

Artigo publicado na revista Geraes. ISSN 0102-40. Belo Horizonte, FAFICH UFMG, v.51, dez. 2000, p.22-30.

Abstracts: Facing the decay of urban life, North American artist Jenny Holzer gets into the city's informational rhythm and launches messages, under the shape of texts, that establish counterpoints to the massive communication. Her work is seen here as the attempt of construction of breaks in the visual stream (Virilio), in a sort of non-places reversion (Augé). The artist, concerned about the urban to become, performs a landscape exploration.

Resumé: Faisant face à l'affaiblissement de la vie urbaine, l'artiste américaine Jenny Holzer entre dans le rythme informationnel de la ville et lance des messages, sous la forme des textes, qui établissent des contrepoints à communication de masse. Son travail est vu ici comme la tentative de construction de ruptures dans le visuel flux (Virilio), une sorte de réversion des non-places (Augé). L'artiste, préoccupé par urbain pour devenir, exécute une exploration de la paysage.

Técnicas de desacelerar

“As transformações mais radicais na nossa percepção estão ligadas ao aumento da velocidade da vida contemporânea, à aceleração dos deslocamentos cotidianos, à rapidez com que o nosso olhar desfila sobre as coisas. Uma dimensão está hoje no centro de todos os debates teóricos, de todas as formas de criação artística: o tempo. O olhar contemporâneo não tem mais tempo.”¹

A carga visual excessiva - e quase sempre irrelevante em suas acepções - agrava a formação de um observador cada vez mais apático frente à violenta evidência das imagens distribuídas na paisagem urbana. Quase nada se desvela, quase tudo faz parte dessa imperturbada cidade “galeria de máquinas”, para usar um termo de Paul Virilio. Segundo o urbanista francês, desenvolvemos uma *visão disléxica*. Tal visão é marcada pela dissociação que, como no estado de narcose, guia o observador através de impressões visuais que não significam nada, elas simplesmente existem, “como se a velocidade da luz tivesse tomado conta desta vez da totalidade da mensagem.”²

Virilio fala das *imagens fáticas* para designar imagens que se impõem à atenção e forçam o olhar, mas que fecham a semiose completamente e não permitem o prolongamento mental da reflexão, como, por exemplo, a foto publicitária usual. Com esse tipo de imagem dominando a paisagem sónica do mundo e o homem apenas raramente solicitado a interagir com o meio – como serão as frestas, as pausas nesse fluxo anestésico, os momentos de *desaceleração*?

“De fato, o fenômeno *teletopológico* sempre é fortemente marcado por suas distantes origens guerreiras, ele não *aproxima* o sujeito e o mundo ... mas, à semelhança do antigo

¹ PEIXOTO, 1996, p.179.

² VIRILIO, 1994, p.24.

combatente, ele antecipa o movimento humano, imprime velocidade a todo deslocamento do corpo em um espaço aniquilado.”³

A velocidade inerente à “teletopologia” aniquila o espaço, transformando a percepção humana e o emprego do corpo. Achata o mundo numa sobreposição de superfícies de tela. Antecipar o movimento humano significa, em última análise, não mais precisar dele. Virilio acusa uma sucessiva perda do corpo nesse fenômeno de aceleração que abole o nosso conhecimento das distâncias e das dimensões. Chama a atenção para as suas conseqüências negativas: uma teletopologia atesta a crise do que chamou *profundidade de tempo da matéria*. “Quando Bergson afirma: *o espírito é uma coisa que dura*, podemos acrescentar que é a nossa duração que pensa, que sente, que vê.”⁴

Enquanto a duração - ou profundidade de tempo da matéria - é sacrificada em nome de uma aceleração crescente e contínua, a *desaceleração* surge como possibilidade de reconquista do espaço do tempo presente. Desacelerar a percepção da cidade é uma operação que vem sendo executada por várias manifestações de arte pública atual⁵. A arte procura, criticamente, os signos alusivos e os sintomas que afloram na epiderme urbana. Eles remetem a fluxos internos, realidades que se processam ali atrás, exercícios de poder econômico e político que deixam rastros da sua precariedade e de suas implicações sociais, arquitetônicas, estéticas, ambientais.

