira, Cosac & Naify, 2009) quando diz que Zazie só diz uma palavra mítica no final: *envelheci*. Digo isso, porque essa idéia me sugeriu um tempo distendido, ou melhor, um tempo mítico, que flui e permanece jovem, coletando vento entre os fios do cabelos.

[B] Este é um vídeo bem curtinho que eu fiz em Londres, enquanto esperava o metrô com um amigo que mora por lá, o Giacomo Picca - ele capturou as imagens. É muito interessante quando conseguimos ainda hoje sermos surpreendidos pelas diferenças locais, entre as cidades, arquiteturas, histórias e mitologias. Sempre na Europa o vento *subway* me chamou atenção. Às vezes, um vendaval acontece, onde o ar encanado faz os cabelos e as roupas se movimentarem fortemente.

Assim como no vídeo das carpas, minha interferência é ínfima. Eu cedo meu corpo à ação. É este vento que faz a obra acontecer.

[AL] *Uns tijolos antigos, maciços, robustos empilhados em parede perene, estática e demarcadora do espaço ansiavam a fluidez do pó que não separa nada, talvez porque já seja, ele mesmo, um resto, vestígio de ruína. Havia também um desejo de fazer paisagem de grandes extensões sem posse, onde se possa vagar com o vento. Muito tempo depois se cansaram os tijolos tornados pós e agora gostavam das frestas aonde iam se aquietar. Havia uma fresta, em longínquas terras, grande entre tábuas do chão, de onde eram sempre varridas. Da sua memória de argila juntaram forças para se fazerem tijolos novamente, agora diminutos, e preencher as frestas, com a presteza das traças e largatixas. Não se deram conta de que não fizeram mais que multiplicá-las. Outros viraram cobogós, mais afeitos a permeabilidades...era saudade dos ventos.*

[R] Não me contenho, há tempos que quero te dizer que desde a primeira vez que vi teus desenhos de pó de tijolo (foi no Panorama no MAM de São Paulo, 2007), a parede da tua casa no Botafogo, o buraco-abrigo e os tijolos surgiam juntos, numa única imagem. *Ready Constructible* de Helio Oiticica, Rio de Janeiro, 1978-79. Você me falou ontem que está na mostra *After Utopias*, no Centro per L'Arte Contemporanea Luigi Pecci, em Prato, Itália, compartilhando a mesma sala com Helio Oiticica. Estou aqui sentada no Museu Victor Meirelles e você está conversando com o público: eu te escuto, mas também folheio o teu livro *Brick Works*, publicado em 2006, e dou de cara com dois trabalhos teus: *Torre e Casulo*; o primeiro, a foto de uma pilha de tijolos; o segundo, uma caixa de madeira com pó de tijolo. Leio o texto do Guy Brett que desenha todo o rodapé do livro. Fala HO:

*este READY CONSTRUCTIBLE N. 1
é o exercício meu extremo entre
o READY e o INACABADO:
estrutura determinada sem começo-meio-fim
(...)
como
se fora (e o é) algo indeterminado
não se sabendo onde começa
(ou por onde se começa)
o sólido e o arenoso*

e quem sabe o q
 poderia vir a ser
 (...)

Eu acho muito interessante esse construir-reconstruir que o *READY CONSTRUCTIBLE N. 1* do Hélio Oiticica assinala e é isso que eu vejo em algumas situações de teu processo: o tijolo torna-se pó que torna-se desenho [*Canto Parquêt/série Passagem Secreta, 2007*] que torna-se objeto [*Utopias e Devaneios, 2005, livros moldados*].

