

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
CURSO DE GRADUACAO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

CLARISSA COELHO DE CASTRO

A SOCIEDADE CAVALIERI (1585-1914): a obra de arte como exposição

Brasília-DF
2016

CLARISSA COELHO DE CASTRO

A SOCIEDADE CAVALIERI (1585-1914): a obra de arte como exposição

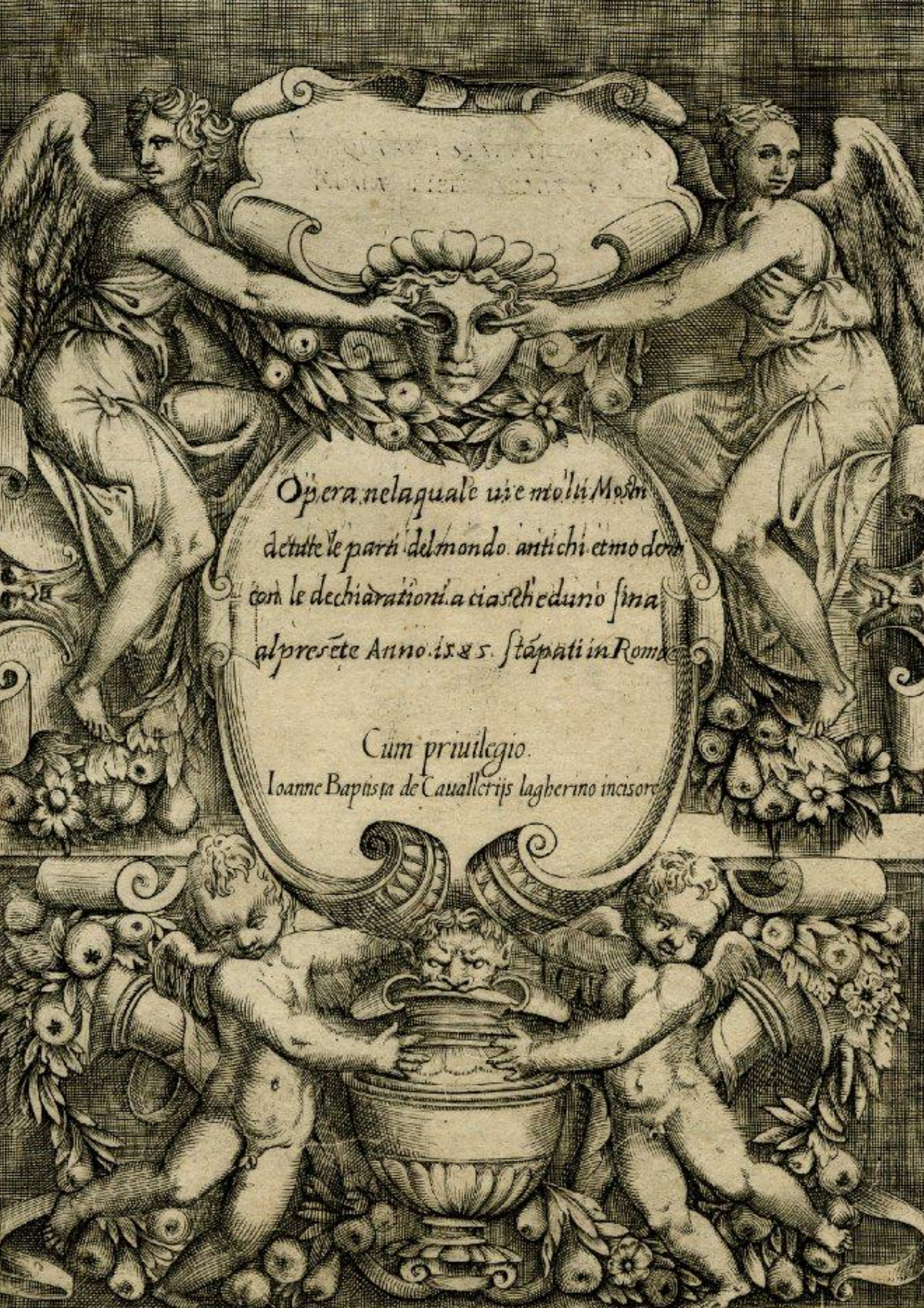
Trabalho de Conclusão de Curso em Teoria,
Crítica e História da Arte do Departamento
de Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Cecilia Mori Cruz