Na operação de construir *situações* que são sondagens na paisagem, podemos destacar a obra da artista norte-americana Jenny Holzer, nascida em Ohio em 1950. Trabalhando a cidade como suporte e usufruindo dos seus meios mesmos para transgredi-los, Holzer vem atuando na paisagem urbana de vários lugares do mundo desde a década de 70. Infiltrada no fluxo informativo urbano, onde predominam as imagens fáticas e as imagens clichê, Holzer parece trabalhar a necessidade de resgatar a integridade e a dignidade das imagens, perdida com a sua crescente degradação. Suas intervenções são frases que se referem à atualidade e querem desnortear o público, pouco acostumado à reflexão. Holzer sabe que os anúncios que tomam conta da cidade *não preenchem*, mas *criam* necessidades.

Abordadas como *técnicas de desacelerar* - construção possível de pausas, intervalos no fluxo fático - seus trabalhos pretendem alcançar, no domínio da experiência estética, um prolongamento mental, uma duração. A artista veicula as suas mensagens em cartazes, camisetas, embalagens, sinais eletrônicos, táxis em trânsito, revistas, rádio, televisão, bancos de praças, *internet*. Usa a mídia da informação na melhor tradição do *détournement* situacionista⁶, onde elementos estéticos preexistentes são reutilizados em uma nova composição. O *détournement* implica um processo de descontextualização e recontextualização. O desvio no âmbito de esferas culturais consolidadas é um método de propaganda que põe em manifesto o desgaste de tais esferas:

AUTOMATION IS DEADLY

BEING ALONE WITH YOURSELF IS INCREASINGLY UNPOPULAR

³ VIRILIO, 1994, p.21.

⁴ VIRILIO, 1994, p.16.

⁵ Por *arte pública* entende-se a intervenção artística que é capaz de criar deslocamentos semânticos no espaço preexistente, atuando especificamente sobre o corpo da cidade e gerando frestas para a reflexão e a atenção. Não visando a confecção de objetos isolados, a arte pública atual pretende escapar do destino decorativo que norteia grande parte das obras públicas permanentes.

⁶ O Internacional Situacionista (1957-1972) foi um movimento artístico europeu cujos conceitos de manipulação do tempo e do espaço da cidade ainda podem ser verificados em várias práticas artísticas e arquitetônicas atuais. O IS era composto por artistas, urbanistas, poetas e cinematografistas que, a partir de uma leitura fenomenológica da vida cotidiana, utilizaram a cidade como suporte (cenário ativo). Produziram mapas, maquetes, pinturas, revistas, filmes e incursões por várias cidades da Europa. Quiseram “destruir a idéia burguesa de felicidade” de um mundo hipnotizado pela produção e pelo conforto e lançaram-se em busca de uma “psicogeografia” do espaço cotidiano.

BEING JUDGMENTAL IS A SIGN OF LIFE
BOREDOM MAKES YOU DO CRAZY THINGS⁷

O situacionista Guy Debord fundou o Internacional Letrista em 1952, movimento dentro do Internacional Situacionista: “experimentamos comportamentos, formas de cenografias, arquitetura, urbanismo e comunicação adequadas para provocar situações atraentes.”⁸ Utilizando signos extraídos da cultura de massa e desenhos infantis – formas de *détournement* - como elemento de potência ótica na crise das artes tradicionais, os letristas produziram cartazes, desenhos, colagens e montagens em que mesclaram esses signos criando pequenas janelas críticas acerca da sociedade industrial capitalista.

