

Inter
Art actuel



Insularidades
un sertón para cada puerto
Insularités
Un sertão pour chaque port

Marcelo Campos

Number 102, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45471ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Campos, M. (2009). Insularidades: un sertón para cada puerto / Insularités : un sertão pour chaque port. *Inter*, (102), 70–77.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Insularidades : un sertón para cada puerto

Sertón, *desertón*. Dada la semiinsularidad de Brasil, podríamos pensar que existe un sertón para cada puerto. Convivimos así, poéticamente, con mares y desiertos. Como en las dicotomías Oriente/Occidente, desarrollo/subdesarrollo, integración/resistencia (como concepto propuesto para este evento), el sertón se define en oposición al litoral: "La idea de un país moderno en el litoral, en contraposición a un país refractario a la modernización, en el interior".¹ De la misma forma que el litoral brasileño pasó a configurarse como *locus* de un posible desarrollo, con imágenes seductoras como pescadores y princesitas del mar, el sertón se había novelado como tierra de la autenticidad, del hombre rudo, fronterizo entre la naturaleza y la cultura, en oposición a la "superficialidad" costera. Por ser de allí, del sertón —dice la canción—, "yo casi no consigo estar en la ciudad, sin vivir contrariado".² Tal debate siempre ha tenido connotaciones ideológicas: "situar las fronteras entre el Brasil tradicional y el Brasil moderno y rescatar o inventar lo que sería fundamento auténtico de la nacionalidad".³ El hecho es que la tierra del sertón —inventada, novelada, manipulada políticamente— engendra un Brasil inaccesible, marcado por la exposición del hombre en contacto con dos desiertos: el del paisaje y el de sí mismo. Nunca sabemos con seguridad cuándo llegamos al sertón, alerta Flora Süsekind.⁴ Allí, nos sentimos "extranjeros en la propia tierra", como afirmó Euclides de la Cuña, pues la búsqueda de un lugar, la meta de llegar, es lo que nos define como sujetos, según afirmaciones de Nietzsche.

El paisaje del sertón continúa deslumbrando a los artistas en la contemporaneidad. Eso ocurre en el cine, en el teatro y en las artes visuales. Sin embargo, hay una gran diferencia en los abordajes que buscan abdicar de antiguas concepciones folclóricas, de un Brasil regionalista. La tarea actual es retirar el sertón de las alegóricas concepciones de atraso. Hoy hay gran libertad para proyectar poéticas potentes que consiguen mostrar el sertón bajo diversos puntos de vista. Principalmente, cuando se busca hacer del encuentro con la tierra alegórica una especie de diario de campo.

Ante esto los viajeros, los archivos coloniales y los misioneros fueron responsables de describir aquello que parecía documental y hoy asume papel de ficción: George Gardner, Eckhout, Von Luetzelburg son los autores de esta invención del paisaje brasileño, en épocas distintas. Willi Bolle explica que el sertón no existía como objeto científico o ficcional en el s. XIX para Von Humboldt, en su famoso ensayo sobre desiertos del mundo.⁵ Por tanto, es un lugar inventado recientemente. Dos escritores nacionales son los responsables de parte de las invenciones sobre paisajes y hombres del sertón: Euclides de la Cuña y Guimarães Rosa. La idea de ficción

en la literatura brasileña partió, justamente, de la construcción de narraciones que mezclaban observaciones de campo con romances y fábulas.

Tal territorialidad se había vuelto propicia para distintas metáforas. Glauber Rocha encaró el sertón como lugar de luchas maniqueístas (el dragón y el santo, Dios y el diablo) para criticar la dictadura militar y la tradición caciquista; Karin Aínouz mostró en *O céu de Suely* una narrativa más subjetiva en el personaje soñador, que quiere huir al mundo globalizado de los grandes centros urbanos; no se puede olvidar que *Estación Central de Brasil*, de Walter Salles, había tematizado el deseo de un niño huérfano de hacer lo opuesto de Suely: salir del suburbio carioca para reencontrar a su padre y vivir en una familia del sertón, con valores interiores. Este es el paraíso de Josué. También del sertón, el acordeón de Luiz Gonzaga, nacido en Exu, sertón de Pernambuco, quien influyó en Gilberto Gil y a Caetano Veloso, y los estimuló a mezclar música tradicional con guitarras eléctricas, ampliando la concepción burguesa de la Bossa Nova en la suburbana Tropicália. Zé Celso había viajado a Canudos, donde revivió las páginas de Euclides de la Cuña con no-actores del sertón que se representasen de cierta forma a sí mismos en una puesta en escena orgiástica.

Más allá de la ficción, hoy el acceso a las estepas y desiertos de Brasil se ha hecho más fácil. Además del camión de pasajeros, contamos con aeropuertos, estaciones de autobuses y carreteras asfaltadas. Por tanto, construir una crítica cultural sobre la tierra agrietada, los burros muertos, las coivaras, etcétera, es más accesible, incluso porque tales metáforas continúan disponibles para ser usadas por narradores del arte, del cine, de la literatura. Las artes visuales posibilitan una utilización renovada de las metáforas tradicionales sobre los sertones brasileños. Eso lo podemos observar en personajes como los andarines y mendigos de Cao Guimarães, o en el proyecto del colectivo Paisaje Submersa que denunciara con bellas imágenes la inundación de un lugar interior en Minas Gerais para la construcción de una industria.

En el arte contemporáneo, el interés por el paisaje y por el relato estimula la revisión del Brasil de los viajeros con otras miradas. Las nociones de *site specific*, *nonsite* y *fluxus* crearon visiones ampliadas sobre el objeto de arte, en lo que este puede tener de inestabilidad, de desmaterialización, de efímero. Hay gran interés en el espacio fuera de las galerías y museos, como en las propuestas de *land art* y en las intervenciones urbanas. Con estos conceptos, arte, etnografía, trabajos de campo, marchan *pari passu*. Los objetos, las exposiciones, pueden ser pensadas como diarios de viaje. A esta tarea yo, particularmente, me he dedicado. En dos

proyectos del CCBNB: *Cariri: impressões de viagem*, con Efrain Almeida, y *Nausea*, con José Rufino, viajé por los sertones del Ceará y de la Paraíba. El hecho es que eso nos posibilita crear una narración relacionando conceptos en tránsito, dentro y fuera del espacio expositivo, a partir de textos, imágenes, relatos de viaje, tradiciones existentes, pero sin llegar a crear folclorizaciones, sin buscar los *bons selvajes*. En la antropología, según George Marcus y Michael Ficher, es justamente el diario de campo el que renueva la escritura etnográfica, estimula una especie de "escritura experimental", y revisa el lugar del investigador y del informante.⁶ ¿Por qué no traer el relato de campo a las artes visuales? Hoy, revisar la concepción folclórica es fundamental, pues ya no confiamos en las grandes teorías universales, en los paradigmas amplios, en las claves conceptuales, tales como: arte popular, tradición autóctona, raíces nacionales, etcétera. Son otros los recursos de los cuales disponemos para describir la realidad social en un mundo que cambia rápidamente y en el cual estamos insertados.

En el proyecto *Sertón Contemporâneo*, cuatro artistas, coordinados por mí, crearon diarios de campo sobre los sertones del Ceará, Rio Grande del Norte, Paraíba y Minas Gerais. Brígida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino y Rosângela Rennó trajeron resultados sorprendentes en fotografías, dibujos, videos y objetos. Lo que puedo destacar es que la frontera entre artistas/investigadores y el paisaje del sertón continúa respondiéndonos con potencia. En el sertón de Juazeiro del Norte, a Brígida la sorprendió la humedad, los verdes repentinos de las plantas nativas después de las lluvias, los lagos efímeros; a Efrain lo sedujo la insularidad de la mirada de un sertón y se mapeó a sí mismo; Rufino apuntó críticas sobre imágenes tradicionales, la disecación del paisaje y de los seres en las maderas quemadas de las coivaras y en los esqueletos; Rennó retomó el diablo en medio del remolino, como en *Gran sertón veredas*, de Rosa, apropiándose de las imágenes de cuatro fotógrafos que consiguieron la proeza de fotografiar remolinos de tierra.

Juntando mares y desiertos, podemos considerar que el sertón es isla, exilio voluntario. "El desierto está dentro de la gente", como afirmó Efrain Almeida después de su experiencia en el sertón de Mosoró. Ante la naturaleza todo puede desequilibrarse: "la fuerza de los elementos naturales, la simbiosis entre el hombre del sertón y la naturaleza con sus secretos y su casi impenetrabilidad".⁷ Guimarães Rosa abordó este encuentro rompiendo el tabú de un amor entre iguales, cincuenta años antes de que Hollywood se escandalizara con *Brokeback Mountain*.