Brasília-DF
2016

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 1- A EXPOSIÇÃO COMO MOTIVAÇÃO DA PESQUISA	4
CAPÍTULO 2- UMA OBRA DE ARTE APENAS	7
2.1 Do lado de dentro	11
2.2 De Lapalu a Cavalieri	15
CAPÍTULO 3- A GRAÇA DE LAPALU	22
3.1 Apropriação e manipulação plástica como instrumento	24
3.2 A linguagem expositiva como aliada	29
3.3 O discurso curatorial como argumento	32
3.4 A palavra como meio	33
CAPÍTULO 4- INDICADORES EXTERNOS	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
BIBLIOGRAFIA	44
ANEXO	47
Anexo A- Entrevista com Pierre Lapalu	47



Opera nella quale uie molti Mostri
detate le parti del mondo antichi et moderni
con le dichiarazioni a ciascheduno sino
al presente Anno. 1585. Stampati in Roma

Cum priuilegio.
Ioanne Baptista de Cauallerijs lagherino incisore

Giovanni Battista de' Cavalieri
Capa da primeira publicação da série
Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno
Gravura a buril
218 x 160 mm
1585
Acervo Museu Britânico

INTRODUÇÃO

A partir da leitura crítica da instalação *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* de Pierre Lapalu (1985-) e dos referenciais teóricos da crítica e da história da arte, pretende-se compreender nesta pesquisa a obra de arte como exposição. A ênfase da pesquisa reside na percepção da exposição mais do que na sua forma de apresentação, mas sim, como objeto de arte.

A *Sociedade Cavalieri* de Pierre Lapalu é uma exposição de 34 gravuras, contudo não há gravuras sendo expostas. Tão somente impressões, sejam elas cópias ou desenhos digitais que simulam gravuras. A mostra revela uma sociedade secreta de artistas gravadores que esteve em exercício por mais de 300 anos na Europa. Os artistas membros produziram gravuras de monstros imaginários e criaturas antropomórficas pelo método estabelecido pelo artista que nomeia a organização, o italiano Giovanni Battista de' Cavalieri (1526–1597). No entanto, as gravuras expostas, que supostamente foram influenciadas por Cavalieri, foram manipuladas digitalmente por Pierre Lapalu. Para guardar semelhança e coerência com o argumento da obra, o artista se apropria das gravuras autênticas e lhes oferece novas possibilidades. Assim como as gravuras apresentadas na exposição, são também inventadas a curadoria, os textos, as descrições das obras, os créditos e as instituições citadas.

A narrativa expográfica se apoia na influência da autêntica série de monstros de Cavalieri para a criação de uma sociedade secreta de artistas que seguiram a doutrina do gravurista italiano. No entanto, a relação destes desenhos não é com as gravuras de Cavalieri, mas sim com a feitura de Lapalu, eles carregam as afirmações das invenções de Lapalu e não de Cavalieri.

A mostra contém todos os artifícios convencionais de uma exposição e oferece os elementos materiais que se espera, design expositivo elaborado que remete a uma exposição histórica, material gráfico de qualidade, textos bilíngues, segurança no ambiente da galeria, afinal, o meio favorece o engano. O artista incorpora o ambiente institucional a sua narrativa artística, assim como o espectador que também torna-se um componente ativável da obra. Sendo a relação entre o artista, obra e espectador essencial para a interpretação da mesma.