“Os letristas celebraram uma primeira reunião informativa para reter as frases que, escritas em determinadas ruas com cal ou qualquer outro sistema, incrementam o seu significado intrínseco, quando na realidade cotidiana só têm um. A repercussão dessas inscrições se estenderá desde a insinuação psicogeográfica até a subversão mais simples”.⁹

Podemos dizer que a *desterritorialização* é uma forma atual do *détournement* situacionista: operação que nos retira dos códigos nos quais estamos inseridos. A desterritorialização rompe um conjunto de sentido fechado, cria relações com o exterior. O termo foi definido por Gilles Deleuze e Félix Guattari como o movimento pelo qual se abandona um território: trata-se de uma operação em que se formam linhas de fuga de significação. Os textos de Jenny Holzer operam como manchetes simples que tratam dos mesmos assuntos presentes nos noticiários (“escrevo sobre as obsessões das pessoas: justiça, amor, guerra, dinheiro e sexo”¹⁰) e talvez no mesmo tom, mas com a característica de desterritorialização que é própria da arte. Como não é fotograficamente sensacionalista nem tendenciosa, como o é o noticiário; nem traz, apesar de referir-se a ele, uma informação inflacionária do corpo, a desterritorialização na obra de Holzer passa justamente pela ausência da figura do corpo e pelo conseqüente estímulo ao corpo que daí surge.

As séries *Truisms* (1977-79), *Inflammatory Essays* (1979-82), *Survival* (1983-85), *Laments* (1988-89) e *Lustmord* (1993-94) – para citar algumas – foram escritas por Holzer e convertidas em projetos públicos que funcionaram como uma rede inter-relacionada de partes direcionadas a audiências distintas e sobrepostas. Seus escritos consistem em pequenos enunciados, bem ao gosto publicitário, mas que trazem um *invisível imanente*, uma certa espessura. Eles *pedem* tempo. A duração na cidade precisa da pausa, da desaceleração. Holzer cria pausas semânticas em plena mobilidade de informação: núcleos de “pequeno poder poético catalisador”, para dizê-lo nos termos situacionistas.

As frases lançadas por Holzer são estranhas e como que deslocadas, e um transeunte poderia pensar, “mas não tem sentido isso aqui!”, para logo mais chegar à conclusão: “não: isso é o que realmente *faz sentido*”. A artista veicula suas mensagens em painéis luminosos de praças, estádios, aeroportos, bancos, etc., estabelecendo contradições e incômodos:

⁷ Extraído da série *Truisms*, escrita por Holzer em 1977-79; usada em meios de comunicação variados em várias cidades dos EUA e Europa. Tradução: “A automação é fatal / Estar a sós consigo mesmo é cada vez mais impopular / Ser capaz de julgar é sinal de vida / O tédio nos leva a fazer loucuras”.

⁸ ANDREOTTI, 1996b, p.50.

⁹ ANDREOTTI, 1996b, p.55.

¹⁰ Trecho de entrevista a Michael Auping em 1992, publicada em *Universe Series on Women Artists*. Texto original: “I write about what obsesses people: justice, love, war, money and sex.”

MONEY CREATES TASTE
PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME
YOU ARE A VICTIM OF THE RULES YOU LIVE BY
STUPID PEOPLE SHOULDN'T BREED¹¹
PROTECT ME FROM WHAT I WANT¹²

São assim criadas *situações* onde as pessoas têm a oportunidade de se confrontar com várias contradições inerentes à vida cotidiana. Lembramo-nos novamente da experiência do espaço urbano tal como foi concebida pelos Situacionistas: não como o resultado de uma ordem compositiva, mas como *deriva*. Espécie de "...anti-imagem, signo da vitória do tempo vivenciado sobre o espaço, da ação sobre a representação, e da vida sobre a arte, que foi sempre o coração do movimento."¹³ A anti-imagem pode ser entendida como uma criação na contramão da "sociedade do espetáculo", com o intuito de estimular a vivência da percepção nômade de ruídos na paisagem. A situação construída comporta instantes efêmeros e únicos, correspondendo à "irrupção de uma singularidade" (Deleuze): um evento reelaborado a cada vez.