El sertón construye hombres exiliados en terceras márgenes, como el padre de familia descrito en el cuento *A terceira margem del*

Insularités : un sertão pour chaque port

Sertão : région semi-aride de l'intérieur du Brésil. L'insularité du Brésil pourrait nous faire penser qu'il existe un sertão pour chaque port. Ainsi vivons-nous, poétiquement, entre mers et déserts. Comme dans les dichotomies Orient/Occident, développement/sous-développement, intégration/résistance (tel le concept proposé dans ce dossier), le sertão est défini comme étant l'opposé du littoral. Le Brésil, c'est ainsi « [l']idée d'un pays moderne dans le littoral et, par contre, d'un pays réfractaire à la modernisation à l'intérieur des terres »¹. De la même manière que le littoral brésilien a été considéré comme le lieu d'un possible développement, avec des images séduisantes de pêcheurs et de princesses des mers, le sertão est décrit dans les romans comme la terre de l'authenticité, de l'homme rude, entre la nature et la culture, à l'opposé de la « superficialité » de la côte. Puisque je suis de là, du sertão, « je n'arrive presque pas à rester dans la ville sans vivre contrarié »², comme le dit la chanson. Un tel débat a toujours eu des connotations idéologiques : « Démarquer les frontières entre le Brésil traditionnel et le Brésil moderne, et récupérer ou inventer ce qui serait le fondement authentique de la nationalité »³. Le fait est que la terre du sertão – inventée, romancée, manipulée politiquement – engendre un Brésil inaccessible, marqué par l'exposition de l'homme en contact avec deux déserts : celui du paysage et celui de lui-même. Nous ne savons jamais, exactement, quand nous arrivons au sertão, nous prévient Flora Süsekind⁴. Là, nous nous sentons des « étrangers dans notre propre terre », comme Euclides da Cunha l'a affirmé, car la recherche d'un lieu, le but d'y arriver, c'est ce qui nous définit comme individus, selon l'affirmation de Nietzsche.

Le paysage du sertão continue à éblouir les artistes contemporains. Nous le retrouvons au cinéma, au théâtre et dans les arts visuels. Toutefois, il existe une grande différence dans les approches qui cherchent à abandonner les anciens concepts folkloriques d'un Brésil régional. La tâche actuelle consiste à retirer le sertão des concepts allégoriques arriérés. Actuellement, il existe une grande liberté qui permet de montrer, d'une manière fortement poétique, le sertão sous divers points de vue, principalement lorsqu'on cherche à faire de la rencontre avec la terre allégorique une espèce de journal de campagne.

Face à tout cela, les voyageurs, les archivistes coloniaux et les missionnaires ont pris sur eux de décrire ce qui semblait un documentaire mais qui, aujourd'hui, assume plutôt un rôle de fiction : George Gardner, Eckhout et Von Luetzelburg sont les auteurs, d'époques distinctes, de cette invention du paysage brésilien. Willi Bolle explique, dans son fameux essai sur les déserts dans le monde, que le sertão n'existait pas pour

Von Humboldt en tant que sujet scientifique ou fictif durant le XIX^e siècle⁵. Il s'agit donc d'un lieu inventé récemment.

Deux auteurs nationaux sont responsables d'une partie des inventions sur les paysages et les hommes du sertão : Euclides da Cunha et Guimarães Rosa. L'idée de fiction dans la littérature brésilienne vient, justement, de la construction des narrations qui mélangeaient observations de campagne avec romans et fables.

Un tel territoire s'est avéré fertile en métaphores. Glauber Rocha a envisagé le sertão comme un lieu de luttes manichéennes (entre le bien et le mal ; le dragon et le saint ; Dieu et le diable), afin de critiquer la dictature militaire et la tradition du cacique (chef d'une tribu amérindienne) – dans ce cas, une personne très influente dans la région. Karin Ainouz a décrit dans *O céu de Suely* (*Le ciel de Suely*), un récit plus subjectif où le personnage rêveur veut fuir vers le monde globalisé des grands centres urbains. On ne peut pas oublier que *Central do Brasil*, de Walter Salles, avait comme thème le désir d'un garçon orphelin qui, à l'opposé de Suely, voulait sortir de la banlieue de Rio de Janeiro afin de rencontrer son père et de vivre au sein d'une famille du sertão, avec les valeurs de la région. Le sertão, c'est le paradis de Josué. C'est aussi l'accordéon de Luiz Gonzaga, né à Exu, sertão de Pernambuco, qui a influencé Gilberto Gil et Caetano Veloso en les incitant à mélanger la musique traditionnelle aux guitares électriques, mariant ainsi le concept bourgeois de la bossa-nova avec la suburbaine tropicalia. Zé Celso, pour sa part, a voyagé à Canudos où il a revécu les pages d'Euclides da Cunha avec des non-acteurs du sertão qui, d'une certaine manière, se représentaient eux-mêmes dans une mise en scène orgiaque.

Mais au-delà de la fiction, actuellement, l'accès aux steppes et aux déserts du Brésil est bien plus facile. Outre les camions de passagers, nous disposons d'aéroports, de gares d'autobus et de routes asphaltées. Donc, une critique culturelle sur la terre crevassée, les ânes morts, les branches et la végétation brûlées, etc., est plus accessible, de telles images continuant d'être employées par des narrateurs de l'art, du cinéma, de la littérature. Les arts visuels permettent un emploi renouvelé des métaphores traditionnelles sur les sertões brésiliens. Nous pouvons l'observer chez les personnages d'errants et de mendiants de Cao Guimarães ou bien dans le projet du paysage collectif submergé de Minas Gerais qui dénonça, avec de belles images, l'inondation d'une région à l'intérieur de l'État pour la construction d'une industrie.

Dans l'art contemporain, l'intérêt concernant le paysage et le récit stimule un regard neuf du Brésil chez les voyageurs. Les notions de *site-specific*, de *nonsite* et de *Fluxus* ont créé

des visions élargies sur l'objet d'art, en ce qu'il peut avoir d'instabilité, de dématérialisation, d'éphémère. Il y a un grand intérêt en dehors des galeries et des musées, comme dans les propositions de Land Art et dans les interventions urbaines. Avec ces concepts, l'art, l'ethnographie et les travaux de campagne cheminent (*pari passu*) ensemble. Les objets et les expositions peuvent être considérés comme des journaux de voyage. À ce propos, je me suis particulièrement engagé dans deux projets du CCBNB : *Cariri : impressões de viagem* (*Cariri : impressions de voyage*), avec Efrain Almeida, et *Nausea* (*La nausée*), avec José Rufino. Nous avons voyagé dans les sertões des États du Ceará et de Paraíba. cela nous a permis de créer une narration qui met en rapport le concept du passage, à l'intérieur et hors de l'espace de l'exposition, à partir de textes, d'images, de récits de voyage, de traditions existantes, sans en arriver, toutefois, à créer des folklores et sans chercher les bons selvages, les bons sauvages. En anthropologie, selon George Marcus et Michael Ficher, c'est justement le journal de campagne qui renouvelle l'écriture ethnographique, stimule une espèce d'« écriture expérimentale » et reconstruit le lieu de l'investigateur et de l'informateur⁶. Pourquoi ne pas joindre le journal de campagne aux arts visuels ? Actuellement, réviser le concept folklorique est fondamental, car nous ne confions plus les grandes théories universelles, les grands paradigmes, les explications conceptuelles à l'art populaire, à la tradition indigène, aux racines nationales, etc. Ce sont d'autres recours dont nous disposons afin de décrire la réalité sociale dans un monde qui change rapidement, un monde dans lequel nous sommes inclus.

Dans le projet *Sertão contemporâneo*, quatre artistes, sous ma direction, ont créé des journaux de campagne sur les sertões des États du Ceará, du Rio Grande do Sul, du Paraíba et du Minas Gerais. Brígida Baltar, Efrain Almeida, José Rufino et Rosângela Rennó ont obtenu des résultats surprenants : photos, dessins, vidéos et objets. Ce que je voudrais mettre en évidence, c'est que la rencontre entre des artistes-enquêteurs et le paysage du sertão continue fortement de nous parler.