A obra de arte de Lapalu é incisiva quanto ao modo de olhá-la, é preciso percebê-la como uma unidade, é necessário que a obra seja observada na sua

totalidade, não é possível apartar as unidades do todo. A obra se forma quando as 34 peças estão em conjunto, e ainda, quando estão no ambiente da galeria expostas no formato de uma exposição com todos os seus elementos.

Os mecanismos poéticos de Lapalu transmutam em obra de arte as dezenas de elementos que integram a exposição. A chave para a descoberta desta transformação está na apropriação e na manipulação plástica das imagens, na linguagem expositiva como aliada, no discurso curatorial como argumento do artista e no entendimento da palavra como meio.

Contudo, mesmo os instrumentos de legitimação da obra apresentam resquícios da verdade inseridos pelo próprio autor, e serão tratados aqui como indicadores externos que oferecem ao espectador pistas para a revelação da obra de arte.

A abordagem de obras que utilizam mecanismos semelhantes, associada à revisão de bibliografia, à entrevista com Pierre Lapalu e à análise dos comentários do público no livro de assinaturas da exposição na Caixa Cultural Brasília são fonte de investigação desta pesquisa. Esta análise se apoia no pensamento crítico do trabalho de Pierre Lapalu, que fez da exposição como um todo, uma única obra de arte.

CAPÍTULO 1- A EXPOSIÇÃO COMO MOTIVAÇÃO DA PESQUISA

A realidade é aquilo que eu posso comentar com outrem. Ela se define apenas como um produto de negociação. Sair da realidade é 'louco': fulano vê um coelho alaranjado em meu ombro, eu não o vejo; aí a conversa se fragiliza e se retrai. Para encontrar um espaço de negociação, devo fazer de conta que vejo esse coelho alaranjado em meu ombro; a imaginação aparece como uma prótese que se fixa no real para criar mais intercâmbio entre os interlocutores. A arte tem por finalidade reduzir a parte mecânica em nós: ela almeja destruir todo acordo apriorístico sobre o percebido. (BOURRIAD, 2009 a, p.113)

A obra *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* do artista curitibano Pierre Lapalu é vista aqui como este coelho alaranjado. Sua presença no espaço da arte motiva a percepção do processo criativo do produtor e a partir daí a descoberta da obra e sua forma, a exposição, que é entendida aqui como a totalidade de uma única obra do artista.

Ao precisar do crivo do sistema para a composição de sua obra, Lapalu a cria no formato de uma exposição que ao mesmo tempo engana e legitima a obra frente ao sistema de arte. Ele ilude de forma visual e discursiva para inserir a *Sociedade Cavalieri* na história da arte e passa no teste quando é validado pelo próprio sistema que mimetiza. Apesar de parecer que, mais uma vez, a galeria está sendo ocupada apenas como um lugar de preservação e fonte de informação, a obra, ao absorver o espaço expositivo, materializa uma cena imaginária como próprio objeto de arte sendo moldado pelo artista.

A exposição transforma o privado no público, retira a obra do ateliê oferecendo-lhe uma atualização que é realizada pelo observador. A partir daí o artista não tem mais controle sobre a obra. O artista Daniel Buren (1938-) escreve sobre a força que o ateliê tem sobre a interpretação da obra. Segundo o artista, no ateliê o trabalho fica isolado do mundo real, e é só neste momento que está mais próximo de sua própria realidade, aquela conduzida pelo artista (BUREN,1979). No entanto, a obra de Pierre Lapalu segue em outro caminho porque precisa da existência da exposição para se constituir, sendo então seu lugar de essência e de origem, não o ateliê, mas a galeria, quando se encontra com todos os seus pares e constitui assim, a obra.