A técnica da escrita, com que trabalha Holzer, por si só e a partir do momento em que conta histórias que dizem respeito à presença humana, *pede* uma desaceleração. Como escreveu Brissac, "... a escrita e a leitura são vagarosas, avançam para trás, em direção da interioridade."¹⁴ Paralelamente a esse fato, um dos meios mais utilizados pela artista é o painel eletrônico, composto de informação móvel. A característica principal inerente à mobilidade da informação contida no sinal eletrônico – sempre mutante, constantemente atualizada – é a banalidade do seu conteúdo. Holzer trabalha o paradoxo da mobilidade de uma informação que não necessita ser atualizada tão violentamente e subverte a "banalidade" do conteúdo esperado.

Reversão dos não-lugares

Em oposição ao "lugar antropológico" - precisamente localizado no espaço e no tempo, motivação e modalidade da prática coletiva e individual, lugar do sentido inscrito e simbolizado - os não-lugares são definidos por Marc Augé como aqueles cujas condições de circulação são baseadas na interação dos indivíduos com textos, sem outros enunciadores que não provenientes de pessoas jurídicas ou institucionais. São parte da complexidade da *aparência* dos grandes centros urbanos. O espaço do não-lugar não cria uma identidade singular, e sim solidão e similitude. Segundo Augé,

"Todas as interpelações que emanam de nossas estradas, centros comerciais ou vanguardas do sistema na esquina de nossas ruas visam simultânea e indiferentemente a

¹¹ Extraído da série *Truisms*, escrita por Holzer em 1977-79; usada em meios de comunicação variados em várias cidades dos EUA e Europa. Tradução: "O dinheiro cria o gosto / A propriedade privada criou o crime / Você é uma vítima das leis que segue / Pessoas estúpidas não deveriam procriar".

¹² Extraído da série *Survival*, escrita por Holzer em 1983-85; usada em meios de comunicação variados em várias cidades dos EUA e Europa. Tradução: "Proteja-me do que eu quero".

¹³ ANDREOTTI e COSTA, 1996a, p.12.

¹⁴ PEIXOTO, 1996, p.184.

cada um de nós, ('Obrigado por sua visita', 'Boa viagem', 'Grato por sua confiança'), qualquer um de nós: elas fabricam o 'homem médio' (...)"¹⁵

O que é significativo na experiência do não-lugar é a sua força de atração: as imagens fáticas de Virilio povoam os não-lugares de Augé. O problema que surge é que o não-lugar acaba por nortear a existência social, que se superficializa nas personagens publicitárias bem sucedidas. Ainda de acordo com Augé:

"No total, tudo se passa como se o espaço fosse retomado pelo tempo, como se não houvesse outra história senão as notícias do dia ou da véspera, como se cada história individual buscasse seus motivos, palavras e imagens no estoque inesgotável de uma inexaurível história no presente."¹⁶

A arte efêmera em geral trabalha com o exercício da memória (operação enferrujada da alma) e o exercício da presença do corpo. Uma instalação num lugar preexistente renomeia aquele lugar. Cria uma fresta, reverte o efeito da anestesia. Com o trabalho *Protect me from what I want* (Las Vegas, 1986), por exemplo, Holzer traça um mapa dos não-lugares anunciados por Augé, e acaba por criar um lugar nostálgico, reversão do não-lugar.

Assim como "a possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja"¹⁷, o retorno ao lugar é um recurso dos que freqüentam os não-lugares. Um e outro interpenetram-se, anulam-se, recompõem-se. Essa operação é feita pelos que passeiam pela paisagem e são estimulados a extravasar os seus limites espaciais tradicionais.