Dans le sertão de Juazeiro do Norte, Baltar est touchée par l'humidité, les plantes natives verdoyantes après les pluies, les lacs passagers. Almeida a été séduit par l'insularité de la vue du sertão et s'est décrit lui-même. José Rufino a relevé des critiques des images traditionnelles et a disséqué le paysage avec ses êtres dans les bois, ses plantes brûlées et ses squelettes. Rennó a repris le diable au milieu d'un tourbillon, comme dans *Gran sertão veredas* (*Les sentiers du grand sertão*) de Rosa, en s'appropriant des images de quatre photographes qui ont eu le courage de photographier des tourbillons de terre.

rio de Guimarães Rosa, que lo abandona todo para vivir en una canoa. La crisis es más profunda y metaforiza nuestra condición ante la posibilidad de anclarnos en una identidad personal, subjetiva. Somos extranjeros para nosotros mismos, para nuestro día a día, para nuestra familia. Andariegos en cualquier lugar, más allá de estados y naciones. Lo que identifica la narrativa identitaria es la movilidad y no la fijación: anclas en lugar de raíces.

Esto genera, entonces, innovaciones en el foco narrativo, introducción de autorreflexiones: "el narrador viaja para conocer su propia geografía, transformándose él mismo en paisaje".⁸ Un sujeto a la deriva naufraga y se ancla. A partir del sertón, podemos construir obras experimentales, centradas en la representación de la experiencia, describiendo el encuentro con el paisaje, la alteridad y el desierto de sí. Sertón sin fin.

Sertón contemporáneo

Es que el jardín edénico atravesó los siglos, traído por los poetas, así como la selva sombría de formas vigorosas. Somos alimentados por fábulas que jamás leemos y por sensaciones que jamás probamos

Anne Cauquelin⁹

Buscar el sertón es buscar un lugar inventado. Tierra ignota. Fuera del mapa. Llegamos al destino con la sensación de "no estar del todo", tal como el narrador-viajante de Susekind.¹⁰ Atravesamos sierras, valles, ríos secos, cañaverales, acequias y sorprendentes oasis verdecentes. El punto de partida es una geografía preexistente, relatada por escritores, pintores, científicos. Al sertón llegamos antes de llegar, partiendo de construcciones imagéticas y literarias: relatos de naturalistas, planchas de los artistas viajeros. La palabra 'sertón' encarna dos posibles significados: la corrupción de (de)sertón; o certão, adaptación fonética de muceltão: lugar mediterráneo, en el centro, maleza lejos de la costa.¹¹

Sobre todas las definiciones etimológicas impera la condición existencial de un sertón-sólo-paisaje. Es a partir de la seducción hacia paisajes brasileños, en los relatos de viaje, cuando surge nuestra primera narrativa ficcional, en el siglo XIX. Naturaleza y documento están presentes en la construcción imagética de la tierra, incluso antes, desde Jean de Léry hasta Debret y Rugendas. El narrador se sitúa como operario de eternos puentes entre los centros urbanos y un Brasil remoto. Un cartógrafo en constante movilidad. Un cronista entre la prosa de ficción y la literatura de viajes.

Nos movilizamos en viajes reales y virtuales. Y nos deparan textos preñados de adjetivos. El naturalista inglés George Gardner, por ejemplo, no se limitó al decir del paisaje carioca: "escenario tal vez sin par en la faz de la tierra, en donde la naturaleza parece haber agotado todas sus energías".¹² En estos relatos, una de las reclamaciones más recurrentes era la ausencia de carreteras para llegar al interior del país. Hoy,

a nuestra expedición le deparan los "no-lugares" de Marc Augé.¹³ Aeropuertos, estaciones de autobuses, conviven en el paisaje del sertón con burros, carros de bueyes y camiones de pasajeros.

Al tratar el paisaje, la fuerza implícita emerge de la naturaleza –arroyos, oteros, raíces–. Otras veces, se valora la creencia en un sertón místico, como en la búsqueda del diablo en medio de remolinos. Se representan paisajes como artificios. Sí, el "paisaje natural", como nos afirmara Cauquelin, configura un "artificio laborioso".¹⁴ La naturaleza es para siempre domesticada, novelada.

Sertón contemporáneo presenta cuatro diarios y cuatro viajes. Brígida Baltar levantó el mapa del Valle del Cariri, región fronteriza entre Ceará y Pernambuco. Efrain Almeida viajó desde la costa del Rio Grande del Norte hasta el sertón de Mosoró. José Rufino atravesó todo el estado de la Paraíba, desde el litoral hasta el alto sertón. Rosângela Rennó realizó un "viaje de gabinete", apropiándose de los viajes de cuatro fotógrafos (Léo Drumond, João Castilho, Joel Silva y Odilon Comodaro) por los sertones de Minas Gerais y São Paulo. "El sertón acepta todos los nombres: aquí es los Generales, allí es el Chapadão, allá es la Catinga".¹⁵

La elección de los artistas fue fundamental en el intento de exponer una poética potente que subrayase tres conceptos fundamentales: paisaje, documento y fábula. Como estrategia aglutinadora, contemporánea, valoramos la dimensión ficcional sobre anotaciones, borradores, relatos. Arthur Danto afirma que incluso en los relatos de los historiadores, hay intereses no históricos, provenientes de los seres humanos. Aceptamos lo incompleto del relato, que siempre "ha de dejar cosas afuera".¹⁶ Como afirma Hans Belting, "hecho, información e interpretación se vuelven una única cosa".¹⁷ Tales hechos me estimularon a crear un comisariado que respetase las particularidades de los artistas, pero estimulase lo inédito y el diálogo sobre asuntos, envolviendo los sertones, el arte contemporáneo y la idea de producir una narrativa *on the road*.

Esta exposición es un diario de viaje¹⁸. Como "diario", se evidencian la secuencialidad y el ritmo en la construcción de los trabajos: lo efímero del instante fotográfico en las imágenes de los remolinos, apropiadas por Rosângela Rennó; la trayectoria de la materia en la acción de Brígida Baltar, llevando el polvo de la casa-atelier que retorna a la condición de arcilla para, de nuevo, transformarse en ladrillo en las alfarerías del Cariri; el día a día de la habitación del hotel, en Efrain Almeida; la espera, el encuentro con la alteridad, la secuencia de miradas, la autorreflexión, la cartografía de José Rufino entre piedras, árboles, raíces y cactus. Naturaleza y domesticación. Acción y ficción. Como viaje, la permanencia de horizontes dilatados, panorámicos. La meta de llegar. El vacío de existir.

Contrariando a Walter Benjamin, aquí el narrador no sucumbe a la historia a ser contada, no se vuelve invisible.¹⁹ Al contrario, una de las grandiosidades de estos trabajos es el encuentro

entre las poéticas de los artistas y los paisajes e historias del sertón. Por tanto, al texto-sertón llegamos antes. Un buen narrador no es aquel que desaparece delante de la historia, sino el que se proyecta, singularmente, sobre la narrativa.

Buscar el sertón es traer el exilio como condición, independientemente de dónde se esté. "Los exilados son siempre excéntricos que sienten su diferencia como una especie de orfandad", afirmó Said.²⁰ El sertón no se confirma sólo como el dibujo de un desierto grande, cuando allí llegamos. Está al margen del mar y de los centros urbanos. (Sub)urbanidades. Distanciamientos. Tratamos de márgenes, pero no ésta que inventa los litorales. Nuestras fronteras están hechas de terceras y cuartas márgenes. Fronteras entre el lugar del observador y el del observado, entre nosotros y los paisajes.

Buscar el sertón es buscar un exilio voluntario, un lugar subjetivo. Buscar el sertón es buscar el suburbio donde me crié.

Brígida Baltar

En la poética de Brígida Baltar la idea de *Integración y resistencia* aparece tanto en las imágenes como en la propia ideología de los trabajos. Menos política y más metafórica, Brígida se posiciona como personaje de sus propias fábulas. Entonces, vemos a la artista buscando la intimidad de la carne de su propia casa, cavando y retirando una materialidad que es suya y al mismo tiempo no lo es: el polvo de ladrillo. "Brígida, cuando dice polvo, quiere decir mi casa", según describí en otro texto. Sin embargo, en vez de resistirse a los cambios, Brígida abandona los objetos en busca de lo etéreo, de lo huido. En otra acción, la artista tiene como objetivo la recolección de neblinas, bruma marina y rocíos. ¿Una acción imposible?

En Maria Farinha Ghost Crab utiliza a otra actriz como protagonista. Brígida se lanza a la noción de isla; el personaje cangrejo cavaba la tierra, se escondía, resistía al mar, quería quedarse. No obstante, concomitantemente avistaba el horizonte lejano, el destino, el porvenir. Integración y resistencia. ¿Lanzarse al mundo, a los deseos, o permanecer en tierra firme?