Ainda segundo Buren, o ateliê e a galeria estão intensamente ligados, mas os reais efeitos da obra só serão revelados quando o isolamento do ateliê for abandonado, ainda que tais efeitos sejam completamente divergentes dos

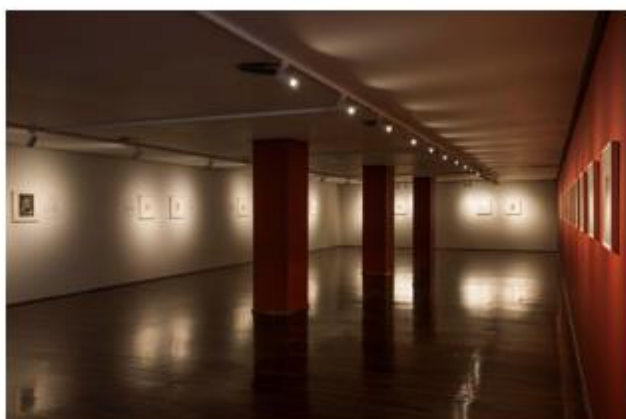
almejados no ato da criação. Quando o trabalho é submetido ao público está à disposição de quaisquer novas significações que o artista não pode prever, não pode controlar, ou orientar os efeitos que o trabalho causa no alvo. Por esta razão, Lapalu, na sua narrativa, oferece pistas para que a sua obra de arte seja percebida, para que as significações criadas no seu ateliê revelem a sua graça na galeria.

Portanto, a descoberta da mentira de Lapalu é necessária. Ela tem que ser encontrada para a obra se revelar ao público, por isso os indicadores externos integram a obra, são percebidos pelo público e vão transformando a convencional exposição histórica que ocupa o cubo branco em uma obra de arte. Assim, os indícios de realidade no blefe de Lapalu são vitais, existindo uma falha quando o espectador abandona a exposição acreditando que se trata de uma nova descoberta da história da arte, ao invés de perceber que o sistema de arte foi colocado em xeque. Quando a mentira de Lapalu é descoberta pelo observador, a obra não se nega, não tenta esconder o blefe, ela se potencializa. A obra vira, de fato, obra.

Importante ressaltar que não houve programa educativo na mostra, não havia mediadores no espaço expositivo. Tal ausência interfere ativamente na descoberta e na apreensão da dimensão da obra. A falta de tradução por um terceiro sempre à disposição acarreta novos elementos à percepção do observador, e assim, à obra de arte.

As questões relativas ao observador são bastante complexas e neste momento da pesquisa não são almejadas. Ainda assim, para constatar se a obra de arte, na sua integralidade, foi percebida ou não pelo público, uma análise dos comentários do livro de assinaturas referente a exposição da Caixa Cultural Brasília foi realizada na própria instituição em agosto de 2016. Das 314 assinaturas que constam no livro, o número de comentários daqueles que viram a obra de Lapalu é quatro vezes menor, do que aqueles que deixaram a galeria com a crença de que conheceram uma nova faceta da história da arte e não uma crítica a ela. Alguns dos comentários colhidos durante esta análise foram utilizados na pesquisa e na entrevista com o artista (Anexo A).

Dentre os comentários colhidos, destaca-se o seguinte, “Nunca me senti tão enganada na minha vida! ..., simplesmente fascinante”. O fascínio pela descoberta da obra de arte de Lapalu é o que motiva esta pesquisa.



Pierre Lapalu
Sociedade Cavaleiri: 1585-1914
Detalhes da Instalação
Caixa Cultural, Brasília/DF
2013 – 2015
Site do Artista

CAPÍTULO 2- UMA OBRA DE ARTE APENAS

A relação entre obra e seu substrato material é tão intrincada quanto as relações entre corpo e espírito.
(DANTO, 2010, p.163)

Para a instalação apresentada na Caixa Cultural Brasília, a ambientação foi realizada na sala com 258m², com quatro paredes principais e uma de apoio. Sendo a parede de entrada na cor vermelho-terra, assim como a parede de apoio que dá suporte ao texto curatorial e ficha técnica. A área de uso das paredes da galeria totaliza 122 metros. A vista da instalação pode ser observada na página anterior.