Jenny Holzer transforma os não-lugares em lugares de *descondicionamento*. Locados em painéis usualmente utilizados para comunicação das autoridades oficiais - para o condicionamento - os escritos desse projeto acabam por apropriar-se de uma autoridade. O que a artista acrescenta é o invisível: lançadas como frases anônimas, originadas numa entidade obscura, são esboços de verdades. Pretendem restituir-nos o real, a nossa percepção pessoal e crítica do mundo. As frases inventadas por Holzer falam do nosso corpo ativo, do nosso corpo passivo, enfim da sobrevivência desse corpo. Na série *Survival*, de 1983, lança desafios:

PROTECT ME FROM WHAT I WANT

*WITH ALL THE HOLES IN YOU ALREADY THERE'S NO REASON TO DEFINE THE OUTSIDE ENVIRONMENT AS ALIEN*¹⁸

Essa última sentença sugere a fusão sem limites do ser com o mundo e ao mesmo tempo do corpo com a substância do mundo, como um contato inexorável entre duas superfícies. O corpo é solicitado a lembrar-se da sua presença e da sua matéria. Veiculadas em painéis luminosos de várias galerias de arte e cidades, frases como as reproduzidas acima, imagens-texto, tratam o corpo como o lugar privilegiado de manipulação e significação.

A subversão do não-lugar nos remete à dialética do espaço liso e estriado. A cidade é, para Deleuze e Guattari, o *espaço estriado* por excelência. Caraterizado pela urdidura, pela trama, o espaço estriado apresenta uma

¹⁵ AUGÉ, 1994, p.92.

¹⁶ AUGÉ, 1994, p.96.

¹⁷ AUGÉ, 1994, p.98.

¹⁸ Extraído da série *Survival*, escrita por Jenny Holzer para painéis eletrônicos nos anos 1983-85. Tradução: "Proteja-me do que eu quero / Com todas as aberturas que existem em você, já não há motivo para definir o mundo externo como algo alienígena".

constância de orientação, onde os referenciais são lançados numa inércia contínua. É um espaço sedentário: a sua percepção e experimentação dá-se com uma distância, uma visão distante, daí ser chamado de *espaço ótico*. A inércia do estriado - em oposição às sucessivas mudanças de direção que operam na experiência do espaço liso - forma um espaço onde as conexões são difíceis de se realizar.

Já o que chamam de *espaço liso* é permissivo e relacional quanto às referências. É o oposto da urdidura, como um emaranhado desordenado de fibras. Trata-se de um espaço amorfo e nômade (migratório), cuja base é a heterogeneidade direcional: os pontos desse espaço estão subordinados ao trajeto. Espaço intensivo, mais que extensivo, o espaço liso é ocupado por acontecimentos, mais do que coisas percebidas. Espaço de afectos, mais que de propriedades. Os exemplos paradigmáticos do espaço liso são o mar, o deserto, a estepe e o gelo.

Sendo a cidade o retrato do espaço estriado, Deleuze e Guattari lançam a hipótese: “pode-se habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades”. A erupção de espaços lisos no espaço urbano “faz com que a cidade vomite um *patchwork*, diferenciais de velocidade, retardos e acelerações, mudanças de orientação, variações contínuas...”¹⁹ Própria da arte, a liberdade é uma zona de acidentes: viajar de modo liso é um devir difícil e incerto.

Esfera pública patológica

Os escritos de Holzer fazem alusão a fenômenos que põem o ser em contato com o mundo: ora o corpo é lembrado a agir, ora é impotente para a ação, simplesmente atravessado por imagens-texto que têm tom de verdade e incerteza de anonimato:

BEING SURE OF YOURSELF MEANS YOU'RE A FOOL
CONFUSING YOURSELF IS A WAY TO STAY HONEST
DREAMING WHILE AWAKE IS A FRIGHTENING CONTRADICTION
ENSURE THAT YOUR LIFE STAYS IN FLUX
*LISTEN WHEN YOUR BODY TALKS*²⁰

Pode-se entender que Holzer, no trabalho que será analisado a seguir, elabora uma espécie de tradução da voz do corpo, escritura do “prenome”: *Lustmord* foi um projeto que a artista desenvolveu acerca da violação do corpo feminino, logo após a Guerra na antiga Iugoslávia. Numa tentativa de dissecação do estupro, essa série de escritos é composta pela simultaneidade de três vozes: a vítima, o perpetrador e o observador.