En la exposición *Sertón contemporáneo* Brígida Baltar buscó la aridez y encontró la humedad en el Valle del Cariri. Sorprendida por paisajes-sólo-oasis. Vemos, entonces, un sertón verdecente, humedecido con aguaceros constantes. Mandacarús floreciendo, anunciando la llegada de la lluvia. La esperanza del verde en el bicho-hoja. La materialidad en transformación. Palpable, el sertón había sido transportado para construir la exposición como tierra-en-bloque. Con ello, la emblemática tierra agrietada se había transformado en arcilla (polvo y agua). El polvo de la casa de Baltar se mezcla con el polvo de las alfarerías románicas del Cariri. Intercambio sellado por la producción de ladrillos. La arcilla había servido de amalgama entre el espacio privado, afectivo, de la casa y la tierra extranjera, dadivosa y simbólica de los sertones-de-tierra-llana. Ciclo. De la tierra se hace la arcilla, de la

En joignant mer et désert nous pouvons considérer que le *sertão* est une île, un exil volontaire. « Le désert se trouve à l'intérieur des gens », affirme Efrain Almeida après son expérience dans le *sertão* de Mossoró. Face à la nature, tout peut se déséquilibrer : « [I]l a force des éléments naturels, la symbiose entre l'homme du *sertão* et la nature avec ses secrets presque impénétrables »⁷. Guimarães Rosa a abordé cette rencontre en brisant le tabou d'un amour homosexuel, 50 ans avant qu'Hollywood se scandalise de *Brokeback Mountain*.

Le *sertão* bâtit des hommes exilés sur la troisième rive, comme le père de famille décrit dans la nouvelle *A terceira margem do Rio* (La troisième rive du fleuve) de Guimarães Rosa, qui abandonne tout pour vivre sur un canot. La crise est profonde et métaphorise notre condition face à la possibilité d'ancrer une identité personnelle, subjective. Nous sommes étrangers à nous-mêmes, à notre famille, errant dans n'importe quel lieu, au-delà des États et des nations. Ce qui identifie la narration de l'identité, c'est le déplacement et non pas la fixation : nous sommes des ancres plutôt que des racines.

Cela engendre des innovations au sein de la narration, une introduction à l'autoréflexion : « Le narrateur voyage pour connaître sa propre géographie, se transformant, lui-même, en un paysage⁸. » Une personne à la dérive fait naufrage et s'ancre. À partir du *sertão*, nous pouvons construire des œuvres expérimentales, centrées sur la représentation de l'expérience, décrivant notre rencontre, en nous-mêmes, avec le paysage, l'altérité et le désert. *Sertão* sans fin.

Sertão contemporâneo (Sertão contemporain)

Le jardin d'Éden a traversé les siècles, apporté par les poètes, ainsi que la forêt sombre de formes vigoureuses. Nous sommes alimentés par des fables que nous ne lisons jamais et par des sensations que nous n'avons jamais éprouvées.

Anne Cauquelin⁹

Chercher le *sertão*, c'est chercher un lieu inventé. Terre inconnue. Hors de la carte géographique. Nous arrivons au but avec l'impression de « ne pas y être du tout », tout comme le narrateur-voyageur de Susekind¹⁰. Nous traversons des chaînes de montagnes, des vallées, des fleuves secs, des champs de canne à sucre, des écluses et de surprenants oasis verdoyants. Le point de départ est une géographie préexistante, décrite par des écrivains, des peintres, des scientifiques. Nous arrivons au *sertão* avant d'y arriver, à partir des constructions d'images et de mots, des planches des artistes voyageurs et des rapports de naturalistes. Le mot *sertão* incarne deux probables significations : la glissement de *sertão* vers *certão*, adaptation phonétique de *muçeltão*, implique un lieu méditerranéen, donc un lieu « au centre », alors que *maleza* a pour sa part le sens de « loin de la côte »¹¹.

La condition existentielle d'un *sertão*-sol-paysage domine toutes les autres définitions étymologiques. C'est à partir de la séduction des

paysages brésiliens dans les récits de voyage que surgit notre première œuvre de fiction, au XIX^e siècle. La nature et la documentation sont présentes dans la construction imagée de la terra, depuis Jean de Léry jusqu'à Debret et Rugendas.

Le narrateur se situe, comme opérateur, dans des lieux éternels entre les centres urbains et un Brésil lointain : un cartographe constamment en déplacement ; une chronique entre la prose fictionnelle et la littérature de voyage.

Nous nous déplaçons ainsi entre de vrais voyages et des voyages virtuels, rencontrant des textes empreints d'adjectifs. Par exemple, le naturaliste anglais George Gardner n'a pas ménagé ses mots en parlant du paysage de Rio de Janeiro, « ce décor, peut-être sans pareil à la surface de la terre, où la nature semble avoir épuisé toutes ses énergies »¹². Dans ces récits, l'une des plaintes les plus courantes concernait l'absence de routes afin d'arriver à l'intérieur du pays. Aujourd'hui, notre expédition retrouve aussi les « non-lieux » de Marc Augé¹³. Aéroports et gares d'autobus côtoient, dans le paysage du *sertão*, les ânes, les charrues de bœufs et les camions de passagers.

En ce qui concerne le paysage, une force implicite émerge de la nature – petites rivières, racines. D'autres fois, la croyance dans un *sertão* mystique est mise en évidence, comme dans la recherche du diable au milieu des tourbillons. Des paysages sont représentés comme des artifices. En effet, le « paysage naturel », comme nous l'affirme Cauquelin, configure un « artifice élaboré »¹⁴. La nature est, à jamais, domestiquée, romancée.

Sertão contemporâneo présente quatre journaux et quatre voyages. Brígida Baltar a relevé la carte géographique de la vallée de Cariri, région frontalière entre le Ceará et Pernambuco. Efrain Almeida a voyagé depuis la côte de Rio Grande do Norte jusqu'au *sertão* de Mossoró. José Rufino a traversé tout l'État de Paraíba, depuis le littoral jusqu'au haut-*sertão*. Rosângela Rennó a réalisé un « voyage de bureau » et a profité des voyages de quatre photographes (Léo Drumond, João Castillo, Joel Silva et Odilon Comodoro) dans les *sertões* de Minas Gerais et São Paulo. « Le *sertão* accepte tous les noms : ici c'est "Los Generales" [Le Grand], là c'est "Chapadao" [L'Accident géographique], plus loin "La Catinga" [La Végétation] »¹⁵.

Le choix des artistes fut très important afin de démontrer une poésie forte dégageant trois concepts fondamentaux : le paysage, le document et la fable. Comme stratégie agglutinante, contemporaine, nous évaluons la dimension de la fiction sur des notes, des brouillons, des rapports.

Arthur Danto affirme que, dans les textes des historiens, il y a des intérêts non historiques, provenant des êtres humains. Nous acceptons alors le récit incomplet, qui souvent « laisse de côté certaines choses »¹⁶. Comme l'affirme cette fois Hans Belting, « le travail, l'information et l'interprétation deviennent une seule chose »¹⁷. De tels travaux m'ont poussé à créer un bureau central afin de respecter les particularités des artistes, mais qui en outre stimulerait l'inédit et le dialogue sur des sujets concernant les *sertões*,

l'art contemporain et l'idée de produire un récit *on the road*.

Cette exposition est un *journal de voyage*¹⁸. À la manière d'un « journal », on met en évidence la séquence et le rythme de l'élaboration des travaux : l'instant éphémère de la photographie des tourbillons employée par Rosângela Rennó ; la trajectoire de la matière dans l'action de Brígida Baltar qui a pris la poussière de la maison-atelier retournant à la condition d'argile pour se transformer, de nouveau, en brique dans les ateliers de céramique de Cariri ; le quotidien de la chambre d'hôtel d'Efrain Almeida ; l'attente, la rencontre avec les choix divers, la séquence des vues, l'auto-réflexion, la cartographie de José Rufino entre les pierres, les arbres, les racines et les cactus. Nature et domestication. Action et fiction. Dans le voyage, il y a la permanence des horizons agrandis, panoramiques. Et le but d'y arriver. Et le vide d'exister.

Ici, contredisant Walter Benjamin, le narrateur ne succombe pas à l'histoire racontée, ne reste pas invisible¹⁹. Au contraire, l'une des forces de son travail consiste en la rencontre entre la poésie des artistes, les paysages et les histoires du *sertão*. Donc, nous arrivons en premier au *texte-sertão*. Un bon narrateur n'est pas celui qui disparaît devant l'histoire, mais celui qui se projette, singulièrement, dans le récit.