O espaço de circulação central é livre para a observação e movimentação do espectador. Todas as peças apresentam as mesmas dimensões e molduras, dispostas a mesma altura do chão e distância uma das outras. A iluminação é feita apenas através de *spots* que focam em cada uma das peças, o espaço expositivo fica à meia luz. Há textos do curador de abertura e informativo sobre o artista italiano e sobre a série de monstros, além de um mapa das cidades onde os artistas da Sociedade Cavalieri atuaram.

As reproduções das gravuras de Cavalieri, que supostamente origina a tradição da sociedade secreta, iniciam a mostra com a série de monstros que ocupa a parede de entrada do espaço que se destaca por estar na cor vermelho-terra. As demais 24 peças estão em pares em ordem cronológica do século XVI ao XX, cada um dos desenhos conta com um texto que explica didaticamente ao público como a peça se encaixa na tradição da sociedade secreta.

O projeto expositivo segue um modelo utilizado pelas exposições com temática histórica, onde os objetos e informações estão dispostos de modo que estejam de fácil acesso e ao alcance do público. A expografia convoca a temática histórica para que o conteúdo da mostra não seja argumentado pelo espectador, afinal não costumamos questionar a história.

A cor em vermelho-terra é utilizada nas paredes com os textos de apoio, nas paredes com as gravuras atribuídas a Cavalieri e nas 3 pilastras centrais. A cor oferece à obra de Lapalu o tom sóbrio que ela necessita. O uso das paredes brancas, para as 24 peças atribuídas aos gravuristas da sociedade secreta, delimita o espaço entre o mestre e os discípulos. A divisão é hierárquica e didática.

A hierarquia oferecida pelas cores e divisão de espaços ocupados por Cavalieri e os demais, acontece na tentativa de convencer o espectador da importância de Cavalieri, relevância que a historiografia não oferece ao gravurista. É preciso transformar Cavalieri em um grande influenciador e ainda, em um dos pioneiros no trato de monstros e criaturas antropomórficas. É preciso dar a Cavalieri nas paredes e no destaque em cor, o espaço e realce que nunca teve na história da arte.

As demais paredes brancas são ocupadas pelos que compartilharam os traços das figuras disformes de Cavalieri, seus educandos. Ainda para destacar Cavalieri, as reproduções de sua autoria são apresentadas sozinhas no formato de janela de trem, já as demais são estão em dupla.

A primeira percepção da mostra tem a descrição física como resultado, no entanto, esta recepção é apenas o início do olhar sobre a obra de arte. Aqui, a ênfase reside na obra como exposição, em mais do que forma de apresentação da arte, mas sim, como objeto de arte em si.

O pensamento crítico a respeito dos mecanismos poéticos de Pierre Lapalu que fizeram da exposição como um todo uma obra de arte apenas fundamenta esta pesquisa. Partindo do todo para entender a unidade, o trabalho de Kurt Schwitters (1887-1948) vem à tona, ainda que a produção de Schwitters comporte uma complexa rede de significações como o movimento cubista e *assemblage* que fogem a esta pesquisa, é possível fazer relações entre o trabalho do artista alemão e a obra aqui analisada no que tange ao imperativo da totalidade das partes para a criação da unidade da obra de arte.

A *Merzbau*¹ (1923-32) consistia em uma instalação que conquistava a casa do artista, onde, como em uma colagem, conectava vários objetos aleatórios que ele coletava em todos os lugares na sua vida cotidiana. A *Merzbau* não sobrevivia se



¹ A *Merzbau* original em Hanover foi destruída por um bombardeio em 1943, a segunda construção na Noruega foi abandonada incompleta pelo artista e foi consumida pelo fogo em 1951 e a iniciada em Ambleside nunca foi finalizada pelo artista em razão de sua morte em 1948, ainda permanece conservada por uma instituição de arte.

suas partes fossem separadas, sendo apartadas se transformariam em cacos. O todo, assim, se impõe, como nesta crítica. Como já mencionado, o método, o modo de expor e o cerne do trabalho de Schwitters diferem imensamente da obra de Lapalu, no entanto a imposição do global se assemelha. Como em Lapalu, a construção de Schwitters se impõe como o conjunto de elementos ao olhar do observador, fazendo com que a obra seja igualmente incisiva quanto ao modo de olhá-la e assim percebê-la como uma unidade.