A multiplicidade das vozes envolve uma história imagética que foge de qualquer reducionismo interpretativo: não é uma fala feminista; não é apologética; não é sádica ou *voyeur*. É a aproximação do corpo de uma situação limite. *Lustmord* é uma palavra alemã sem correspondência exata na língua inglesa. Traduz imagens fortes – “rape-slaying”, “sex-murder”, “lust-killing”. Numa das aparições dessa série (veiculadas numa revista), as palavras ganharam

¹⁹ DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 189.

²⁰ Extraído da série *Truisms*, escrita por Holzer em 1977-79; usada em meios de comunicação variados na cidade de Nova York, em 1993-94. Tradução: “Estar seguro de si significa que é um tolo / Confundir-se é um meio de permanecer honesto / Sonhar acordado é uma contradição assustadora / Assegure-se de que sua vida está em fluxo / Escute quando o seu corpo fala”.

materialidade flagrante quando foram escritas sobre peles e com sangue, numa espécie de escarificação pela letra. As palavras então seriam “sobre e dos corpos”, formando uma topografia metafórica da carne, inscrita e invadida pela linguagem.

No *Erlauf Peace Monument*, na Áustria (1995), a artista marcou o lugar da redenção dos alemães na 2ª Guerra Mundial com um holofote vertical cujo raio gordo de luz projeta-se para cima, céu afora. Em volta dele, são cultivadas flores brancas em meio às quais desfilam sentenças gravadas numa passarela de granito:

ALWAYS POLITE TO OFFICERS

A MEMORY OF DOMINANCE

THE HORSE RUNNING INTO WALLS

ADDING WATER TO FOOD

JEWS ROBBED

USING GOD

STUPID SENTENCES EVERYWHERE

*WHOSE THOUGHTS ARE MISSING*²¹

Deleuze escreveu: “é preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo”²². O povo que falta é um devir e o artista é um fermento coletivo, um catalisador. “O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos ‘senhores’.”²³

A manutenção e funcionamento do “monumento” austríaco depende do acionamento do holofote e do cultivo diário das flores. Nesse exemplo, Holzer atua não meramente como um etnólogo, mas como um inventor que traça os vestígios do passado com a direção – intrínseca à fragilidade dos seus elementos - de um porvir.

No trabalho *Arno* (Florença, 1996) ou na projeção de várias séries suas em Leipzig (1996), as imagens escritas pela artista *fabulam*. Cada série é temática e constrói um esquema que é entregue gradativamente. No caso de *Arno*, por exemplo, a linguagem é aliada à performance escultórica: ela se faz escritura sobre o belo corpo arquitetônico da cidade italiana. Do sutil - característica de outros trabalhos seus - ao espetacular (mega-projeções com laser e xenônio), é construída a dialética escrita da cidade e inscrição artística.

Segundo Virilio, no espaço público somos olhados pelas imagens: as imagens que nos olham são aquelas que nos controlam. Com as intervenções de Holzer o comportamento é outro. Não há como não reagir: devolvemos o olhar para o mundo. Esse mundo nos interpela. *Pensamos*. Entende-se que a imagem se faz potência positiva quando é possível falar de exterioridade, de alteridade. A alteridade define-se como algo distinto de si mesmo, como o princípio da alteração. A força da imagem criada pelos trabalhos de Holzer consiste na sua prática em construir situações, em alterar o caminho cotidiano do observador.

²¹ Extraído da série *Erlauf Peace Monument*, criado por Jenny Holzer para Erlauf, Áustria, 1995. Tradução: “Sempre educado para com os oficiais / Uma memória de dominação / O cavalo correndo entre paredes / Acrescentando água à comida / Os judeus roubaram / Utilizando Deus / Sentenças estúpidas em todo lugar / Cujos pensamentos se perderam”.

²² DELEUZE, 1985, p.259.

²³ DELEUZE, 1985, p.264.