Chercher le *sertão*, c'est apporter l'exil comme condition, indépendamment d'où nous sommes. « Les exilés sont toujours des excentriques qui sentent leurs différences comme des espèces d'orphelins », affirme Said²⁰. Le *sertão* ne se présente pas seulement comme le dessin d'un grand désert, quand nous y arrivons. Il est à la marge de la mer et des centres urbains. Suburbain. Éloignement. Il s'agit de marges, mais pas de celles qui forment le littoral. Nos frontières sont faites de troisième et quatrième marges. Frontières entre le lieu de l'observateur et de l'observé, entre nous et les paysages.

Chercher le *sertão*, c'est chercher l'exil volontaire, un lieu subjectif. Chercher le *sertão*, c'est chercher la banlieue où j'ai été élevé.

Brígida Baltar

Dans la poésie de Brígida Baltar, les idées d'intégration et de résistance apparaissent autant dans ses images que dans sa propre idéologie de travaux. Moins politique et plus métaphorique, Brígida se positionne comme étant le personnage de ses propres fables. Par conséquent, nous voyons l'artiste qui cherche l'intimité dans la chair de sa propre maison, creusant et retirant une matérialité qui est d'elle-même mais à la fois qui ne l'est pas : la poussière de la brique. « Brígida, lorsqu'elle dit poussière, veut dire sa maison », comme je l'ai décrit dans un autre texte. Toutefois, au lieu de résister aux changements, Brígida abandonne les objets et va à la recherche du sublime. Dans une autre action, l'artiste a pour but la récolte des brouillards, de la brume marine et des rosées. Est-ce une action impossible ?

Dans *Ghost Crab*, Maria Farinha s'est servie d'un autre comédien comme protagoniste pour y aborder la notion d'île : le personnage

arcilla se hicieron los ladrillos, de los ladrillos la casa, de la casa, atelier. Y el arte, así como la lluvia, todo recomienza e inaugura. Acciones. Paisaje sin figura. La artista suspende las señales epocales.

Efrain Almeida

La poética de Efrain Almeida se confunde con su propia trayectoria de vida. Nacido en el sertón central del estado de Ceará, en el interior de Brasil, Efrain observa las primeras evidencias artísticas en la religiosidad popular. No como copia de los objetos folclóricos, sino como interpretación. Por tanto, Efrain rompe la resistencia tradicionalista e infructuosa que las políticas patrimoniales insisten en calar en la cultura popular. El artista recodifica la identidad brasileña. A veces como negación vehemente. Es necesario borrar el entorno para interpretar, para huir de la literalidad. A Efrain le interesa producir la subjetividad juntamente con imágenes que son, concomitantemente locales y globales. Advenidas de la mundialidad, pero procesadas por el sujeto, por la primera persona, por el autorretrato.

En *Sertão contemporaneo*, Efrain Almeida celebra un encuentro con la alteridad y un viaje hacia dentro, autorreflexivo, pasional. Con ello, sus diarios están ricamente ilustrados con escenas del cuarto del hotel, de la monotonía televisiva, de la soledad expresada en un par de tenis. En la afirmación de Susekind, "buscar semejantes por todas partes es buscarlos en vano".²¹ Como un naturalista romántico, el artista viaja llevando consigo la promesa de mares navegados. Pero encarna la duda entre enraizarse o apenas anclarse momentáneamente. Aquí, como el narrador-marinero de Benjamin²², Efrain lleva océanos en los bolsillos y se encuentra con un campesino sedentario. De este encuentro trae los ojos y nos los ofrece. Fija, al menos por instantes, la insularidad del mirar sobre el blanco insular del papel. Nos enseña, como Marshall Sahlins, que las islas y los desiertos tienen historias.²³

José Rufino

José Rufino crea también a partir de esta misma contradicción: *Integración y resistencia*. La tradición con la que se relaciona el artista no es la de la cultura popular, sino la del Brasil colonialista, la de los salones de la Casa Grande, descendiente de los señores de las haciendas de azúcar. Rufino es hijo de padres comunistas, participa en manifestaciones políticas y protestas desde la infancia, e integra en su arte la polémica. Contrario y al mismo tiempo seducido por imágenes de un noroeste tradicional, el artista niega el estereotipo de las sequías, de la miseria, pero se deja encantar por el mobiliario colonial, por la austeridad simbólica de la hacienda de azúcar. Rufino trabajó con cartas de familia, primero de la suya y luego de desaparecidos políticos de la dictadura militar. Criticó la tortura exponiéndola en instalaciones como mobiliarios austeros, represores, metaforizó los archivos, impregnados de pasado y muerte.

Para *Sertão contemporaneo*, José Rufino museificó el sertón paraibano. Roquedos, oteros,

raíces, cactus, dibujan una documentación fantástica. Las acciones naturales del tiempo se mezclan con manipulaciones del hombre. Las piedras cohabitan con tallos, creando demarcaciones. El sertón está repleto de *land art* espontánea. Concomitantemente, la materia atestigua su finitud. Calcinaciones. Fosilizaciones. Desintegraciones. El artista empalidece los colores para deflagrar el paisaje del tiempo. Pero la naturaleza, insubordinada, le responde con la vida: expurga fluidos, bilis negras sobre roquedos desnudos. Irrigaciones internas, intestinas, manchan el paisaje, mientras el dibujo se oscurece, se expresa. Extrañas cordialidades aproximan piedras, árboles, cráneos. Rufino colecciona naturalezas. Ramas colgantes imprimen paisajes sombríos. Y, en el intento de reunir tales elementos, se crean gabinetes de curiosidades. Malraux ya dijo que el museo deflagra una "enigmática liberación del tiempo".²⁴ José Rufino convoca el espacio-museo para pensar la ficción contemporánea. El artista recoge, almacena, roba la existencia corporal de todo aquello que expone, para que la materia pueda, con el arte, renacer.

Rosângela Rennó

A Rosângela Rennó le interesan los hábitos del proceso civilizatorio: bodas, ritos de paso. Los objetos guardados en cajones, los álbumes de familia, las fotografías, la belleza existente en el souvenir, en los objetos del recuerdo. Al mismo tiempo, estos ritos de paso pueden generar metáforas de la resistencia, el intento de crear lazos familiares, conyugales. Sin embargo, la contemporaneidad, la oferta de deseos momentáneos, lo efímero de los sentimientos, crean amenazas a la resistencia. A Rennó también le interesan los desvalidos, los marginales, los desintegrados. Fotos de boda, promesas de felicidad, conviven con tatuajes de presos, marcas identitarias para aquellos que no supieron convivir.

Artísticamente, la gran resistencia está focalizada en la propia materialidad que se encuentra en el cerne de sus creaciones: la fotografía. Allí, en el entorno de lo fotográfico, Rennó trata del paso del tiempo, de la perennidad de la familia, de la imposibilidad de guardar. Abrimos los álbumes y están vacíos. Rosângela fotografía sin fotografiar, apropiándose. Manipula. Miente. Une situaciones imposibles. Simula y disimula. Así, nos ofrece testimonios, documentos de familias que se desintegran con el tiempo por las amenazas de la contemporaneidad.

En *Sertão contemporaneo* Rosângela Rennó utiliza la idea de autoría como gesto, tal y como la define Agamben.²⁵ Se apropia de lo real de forma sesgada, indirecta. Sin embargo, en la concepción de Foucault, todo autor atestigua una ausencia, ya que manipula conceptos, ideas preexistentes. En la función autor hay siempre alguien que, incluso continuando anónimo y sin rostro, "profiere el enunciado". El gesto de Rennó sobre el arte es un gesto de atribuir enunciaciones. En *Sertão contemporaneo*, Rosângela nos presenta dos trabajos: *Fiebre del cerrado* y *Fiebre del sertón*.

En el primero, seis secuencias de fotografías de remolinos de tierra, característicos del interior de Brasil, aparecen flanqueadas por relatos de fotógrafos sobre la captura de las imágenes. En el segundo, dos pequeños videos editados a partir de la interpretación cinematográfica y televisiva de *Gran sertón: veredas*, dirigidos, respectivamente, por Geraldo y Renato de los Santos Pereira y por Walter Avancini.