Na exposição *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* não há gravuras. Cada uma das peças individualmente seria apenas reprodução, no caso das de autoria de Cavalieri, ou meras manipulações digitais ao avaliarmos as gravuras atribuídas aos demais artistas. Não sendo possível assim, concebê-las como obra separadamente. Para tanto, é essencial o conteúdo dos textos e toda estrutura que adjetiva um espaço expositivo de uma galeria. Somente assim, a produção de Lapalu se transmuta em obra de arte. Logo, o conjunto das peças em uma estrutura expositiva é a condição para que os objetos enquanto exposição sejam recebidos como uma obra de arte.

A instalação de Lapalu percebe o espaço expositivo e o reestrutura como objeto elementar de seu trabalho. O artista faz uso do ambiente institucional na sua narrativa artística, assim como o espectador que também tornar-se um componente ativável da obra. Sendo a relação entre o artista, obra e espectador efetiva para a interpretação da mesma.

Pelo seu caráter híbrido, alcançar um conceito para instalação como prática artística é complexo. Desde da década de 1960 é utilizado, para ampliar a classificação de arte além da pintura e escultura, o entendimento que o espaço da galeria também é um objeto de arte que transforma a obra-exposição em um espaço imersível se aproxima da obra aqui analisada.

A instalação pede a interação com o espectador. E mesmo que, a princípio a exposição de Lapalu mimetize uma exposição histórica levando a crer que a participação do espectador é secundária, sendo apenas um receptor de novas informações, esta interação do observador é basilar. Lapalu apresenta a instalação, com diversos elementos que são dispostos no formato expositivo. Sendo, segundo o próprio artista, "...uma apropriação da linguagem da exposição e mesmo da situação exposição." (LAPALU, 2016)

Em bibliografia consultada sobre expografia, é corrente o termo a 'exposição como obra' utilizado para determinar situações nas quais a concepção e design da mostra são realizados de forma estrutural para o trabalho artístico que está sendo apresentado. Tais situações extrapolam a relação entre artista-obra no processo criativo, levam a novas relações com os demais personagens do sistema de arte, como curadores, produtores, galeristas, diretores de museus, colecionadores, dentre outros. Autores como Sonia Salcedo de Castillo discorrem sobre 'a arte de expor' e a autoria das exposições, onde o curador realiza um exercício de criação poética, diferente do caso aqui estudado, onde a autoria não decorre da arte de expor e, sim, do processo criativo do artista que tem na exposição o meio de materializar a obra. No trabalho de Lapalu, a obra é uma exposição.

Um segundo autor que chama atenção entre o exposto e o modo de expor é Roberto Conduru que discute sobre o aparato expositivo e as transformações que as exposições tem sofrido nos últimos 30 anos. Apesar da ênfase do autor estar nos componentes do circuito de arte no Brasil, Conduru desenvolve um conceito de exposição que é muito bem-vindo ao caso analisado, guardando as devidas diferenças entre o modo de expor e a obra como exposição. Segundo ele, o

... meio específico de enunciação crítica da arte e da cultura, a exposição de arte deve ser pensada não como um simples dispositivo de amostragem de obras, mas como uma obra em si, unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além de sua mera soma, e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e rituais. (CONDURU,2004, p.31)

Após esta ideia, o autor ressalta a expressão a 'arte de expor' assim como é utilizada por Sônia Castillo. A autora denomina a produção poética como a linha curatorial que determina as direções essenciais da expografia. Para ela, a ênfase está na poética expositiva como um objeto estético resultante do exercício curatorial (CASTILLO, 2014, p.17). No caso da exposição em questão, a curadoria e expografia não podem ser apartadas da obra de arte. A expografia é mais do que uma reflexão do espaço de vivência entre a obra e o espectador, é intrínseca a criação artística.