A linguagem usualmente não tem peso nem dimensão, mas aliada à performance da palavra – inscrições sobre arquitetura, pele humana, pedra, águas de um rio, mobiliário, camisetas, taxis circulando – ganha a proporção do espaço público e denuncia, utilizando um termo de Mark Seltzer, uma “esfera pública patológica”²⁴. Os traços dessa esfera pública patológica aparecem como sintomas que guardam informações fugentes sobre a cidade. A arte escarifica, areja a cidade.

*SOMETIMES YOU HAVE NO OTHER CHOICE BUT TO WATCH SOMETHING
GRUESOME OCCUR. YOU DON'T HAVE THE OPTION OF CLOSING YOUR
EYES BECAUSE IT HAPPENS FAST AND ENTERS YOUR MEMORY.*²⁵

Anunciando o perigo da anestesia visual e da falta de tempo para a reação, a artista quer desacelerar o olhar, desnorrear os passos, deslocar a leitura e reverter as reações nulas. Os seus textos são pontos que, democraticamente, querem impor-se no fluxo imagético, mas desejam estabelecer-se pela diferença de conteúdo. O processo, muitas vezes, é um evento estético em grande escala, que envolve os desapercibidos na invasão da cidade pela palavra *tatuada*, como escreveu o cubano Severo Sarduy. “Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas. A escritura seria a arte desses *grafos*, do pictural assumido pelo discurso, mas também a arte da proliferação.”²⁶

Jenny Holzer esteve no Brasil em maio de 1999, no Rio de Janeiro. Executou intervenções noturnas na cidade, onde palavras se materializavam nas ondas do mar, nos prédios vizinhos e nos ônibus que passavam. Na praia, arrancou a presença das pedras do meio da escuridão da noite: de súbito as palavras encontram um anteparo e viram pedra. Na areia as suas mensagens em português escreviam-se sobre os corpos que por ali caminhavam e transformavam a praia num acontecimento inédito, demarcação de um lugar singular:

OS HOMENS NÃO TE PROTEGEM MAIS
VOCÊ É SINCERO NOS SEUS SONHOS
VOCÊ DEVE AO MUNDO E NÃO O CONTRÁRIO
VOCÊ PRECISA SABER ONDE VOCÊ COMEÇA E O MUNDO ACABA
TUDO ESTÁ DELICADAMENTE INTERCONECTADO
PROTEJA-ME DO QUE EU QUERO²⁷

Holzer, em depoimento, disse que espera que suas frases “sejam lidas pelos olhos ou pelo corpo inteiro”. Nas suas intervenções, o espaço liso sobrepõe-se à urdidura urbana: é a subordinação do hábito do corpo ao percurso inusitado das palavras; da percepção ótica do estriado à percepção *háptica*, onde o próprio olho tem a função tátil.

A grande questão que norteia o seu trabalho - o que fazer com a quantidade de informação na cidade - mostra uma artista preocupada com o porvir da humanidade, que nas palavras de Guattari, “parece inseparável do devir

²⁴ SELTZER, 1997.

²⁵ Extraído da série *Living*, escrita por Jenny Holzer nos anos de 1980-82. Tradução: “Às vezes você não tem escolha a não ser assistir a algo repulsivo acontecer. Você não tem a chance de fechar os olhos porque tudo ocorre rápido e entranha na sua memória”.

²⁶ SARDUY, 1979, p.53.

²⁷ Frases extraídas das projeções que Holzer executou no Rio de Janeiro em 7, 8 e 9 de maio de 1999.

urbano²⁸. Através da performance da palavra tatuada, sob as suas várias formas estéticas, Jenny Holzer de fato instaura os devires urbanos.

Referências bibliográficas

ANDREOTTI, Libero e COSTA, Xavier. *Situationists – art, politics, urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e ACTAR, 1996a.

ANDREOTTI, Libero e COSTA, Xavier. *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e ACTAR, 1996b.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

AUPING, Michael. *Jenny Holzer. Universe Series on Women Artists*. New York: Universe Books, 1992.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC, 1996 - p.184

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SELTZER, Mark. Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere. *October*. MIT Press. n. 80, summer 1997.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

²⁸ GUATTARI, 1993, p. 170.