Rennó sobrepone el paisaje de la literatura a los paisajes y personajes fotográficos, cinematográficos y videográficos. Se crea originalidad en la manipulación. Se alcanzan imágenes como blancos. Atenta, la artista se coloca "en los límites de los textos". Se instauran "discursividades".²⁶ El sujeto-autor "se atestigua (...) por medio de las señales de su ausencia".²⁷ Pero, ¿de qué manera una ausencia puede ser singular? Esta es una de las cuestiones centrales en los trabajos de Rennó.

Sobre la elección geográfica del proyecto, Rosângela se interesó por el interior de Minas, una región que recibió el nombre de la novela de Rosa: Parque del Gran Sertón. Así, empezó a procesar una búsqueda del paisaje de la literatura. Llegó a la idea de capturar remolinos, presencia potente en la novela, imagen mágica para las creencias y para el acto fotográfico. Cuatro fotógrafos abrieron sus archivos de la captura de remolinos del sertón, compartiendo la autoría con Rennó. Una especie de danza de demonios. La imagen, aquí, participa "de prácticas no artísticas", de creencias populares.²⁸

Integrarse o resistir: el exilio como condición

"Para quien quiere soltarse/ invento el muelle". Esta canción brasileña crea una importante metáfora sobre la condición de los autores, artistas y creadores ante la dicotomía *Integración y resistencia*. Cabe a los artistas la invención. Rozar lo imposible. Buscar la liberación. Romper las fronteras. Por tanto, antes que política, esta condición está en el cerne del concepto de narrativa, de construcción poética. A los autores cabe, ante el aprisionamiento, la invención del muelle, de los barcos, de las anclas. La dicotomía entre integrarse a la tierra, a las raíces, a las memorias, o lanzarse al mar de un mundo globalizado, borrando la procedencia, convirtiéndose en extranjero, funciona, en el arte, como construcción de escrituras. No debemos olvidar que alguien recuerda cuando una nación tiene memoria, como nos afirma Homi Bhabha.²⁹ Las supuestas "memorias nacionales" son históricamente engendradas a favor de una colectividad que jamás será posible, a no ser como utopía.

Hoy, el exilio está en todos nosotros, se ha convertido en condición para el mundo postcolonialista. Desde los descontentos con el subdesarrollo a los desintegrados en los guetos del Primer Mundo. La amenaza de la desintegración sale a la luz todos los días. El arte, cada vez más, es sensible a estas realidades.

En el arte contemporáneo brasileño, la resistencia a favor de una supuesta identidad

crabe creuse la terre, se cache, résiste à la mer, veut y rester. Mais, en même temps, il regarde l'horizon lointain, le destin, le futur. Intégration et résistance. Se lancer dans le monde selon ses désirs ou bien rester sur la terre ferme ?

Dans l'exposition *Sertão contemporâneo*, Brígida Baltar a cherché l'aridité et a rencontré l'humidité dans la vallée de Cariri, surprise par des paysages-sol-oasis. Nous voyons donc un *sertão* verdoyant, humide, avec de constantes averses. Des arbres de mandacurus (fruit typique du Brésil) florissants, annonçant l'arrivée de la pluie. L'espoir du vert dans le *bicho-hoja* [la bête-feuille]. La matière en transformation. Palpable, le *sertão* fut transporté pour créer l'exposition sous forme de blocs de terre. Dès lors, l'emblématique terre agreste fut transformée en argile (poussière et eau). La poussière de la maison de Baltar s'est ensuite mélangée à la poussière des ateliers de céramique romanesques de Cariri. Échange scellé pour la production de briques. L'argile a ainsi servi d'amalgame entre l'espace privé, affectif, de la maison et la *terra* étrangère, généreuse et symbolique des *sertões* des vastes terres. Cycle. De la terre est issue l'argile ; de l'argile sont issues les briques ; des briques, la maison ; de la maison, l'atelier. Et l'art, tout comme la pluie, recommence et régénère. Actions. Paysage sans figure. L'artiste suspend les signaux de l'époque.

Efrain Almeida

La poésie d'Efrain Almeida se confond avec sa propre trajectoire de vie. Né dans le *sertão* central de l'État du Ceará, Efrain observe pour la première fois les évidences artistiques dans la religion populaire. Non pas dans la copie d'objets folkloriques, mais bien dans leur interprétation. Pour cela, Efrain brise la résistance traditionnelle et infructueuse des politiques patrimoniales qui obligent au silence dans la culture populaire. L'artiste recodifie ainsi l'identité brésilienne, parfois dans une négation véhémence, car il est parfois nécessaire d'effacer le contour pour pouvoir interpréter, pour pouvoir fuir la littérature. Efrain s'attache à produire la subjectivité avec des images qui sont à la fois locales et globales, provenant de la mondialité mais élaborées par l'être, par la première personne, par son propre portrait.

Dans *Sertão contemporâneo*, Efrain Almeida célèbre la rencontre entre l'altérité et le voyage à l'intérieur de lui-même, autoréflexif, passionnel. À cet effet, ses journaux sont richement illustrés avec des scènes de sa chambre de l'hôtel, de la monotonie de la télévision, de la solitude exprimée dans une paire de baskets Susekind affirme d'ailleurs que « chercher des semblables partout, c'est les chercher en vain »²¹. Comme un naturaliste romantique, l'artiste voyage, emportant avec lui la promesse des mers naviguées. Toutefois, il incarne le doute : s'enraciner ou simplement s'ancrer provisoirement ? Ici, comme le narrateur marin de Benjamin²², Efrain emporte les océans dans ses poches et se retrouve paysan sédentaire. De cette rencontre, il ramène ses yeux et nous les offre. Il fixe, pour quelques instants, l'insularité du regard sur

le blanc insulaire du papier. Il nous enseigne, comme Marchall Sahlins le fait, que les îles et les déserts ont des histoires²³.

José Rufino

José Rufino crée aussi à partir de cette même contradiction : *integração e resistência*. La tradition dans la lignée de laquelle l'artiste se situe n'est pas celle de la culture populaire, mais celle du Brésil colonialiste avec ses salons dans la *casa grande* (grande maison), ses seigneurs exploitant les plantations (que l'on appelle ici *fazendas*, « fermes ») de canne à sucre. José, fils de parents communistes, participe à des manifestations politiques et à des marches de protestations dès son enfance. Il intègre la polémique dans son art. Paradoxalement séduit par les images du Nord-Est traditionnel, l'artiste nie le stéréotype des sécheresses, de la misère, mais se laisse enchanter par le mobilier colonial et l'austérité symbolique de la ferme à sucre. José a travaillé à partir de lettres de familles, au début avec celles de la sienne et ensuite avec celles de disparus politiques de la dictature militaire. Il a critiqué la torture, en l'exposant dans des installations aux mobiliers austères, répressifs, et a métaphorisé les archives empreintes du passé et de la mort.

Pour *Sertão contemporâneo*, José Rufino a considéré le *sertão* tel un musée de Paraíba. Rochers, collines, racines et cactus dessinent une documentation fantastique. Les actions naturelles du temps se mélangent aux manipulations de l'homme. Les pierres cohabitent avec les tiges des plantes, créant des démarcations. Le *sertão* est plein de Land Art spontané. En même temps, la matière témoigne de sa fin. Calcination. Fossilisation. Désintégration. L'artiste rend les couleurs plus pâles afin de marquer le passage du temps dans le paysage. Toutefois, la nature, insubordonnée, lui répond avec la vie : elle expurge des fluides, de la bile noire, sur des rochers dénudés. Des irrigations internes tachent le paysage tandis que le dessin s'écoule, s'exprime. D'étranges cordialités rapprochent les pierres, les arbres, les crânes. José collectionne les choses naturelles. Des branches suspendues marquent des paysages sombres. Or, dans le but de réunir de tels éléments, des cabinets de curiosités sont créés. Malraux a déjà dit que le musée générerait une « énigmatique libération du temps »²⁴. José Rufino convoque l'espace-musée pour évoquer la fiction contemporaine. L'artiste recueille, garde, vole l'existence corporelle de tout ce qu'il expose afin que la matière puisse renaître avec l'art.

Rosângela Rennó

Rosângela Rennó s'intéresse aux coutumes issues de la civilisation : mariages, rites de passage, traditions. Le contenu des caisses, les albums de famille, les photographies, la beauté existant dans le souvenir, dans les objets de la souvenance. En même temps, ces coutumes peuvent engendrer des métaphores de la résistance, le désir de créer des liens familiaux, conjugaux. Toutefois, le contemporain, l'offre des désirs momentanés, les sentiments éphémères créent des menaces à la résistance. Rennó

s'intéresse aussi aux invalides, aux marginaux, à ceux qui résistent à l'intégration Photos de mariage et promesses de bonheur cohabitent avec tatouages de prisonniers, marques d'identité de ceux qui n'ont pas su vivre ensemble.