Em Lapalu, a arte não está em expor, mas sim a arte se utiliza da exposição como meio, como formato. A criação não está na curadoria ou expografia da exposição, a criação está na transformação de todos aqueles elementos díspares e comuns que quando agregados formam a obra de arte. Não há uma negação do

pensamento que considera a curadoria uma autoria ou uma poética, no entanto, não é nesta via que a exposição é percebida nesta pesquisa. A expografia que se pretende estudar aqui, está centrada na criação do artista e não do curador, até porque não há curadoria na exposição de Lapalu, há apenas a ação artística que usa o discurso curatorial como ferramenta.

2.1 Do lado de dentro

As peças e os elementos do trabalho de Lapalu foram concebidos para o espaço institucional da arte. A obra precisa do espaço da arte, necessita das paredes, do espaço amplo, dos textos, do silêncio, do chão de madeira estalando ao caminhar, dos guardas que vigiam qualquer movimento que escape ao protocolo do ambiente sagrado que reside entre as quatro paredes do cubo branco. Conceituar tal expressão é o objetivo de Brian O'Doherty (1928 -) em *No Interior do Cubo Branco: A ideologia do Espaço da Arte*, para o autor "... a própria galeria torna-se, como a superfície pictórica, uma força de transformação" (O'DOHERTY, 2002, p.45). Esta relação entre a produção artística e o espaço expositivo pode ser observada na obra de Lapalu.

O espaço expositivo institucional válido certifica a obra de Lapalu. As paredes da galeria garantem o oxigênio para o trabalho do artista que só vive enquanto no ambiente determinado para a arte, a obra se aparelha e ao mesmo tempo carece do espaço delimitado para a percepção artística. O trabalho toma forma e se legitima quando é apresentado como exposição, que a certifica como uma autêntica obra de arte.

O lado de dentro, o museu ou a galeria, como instrumento de trabalho, além propriamente do espaço expositivo, é ponto de partida para discussão do sistema da arte e pode ser notado em diversos momentos da arte contemporânea. Marcel Broodthaers (1924-1976) concebeu de 1968 a 1972, o *Département des Aigles* que fazia parte da sua instituição inventada o *Musée d'Art Moderne, XIX siècle*. No museu de Broodthaers tudo era dele e tudo era ele, apesar de apresentar todas as funções de um museu divididas em 12 seções como curador, design e publicidade, entre outras. Ao desenvolver todas estas funções, defendia a versatilidade do artista e da própria estrutura mimética de funcionamento de um museu.

Neste processo, o artista apresenta uma crítica a institucionalização no sistema de arte, principalmente, da arte contemporânea. Durante os 4 anos de funcionamento do museu de Broodthaers, ele suspende temporariamente o real, iluminando a verdade da mentira e questionando a instituição. Assim como a obra de Broodthaers, o trabalho de Lapalu encontra a sua condição de mentira e assim se realiza como uma obra de arte.



Marcel Broodthaers
Detalhe placa de identificação da instalação
Musée d'Art Moderne.
1970

O *Departamento das Águias* de Broodthaers se aproxima da obra de Lapalu no uso da estrutura expositiva e da nomenclatura de uma instituição de arte. Mesmo que inicialmente na casa de Broodthaers, a nomenclatura já se apresentava nas janelas de seu apartamento. Outro aspecto que chama atenção são os indicadores externos de realidade que trazem o espectador a realidade

e a verdadeira essência da instalação, as placas de identificação dos componentes do departamento das águias do museu inventado do artista que trazem o aviso ao observador: *Isso não é um objeto de arte*. Por fim, a importância tanto para Lapalu como para Broodthaers, da descoberta da mentira pelo público. A experiência artística se dá quando o espectador se aproxima da obra e a percebe, deixa de ser uma testemunha, descobre a mentira, encontra o artista desaparecido e assim desvela a obra de arte.