[B] Regina, comecei como você sabe, a trabalhar com os materiais da casa, no início dos anos noventa: poeira, goteiras, cascas de tinta, tijolos. A casa foi material para buscas, invenções e pensamentos. Quando saí daquela casa, eu ainda estava de uma certa forma conectada aquelas ações. Fiz então o vídeo *Um Céu entre Paredes* e decidi levar comigo os tijolos que eu havia guardado, retirado das paredes e transformado em pó. E esta possibilidade de transformação da matéria bruta, estrutural como o tijolo, em algo tão maleável, passou a me interessar. Assim, a partir do pó de casa fiz novos desenhos, construí paisagens, objetos e esculturas. Do rígido ao imaterial. Desconstruir para virar outra coisa. Ocupar espaços enquanto poeira. Obras temporárias. Surge a idéia da casa móvel, que se espalha nos pisos das galerias, nas paisagens de florestas e montanhas. Quando Guy Brett diz que podem ser feitas conexões entre meu trabalho e os de Clark e Oiticica, é assim: (...) *Tais conexões referem-se especialmente as noções de moradia e habitação...Cada um deles [dos projetos], metaforizava uma experiência diferente de estar no mundo, sozinha ou na companhia dos outros, como um núcleo construtivo de prazer sensorial, contemplação e criatividade, propondo uma espécie de lugar mítico para sentimentos, para a ação, para criar coisas e construir seu próprio cosmos interior.*

Para mim, esta descrição se encaixa bem no *Projeto Torre*, que realizei em 1996, onde usando os tijolos da casa, construí um espaço para estar. Um espaço de recolhimento, de renúncia, de reflexão, uma espécie de laboratório do *self*. O espaço-torre, que é também templo, beco, caverna, alto-da-montanha, meio-do-deserto. Espaço para criar e fabular.

[AL] *O mel desce as escadas, percorre as frestas, abandona-se um pouco e segue.*

[R] Acompanha a inscrição: *be bee* de um carimbo.

[B] *Casa de Abelha* também vai ao reino animal. E no inseto que tece a casa e seu alimento simultaneamente. E adoça o mundo. E tudo se produz na vivência em comum. O universo das abelhas inspirou escritores e pensadores utópicos pela sua organização e idéia de vida comunitária perfeita. Mas nada disso fica explícito no projeto *Casa de Abelha*, a não ser pelas pequenas palavras-frases carimbadas pelas paredes. Quase palavras-de ordem: *be bee, beehive-behavior, casa-colméia, ato-favo*. Um ato ficcional que envolve muito mel, que brota de um corpo ou do teto talvez, e desce a escada de madeira no ritmo da sua densidade. Mel de casa. Casa-afeto. Uma roupa-favo, em bordado 'casa-de-abelha' que sugere favos pelos joelhos, ombros ou em qualquer outra parte do corpo. Fotografias em casa. Uma casa de madeira. Fotografias em troncos de árvores, no meio da mata, sempre usando a roupa-favo.

Fabulando: as ações de Brígida Baltar

Ao entrar no espaço do Museu Victor Meirelles, chama a atenção a quantidade de obras e a diversidade de suportes: vídeos, desenhos, slides, projeção multimídia... Além disso, os trabalhos estão apresentados de diferentes maneiras: uma TV no alto, outras duas no chão, projeções em pequenos formatos, desenhos na parede, aquarelas em molduras...

Diante disso, podemos perguntar: o que se esperava encontrar nesta exposição? Podemos perceber que as obras de arte estão sendo expostas de forma pouco convencional... Você acha que as obras precisam ser feitas apenas com materiais 'tradicionais', como tintas e lápis? Algum destes recursos ou materiais já foi visto por você antes? Você não acha que é diferente ver a TV, um objeto tão comum na frente do sofá de casa, em uma sala de exposição?

A artista parece querer encontrar outras formas de lidar com estes aparelhos, procurando estabelecer uma relação entre as imagens dos vídeos e o próprio espaço do Museu, criando situações sutis e instalando as pequenas Tvs, ora como quadros em movimento ao lado dos desenhos, ora em lugares menos acessíveis, como na lateral de um painel, bem no alto, por exemplo.

Além disso, a artista também parece querer estabelecer uma conversa entre os trabalhos... Como você acha que as imagens dos vídeos se relacionam com os outros trabalhos da exposição? O que você percebe nas imagens que cada TV apresenta? Você acha que existe algo em comum entre os vídeos? É possível olhar coletivamente os vídeos ou eles "pedem" uma atenção individual?