Artistiquement parlant, la grande résistance est exploitée par la matière que l'on trouve au sein de ses créations : la photographie. Dans le contexte de la photographie, Rosângela traite du passage du temps, de la pérennité de la famille, de l'impossibilité de tout garder. Nous ouvrons les albums, et ils sont vides. Rosângela photographie sans photographe, en s'appropriant. Elle manipule. Ment. Joint des situations impossibles. Simule et dissimule. Ainsi, elle nous offre des témoignages, des documents de familles qui se désintègrent avec le temps sous les menaces contemporaines.

Dans *Sertão contemporâneo*, Rosângela Rennó emploie l'idée d'auteur tel un geste, tout comme le définit Agamben²⁵. Elle s'approprie le réel d'une manière oblique, indirecte. Toutefois, dans la pensée de Foucault, tout auteur témoigne d'une absence, car il manipule des concepts, des idées préexistantes. Dans le rôle de l'auteur, il y a toujours quelqu'un qui, bien qu'il soit anonyme et sans visage, « profère l'énoncé ». Le geste de Rennó concernant l'art est un geste pour attribuer des énonciations. Dans *Sertão contemporâneo*, Rosângela nous présente deux travaux : « Febre del cerrado » et « Febre del sertão ». Dans le premier, six séquences de photos de tourbillons de terre, caractéristiques de l'intérieur du Brésil, apparaissent avec les rapports des photographes sur la captation des images. Dans le second, deux petites vidéos sont éditées à partir des interprétations au cinéma et à la télévision du *Gran sertão veredas* dirigées, respectivement, par Geraldo et Renato de los Santos Pereira ainsi que par Walter Avancini.

Rosângela superpose le paysage de la littérature aux paysages et aux personnages des photographies, du cinéma et des vidéos. Elle crée de l'originalité dans la manipulation. Elle obtient des images blanches. Attentive, l'artiste se place « dans les limites du texte ». Elle maintient des « discussions »²⁶. Le sujet-auteur « témoigne [...] à travers les signaux de son absence »²⁷. Toutefois, de quelle manière l'absence peut-elle être singulière ? C'est une des questions cruciales dans les travaux de Rosângela Rennó.

En ce qui concerne le choix géographique du projet, Rosângela s'est intéressée à Minas, une région qui a reçu le nom du roman-feuilleton de Rosa : *Parque del gran sertão* [Le parc du grand sertão]. Ainsi, elle a commencé une recherche sur la description du paysage dans la littérature. Elle a eu l'idée de se concentrer sur les tourbillons, dont la présence est forte dans le roman-feuilleton, images magiques autant pour les croyances que pour l'action de photographe. Quatre photographes ont ouvert leurs archives sur la capture des tourbillons du *sertão*, partageant les droits d'auteur avec Rosângela Rennó. Une espèce de danse de démons. Ici, l'image participe « de pratiques non artistiques », mais aussi de croyances populaires²⁸.

nacional convive con la integración de mecanismos y poéticas mundiales en la creación contemporánea; aquello que Gerardo Mosquera llama manierismo contemporáneo. Por tanto, el lenguaje de las instalaciones, los objetos, las fotografías o los videos se integran y se aproximan a la colectividad artística. Al mismo tiempo, tratamos siempre de nosotros, de nuestro lugar. No obstante, no hay consenso, ni lenguaje internacional. Principalmente por la desintegración, nuestra sensación de exilio empieza, antes que nada, en el restringido espacio familiar. "Todas las familias inventan a sus padres e hijos, les dan a cada uno de ellos una historia, un carácter, un destino e incluso un lenguaje. Siempre ha habido algo erróneo en el modo según el cual me inventaron y me destinaron a encajarme [...]"³⁰ Esta afirmación de Edward Said nos sirve, emblemáticamente, para reflexionar sobre la noción de integración y resistencia. Hoy la gran revolución es la conquista de una subjetividad responsable.

Integrarse totalmente es una ilusión, resistir sin sufrimiento es imposible. "Todo hombre es una isla/ Todo hombre es un puente", afirmaba el poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade, que nació en el interior, lejos del mar ☺

Notes

- 1 Lima, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Revan, IUPERJ, UCAM, Rio de Janeiro, 1999, p. 17.
- 2 *Lamento sertanejo*, canción de Dominguiños y Gilberto Gil.
- 3 Lima, Nísia, ob. cit., p. 14.
- 4 Süsekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.
- 5 Bolle, Willi. *Grandesertão.br*. Ed. 34, São Paulo, 2004, p. 47.
- 6 Ficher, Michael M. J.; Marcus, George. *La antropología como crítica cultural: un momento experimental en las ciencias humanas*. Amarróu Editores, Buenos Aires, 2006.
- 7 Lima, Nísia, ob. cit., p. 58.
- 8 Bolle, Willi, ob. cit., p. 52.
- 9 Caucuelin, Anne. *A invenção da paisagem*. Martins Fontes, São Paulo: 2007, p. 155.
- 10 Süsekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. Companhia das Letras, São Paulo, 1990, pp. 11-34.
- 11 Boyle, Willi. *Grande sertão.br*. Ed. 34, São Paulo, 2004, p. 50.
- 12 Gardner, George. *Viagem ao interior do Brasil [1836 - 1841]*. Itatiaia, Belo Horizonte, 1975, p. 19.
- 13 Auge, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus, São Paulo, 1994.
- 14 Caucuelin, A., ob. cit., p. 11.
- 15 Guimarães, Rosa. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001, p. 506.
- 16 Danto, A. *Historia y narración*. Paidós, Buenos Aires, 1989, pp. 49, 51.
- 17 Belting, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Cosac & Naify, São Paulo, 2006, p. 40.
- 18 La idea de diario se ha vuelto recurrente en el arte contemporáneo, desde los esfuerzos conceptuales hasta las incorporaciones de nuevos medios. Palabras, reflexiones, declaraciones, son lemas para el cuaderno personal de June Paik, la falsa intimidad revelada de Vito Acconci, los diarios en tiempo continuo en las películas de Andy Warhol, los performances de Ana Mendieta, los videos de Bill Viola y Sophie Calle. Ver: Rush, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Martins Fontes, São Paulo, pp. 72-107.
- 19 Benjamin afirma que las mejores narraciones son las que "menos se distinguen de la historia oral". En "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas; vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1994, p.198.
- 20 Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003, p. 55.
- 21 Süsekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. Companhia das Letras, São Paulo, 1990, p.14.
- 22 Benjamin, W. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". En: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas; vol. 1, Brasiliense, São Paulo, 1994.
- 23 Sahlins, Marshall. *Ilhas de história*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1990.
- 24 Malraux, André. *O museu imaginário*. Edições 70, Lisboa, 1965.
- 25 Agamben, Giorgio. "O autor como gesto". En: *Profanaciones*. Boitempo, São Paulo, 2007. pp. 55-63.
- 26 Ibid., p. 56.
- 27 Ibid., p. 58.
- 28 Crimp afirma que la fotografía siempre "excederá las instituciones del arte, siempre participará en prácticas no artísticas". En "La apropiación de la apropiación", *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal, Madrid, 2005, p. 56.
- 29 Bhabha, Homi. "Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna", *O local da cultura*, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- 30 Said, Edward W. *Fora do lugar: memórias*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004, p. 19.



> Boris Groys / ALEMANIA © BdlH



> Claudia Jaskowicz / BOLIVIA © BdlH



> Inti Hernández / CUBA © BdlH

S'intégrer ou bien résister : l'exil comme condition

« Pour qui veut se libérer/ j'invente le quai. » Ces paroles de chanson brésilienne créent une importante métaphore sur la condition des auteurs, des artistes et des créateurs face à la dichotomie intégration/résistance. Il convient aux artistes de l'inventer. De s'approcher de l'impossible. De chercher la liberté. De détruire les frontières. Dans ce dessein, avant d'être politique, cette condition se doit d'être au centre du concept du récit, de la construction poétique. Il convient aux auteurs, face à l'emprisonnement, d'inventer un quai, une barque, une ancre. S'intégrer à la terre, aux racines, aux mémoires et se lancer à la mer d'un monde globalisé, effaçant son origine, se convertissant en étranger, s'exposent dans l'art à même la construction de récits. Nous ne devons pas oublier qu'il y aura toujours quelqu'un pour se souvenir de la mémoire d'une nation, comme l'affirme Homi Bhabha²⁹. Les « mémoires nationales » présumées sont, historiquement, en faveur d'une collectivité qui ne se réalisera jamais, sauf de façon utopique.