Pensando na ideia de uma montagem de fragmentos e olhando para cada obra individualmente (e também procurando conexões entre elas), podemos nos perguntar o que as imagens representam, se estas cenas contam alguma história... O que é necessário para construir uma história? Uma história precisa ter início/meio/fim? Ela é feita de partes? Que partes? Como estes fragmentos são montados? Você acha que estes vídeos contam uma história? Que tipo de história? E quem aparece nestes vídeos? São somente pessoas?

O vídeo surge como linguagem artística a partir dos anos 60, tendo a imagem em movimento como questão central. As possibilidades temáticas, visuais e poéticas desta linguagem são as mais variadas e criativas, assim como as formas de reprodução e exibição. Dentre os artistas pioneiros na manipulação do vídeo no contexto das artes visuais estão Nam June Paik e Bill Viola, referências internacionais, assim como, atualmente, a artista Pipillot Rist.

Palavras a mais:
 ficção . fábula . narrativa . ação . vídeo . desenho . Fragmento.

Fragmentsos:

A exposição de Brígida Baltar no Museu Victor Meirelles apresenta alguns vídeos, desenhos e registros de ações, reunindo em uma única mostra, no mesmo contexto, diversos trabalhos da artista, fragmentos de séries mais amplas como *Casa de Abelha* (2002) e a *Coleta de Neblina* (1998-2004). Existem também trabalhos desenvolvidos como unidades independentes; o caso, por exemplo, do curtíssimo vídeo *Wind* (2005), realizado como uma espécie de coleta de vento subterrâneo em um metrô de Londres, ou então do vídeo *Maria-Farinha / Ghost Crab* (2004), que se ramifica em fotografias, objetos e desenhos. O desejo parece ser justamente o de reunir fragmentos de ações que a artista realizou ao longo de sua trajetória artística. Estes suportes variados (vídeo, desenho, fotografias, animações) lançam o desafio de apresentar no mesmo espaço uma diversidade de linguagens e de mapear as linhas e as ramificações entre conceitos, ideias, imagens, textos e sons que compõem a exposição.

fábula

Uma linha conceitual que podemos adotar para olhar/pensar as obras de Brígida Baltar é o caminho ficcional traçado pela artista na criação destas intrigantes e exuberantes fabulações. Quando falamos em fábulas, lembramos que os principais personagens destas histórias são animais. Além disso, as fábulas costumam ter um conteúdo moral: os animais como símbolos de certas posturas exemplares (lealdade, presteza, valentia etc), modos de agir e de ser. Outra característica das fábulas é ter sempre uma narrativa muito curta, assim como são os vídeos de Brígida Baltar. Identificando algumas destas características nos trabalhos da artista, a crítica de arte Lisette Lagnado afirma que "a fabulação é o operador de toda a obra de Brígida Baltar. Roupas especiais e instrumentos, por exemplo, foram confeccionados para acompanhar as *Coletas de Neblina*. Funcionam como equipamentos de garantia contra o devaneio sem compromisso com o real e o simbólico." (LAGNADO, Lisette. O processo de Fabulação. IN.: BALTAR, Brígida. *Maria farinha Ghost crab*. Catálogo publicado em 2004 para o lançamento do filme *Maria farinha Ghost crab* na Escola de Cinema Darcy Ribeiro / Cinema Capacete IV, no Rio de Janeiro e na Galeria Nara Roesler, São Paulo.)

Podemos dizer que as narrativas criadas pela artista se apropriam do real para recriá-lo numa atmosfera de mito e sonho. Animais invisíveis estão presentes: caranguejos de mar, abelhas e peixes que se transformam em gente ou vice-versa. Segundo a artista, este processo de fabulação não é nitidamente consciente, as fabulações chegam aos poucos e se criam espontaneamente. Ainda podemos notar que os trabalhos de Brígida são diferentes das fábulas tradicionais, pois não possuem uma narrativa linear nem propõem uma lição de moral no final.

ação, experiência:

A narração e a ficção estão sempre presentes e são inventadas ao longo do processo. Mas é importante pensar que estas representações criadas pela artista são experiências vivenciadas. Esta pode ser outra linha conceitual importante para pensar o trabalho: as ações. A artista está presente em alguns de seus vídeos como personagem ficcional, vestida com roupas e utensílios diversos que compõem esse universo, protagonizando as ações ou observando e interagindo com o ambiente da natureza e da cidade. A partir dessas ações é que a artista lança mão de diferentes estratégias para registrar e potencializar as experiências. E aí vale observar que cada linguagem permite explorar um aspecto formal e também poético diferente, como a delicadeza do traço do desenho, as passagens sutis da neblina ou a rapidez do metrô numa imagem em movimento.