Actuellement, l'exil existe en nous-mêmes, il s'est converti en condition pour le monde postcolonial, depuis les insatisfaits du sous-développement jusqu'aux marginaux des ghettos du Premier Monde. La menace d'une mauvaise intégration sociale est continuellement présente. L'art est de plus en plus sensible à ces réalités.

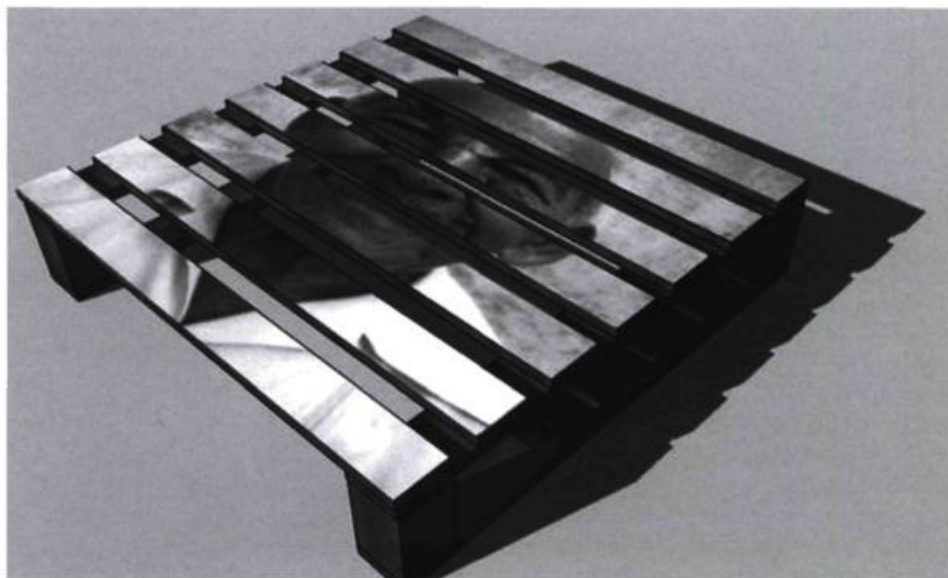
Dans l'art contemporain brésilien, la résistance en faveur d'une supposée identité nationale va de pair avec l'intégration mondiale des mécanismes et des poésies. C'est ce que Gerardo Mosquera appelle le maniérisme contemporain. Ainsi, le langage des installations, des objets, des photographies ou des vidéos s'intègre à la collectivité artistique, s'y rapproche. En même temps, nous traitons toujours de nous-mêmes, de notre lieu. Toutefois, il n'y a ni consentement ni langage internationaux. Principalement en ce qui concerne la sous-intégration, notre sensation d'exil commence, avant tout, dans le restreint espace familial : « Toutes les familles inventent leurs parents et leurs enfants, donnant à chacun une histoire, un caractère, un destin et même un langage. Il y a toujours eu quelque chose d'erroné dans la manière qu'on m'a inventé et vers laquelle je devais m'engager [...] »³⁰. Cette affirmation d'Edward Said nous amène, emblématiquement, à réfléchir sur les notions d'intégration et de résistance. Actuellement, une grande évolution se situe dans la conquête d'une subjectivité responsable.

S'intégrer complètement est une illusion, résister sans souffrir est impossible. « Chaque homme est une île/ Chaque homme est un pont », soutient le poète brésilien Carlos Drummond de Andrade qui est né à l'intérieur des terres, loin de la mer ☉

Traduction : Marie Rejtman
avec la collaboration d'Henri Louis Chalem

Notes

- 1 Nisia Trindade Lima, *Un sertão chamado Brasil [Un sertão nommé Brésil] : intellectualité et représentation géographique de l'identité nationale*, Revan, IUPERJ, UCAM, Rio de Janeiro, 1999, p. 17.
- 2 *Lamento Sertanego (Une lamentation du sertão)*, chanson de Dominguiños et Gilberto Gil.
- 3 Nisia Trindade Lima, op. cit., p. 14.
- 4 Cf. Flora Süsekind, *O Brasil não é longe daqui : o narrador, a viagem [Le Brésil n'est pas loin d'ici : le narrateur, le voyage]*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- 5 Cf. Willi Bolle, *Grande sertão [Le grand sertão]*, São Paulo, Br. Ed. 34, 2004, p. 47.
- 6 Cf. Michael M.J. Fisher et George Marcus, *La antropologia como crítica cultural : un momento experimental en las ciencias humanas [L'antropologie comme critique culturelle : un moment expérimental des sciences humaines]*, Buenos Aires, Amarrotu, 2006.
- 7 N. T. Lima, op. cit., p. 58.
- 8 W. Bolle, op. cit., p. 52.
- 9 Anne Caucuelin, *A invenção da paisagem (L'invention du paysage)*, Sao Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 155.
- 10 Cf. Flora Süsekind, *O Brasil não é longe daqui : o narrador, a viagem [Le Brésil n'est pas loin d'ici : le narrateur, le voyage]*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 11-34.
- 11 Cf. W. Bolle, op. cit., p. 50.
- 12 George Gardner, *Viagem ao interior do Brasil (1836-1841) [Voyage à l'intérieur du Brésil, 1836-1841]*, Sao Paulo, Itatiaia, Belo Horizonte, 1975, p. 19.
- 13 Cf. Marc Auge, *Não-lugares : introdução a uma antropologia da supermodernidade (Introduction à une anthropologie du supermodernisme)*, Sao Paulo, Papirus, 1994.
- 14 A. Caucuelin, op. cit., p. 11.
- 15 Rosa Guimarães, *Grande sertão veredas (Les sentiers des grands sertões)*, 19^e éd., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 506.
- 16 Arthur Danto, *História y narración (Histoire et narration)*, Buenos Aires, Paidós, 1989, p. 49 et 51.
- 17 Hans Belting, *O fim da história da arte : uma revisão dez anos depois (La fin de l'histoire de l'art : une révision 10 ans plus tard)*, São Paulo, Cosac & Naify, 2006 p. 40.
- 18 L'idée d'un journal est commune dans l'art contemporain, depuis les efforts conceptuels jusqu'à l'incorporation de nouveaux matériaux. Les mots, les réflexions, les déclarations, sont les propositions pour le journal personnel de June Paik, la fausse intimité révélée de Vito Acconci, les journaux en temps direct dans les films d'Andy Warhol, les performances d'Ana Mendieta, les vidéos de Bill Viola et Sophie Calle. Cf. Michael Rush, *Novas mídias na arte contemporânea (Nouveaux médias dans l'art contemporain)*, Sao Paulo, Martins Fontes, p. 72-107.
- 19 Benjamin affirme que les meilleurs récits sont ceux qui « se distinguent le moins de l'histoire orale » (« Le narrateur : considérations concernant l'œuvre de Nicolai Leskov », *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura (Magie et technique, art et politique : essais sur la littérature et l'histoire de la culture)*, Œuvres choisies, vol. I, Sao Paulo, Brasiliense, 1994, p. 198.
- 20 Edward Said, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios (réflexions sur l'exil et autres essais)*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 55.
- 21 F. Süsekind, op. cit., p. 14.
- 22 Cf. W. Benjamin, op. cit., 1994.
- 23 Cf. Marshall Sahlins, *Ilhas de história (Des îles d'histoire)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- 24 André Malraux, *O museu imaginário (Le musée imaginaire)*, Lisbonne, Éditions 70, 1965.
- 25 Cf. Giorgio Agamben, « L'auteur comme geste », *Profanations (Profanations)* Sao Paulo, Boitempo, 2007, p. 55-63.
- 26 *Ibid.*, p. 56.
- 27 *Ibid.*, p. 58.
- 28 Douglas Crimp affirme que la photographie « surpassera toujours les institutions de l'art, participera toujours aux pratiques non artistiques ». (« L'appropriation de l'appropriation », *Posiciones críticas : ensayos sobre las políticas de arte y la identidad (Positions critiques : essais sur la politique de l'art et de l'identité)*, Madrid, Akal, 2005, p. 56.)
- 29 Cf. Homi Bhabha, « Dissémination : le temps, la narration et les marges de la nation moderne », *O local da cultura (La place de la culture)*, Sao Paulo, UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- 30 E. Said, *Fora do lugar : memória (En dehors du lieu : mémoires)*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 19.



> Alexander Beatón / CUBA © BdlH