Texto de Aline Dias, Glauco Ferreira e Julia Pinto, apresentado ao público no espaço expositivo pela Ação educativa.

Quem é Brígida Baltar? Brígida Baltar é uma artista brasileira que nasceu no Rio de Janeiro, em 1959, onde vive e trabalha até hoje. Seu ateliê está no mesmo espaço da casa e durante muito tempo ela viveu em uma casa antiga no Rio de Janeiro, onde começou a desenvolver trabalhos com goteiras, intervenções, escavações nas paredes, sempre explorando a presença do corpo e a própria experiência do ambiente intimista. Quando se mudou, ela levou alguns tijolos para continuar o trabalho.

Brígida começou a estudar arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na década de 90. Depois das experiências realizadas na casa, a artista começou a realizar ações na natureza, sobretudo através das coletas de elementos impalpáveis como neblina, maresia e orvalho, apresentados em fotos, filme 16 mm, vídeo e desenhos.

O trabalho da artista já participou de importantes exposições no Brasil e também outros países, como França, Espanha, Japão, Inglaterra e Itália. Em 2006, ela realizou uma exposição chamada *An Indoor Heaven* no Firstsite, em Colchester, Inglaterra. Também participou do Panorama de Arte Contemporânea 2007, no Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal Internacional de São Paulo, em 2002.

referências bibliográficas

CAPACETE 12. julho/agosto/setembro 2004. Ano 3, nº 12.

Helmut Batista entrevista a artista como foco no vídeo *Maria Farinha Ghost Crab*, de 2004.

BALTAR, Brígida. *Maria Farinha Ghost Crab*. 2004

Catálogo publicado por ocasião do lançamento do filme homônimo da artista, com destaque para o texto *O processo de fabulação*, de Lisette Lagnado.

BALTAR, Brígida. *Brick Works*. Essex: Firstsite, 2006.

Catálogo da exposição *Um Céu Entre Paredes*, realizada na Inglaterra em 2006. Textos bilíngües de Luisa Duarte (*Utopias possíveis*) e Guy Brett (*Topofilias*).

BALTAR, Brígida. *Neblina maresia orvalho coletas*. Rio de Janeiro, O Autor, 2001.

Publicação relativa à exposição homônima ocorrida no Espaço Agora / Capacete, no Rio de Janeiro e no Museu Dragão do Mar, em Fortaleza.

Sertão Contemporâneo. Brígida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino, Rosângela Rennó, Delson Uchoa, Luiz Zerbini. Salvador: CAIXA Cultural, 2009.

Registro fotográfico e entrevista de Marcelo Campos com Brígida Baltar.

release

Na próxima semana, o Museu Victor Meirelles promove a abertura da primeira exposição individual da artista Brígida Baltar no estado de Santa Catarina. Intitulada *alguns vídeos*, a mostra apresenta um recorte da sua produção, pensado a partir de ações realizadas pela artista em séries conhecidas como *A coleta da neblina*, 1998-2005, *Casa de Abelha*, 2002, *Maria Farinha Ghost Crab*, 2004, e também trabalhos menos conhecidos, como *Wind*, Londres, 2004 e *Quando fui carpa e quase virei dragão*, realizado no Japão, em 2004 e que, além do vídeo, apresenta desenhos, em aquarela sobre papel, realizados em 2009. Além disso, a mostra inclui uma projeção de slides com ações realizadas no âmbito da casa, fundamentais no processo da artista, como *Abrigo*, *Torre* e *Horta da Casa*.

Aglutinados sob o título despretensioso, em *alguns vídeos*, *algumas ações* a artista chama a atenção para o processo reflexivo envolvido na criação das séries e os seus percursos, localizando e problematizando recorrências, antecedentes de algumas ações e desdobramentos a partir das relações que se estabelecem entre trabalhos de diferentes períodos de sua carreira.

Além das possibilidades de aproximação entre a linguagem do vídeo, ações, desenhos e materiais efêmeros utilizados pela artista, outro dado importante nesta mostra é a relação entre os vídeos e o espaço expositivo específico do Museu, proposta pela artista por meio da criação de situações sutis relacionadas à instalação dos trabalhos e aos diálogos entre as imagens.

O texto de Ana Lucia Vilela, que acompanha a mostra, aponta, de forma poética, algumas questões caras à produção da artista, incluindo outras possibilidades de lidar com o tempo, a aproximação com o universo da fábula, além de noções como desaparecimento, visibilidade e trânsito entre formas.

alguns vídeos brígida baltar

exposição individual da artista Brígida Baltar

no Museu Victor Meirelles

09 de dezembro de 2009 a 18 de fevereiro de 2010

Abertura e Encontro com a Artista: 09 de dezembro de 2009

Horário visitação: de terça a sexta-feira, das 10h às 18h

Mediações, oficinas e atividades educativas:

agendamento através do telefone 48-3222 0692

ou email: educativo@museuvictormeirelles.org.br

Biblioteca Alcídio Mafra de Souza

Catálogos, livros e outras fontes sobre a artista podem ser consultadas na Biblioteca do Museu, com agendamento prévio por telefone/email.

Contato:

Museu Victor Meirelles

Rua Victor Meirelles, 59 | Centro

88010-440 | Florianópolis | SC

Tel: 48 3222 0692

museu.victor.meirelles@iphan.gov.br

www.museuvictormeirelles.org.br

Presidente da República: Luiz Inácio Lula da Silva
Ministro do Estado da Cultura: João Luiz Silva Ferreira
Presidente do Instituto Brasileiro de Museus: José do Nascimento Júnior

Museu Victor Meirelles

Diretora: Lourdes Rossetto
Chefe de serviço: Aline Dias
Ação Educativa: Antônio Romão de Andrade Neto, Fabíola Scaranto, Glauco Ferreira, Marion de Martino, Monique Beneval
Administrativo e Montagem: Flávio José Brunetto
Agenda Cultural: Fernando Boppré e Joana do Amarante
Assessoria de Imprensa: Anderson Loureiro
Fotografia: Ana Viegas
Arquivo e Biblioteca: Célia Regina Moraes de Souza Faria
Estágio: Ricardo Krüger Tavares
Conservação: Bruna Michels
Pesquisa: Leticia Bauer
Recepção: Josiane Matiello Gobi
Seguranças: Sul Brasil Segurança
Serviços Gerais: Luci Itelvina Pacheco

créditos da publicação **um ponto e outro n.7 Brigida Baltar**

Produção, organização e colaborações:

Aline Dias, Fernando Boppré, Glauco Ferreira, Joana do Amarante, Julia Amaral.

Convidados:

Ana Lucia Vilela, Elisa Noronha, Elke Coelho, Fabíola Scaranto, Maíra Dietrich, Raquel Stolf, Regina Melim, Roberto Moreira Junior.

A publicação contou com revisão de Anderson Loureiro e Joana do Amarante; fotografias de Eduardo Marques, arquivo da artista e do Museu Victor Meirelles; projeto gráfico de Aline Dias e impressão da Gráfica Nova Letra, em março de 2010.

Agradecimentos especiais a artista Brigida Baltar.

Imagens dos trabalhos: Arquivo da artista (páginas 23, 25, 26, 27, 28, 29 30, 31, 32).

Vistas da exposição: Fotografia de Eduardo Marques (páginas 3, 23, 26, 35) e Arquivo do Museu Victor Meirelles (páginas 20, 25, 27, 31, 36, 37)



museu Victor Meirelles



Ministério
da Cultura