Desvelar a ilusão é essencial para a compreensão da obra e assim para o seu próprio nascimento, em Broodthaers era necessário a consciência de que a própria concepção da arte estava sendo questionada. E no caso de Lapalu, a história da arte.

Ruth Regiani, artista e pesquisadora, trabalha com os conceitos de verdade e ficção para artistas contemporâneos que adotam empresas fictícias como forma e conteúdo das suas produções. Ao discutir sobre a criação, atuação e manutenção destes trabalhos, referindo-se a Broodthaers, a autora, ressalta a importância da descoberta da verdadeira obra do artista, no mesmo sentido, a consciência do observador sobre a mentira de Lapalu é também essencial. Segundo ela,

O próprio Broodthaers declara que teria falhado em seu trabalho quando, após uma ampla divulgação na mídia de sua exposição e uma quantidade de visitantes que excedia na casa dos

dez mil, não teria “atingido a consciência” de seus visitantes, pois estes entenderam que se tratava de uma exposição cuja temática era a águia e não que a própria concepção de Arte estava sendo colocada em jogo... (REGIANI,2013, p.91)

Outra alusão quando se trata de incorporação do ambiente expositivo ou do sistema na arte no processo criativo do artista, pode ser feita ao grupo 3Nós3. O grupo formado por Mario Ramiro (1957-), Rafael França (1957 -1991) e Hudinilson Jr (1957- 2013), que tinha entre uma das suas muitas ações, a *X-Galeria* (1979), que tinha como objetivo lacrar as galerias da cidade com a frase *O que dentro tá fica/ o que tá fora se expande*, o coletivo questiona o espaço e convencional do sistema de



3Nós3, X-Galeria, 1979



arte no Brasil da década de 1970.

A reflexão das ações realizadas pelo coletivo extrapola o campo da arte, em razão do período de atuação do grupo durante os anos de ditadura militar no Brasil, no entanto, o que chama atenção é a relação com espaço de exposição e a criação do laço entre o público e o ambiente da arte, onde este último não avança, está imóvel, alheio ao

contemporâneo.

O coletivo deixa isto claro com esta ação. Enquanto Lapalu busca com a sua obra quebrar este laço. Ele entende o rígido espaço em que trabalha, mas molda-o para que ele se expanda, mesmo dentro da galeria. Assim como o coletivo expandiu as paredes da galeria ainda que lacradas por eles na noite de 2 de julho de 1979, Lapalu mesmo dentro de uma tímida galeria institucional expandiu a história da arte ao impugnar a sua linha bem traçada, incluindo e enfatizando novos elementos e ainda, relativizando a exposição, quando a utiliza como meio para sua obra.

Ao ser questionado sobre a existência do seu trabalho fora do espaço institucional, Lapalu acredita que ele ainda sobrevive no catálogo impresso da

mostra². No entanto, no catálogo, devido a exigências da própria instituição, logo no primeiro texto da publicação, assinado pela Caixa Cultural, há um texto explicativo que entrega a mentira.

A exposição *A Sociedade Cavaliéri* é uma instalação criada pelo artista Pierre Lapalu. É apresentada pelo curador fictício Pierre Menard, sobre uma sociedade secreta e fictícia de artistas, especialmente gravadores, que ao longo dos séculos viriam a influenciar a cultura popular do século XX. A sociedade secreta fundada por Giovanni Battista de' Cavaliéri, gravador italiano que existiu e viveu entre 1526 e 1597, teria tido membros como Rembrandt e Goya. (LAPALU, 2015, p.7)

Há aí um paradoxo, uma vez que a instalação de Pierre Lapalu precisa da instituição para se manter, no entanto, são as próprias regras institucionais que determinam que é necessário um texto explicativo do trabalho no impresso da mostra. Ainda e apenas na publicação, há um posfácio com dois textos, o primeiro de autoria do próprio artista e o segundo do artista Felipe Prando (1971-), que narram a interpretação do trabalho de Lapalu quanto as suas motivações e repercussões, respectivamente.

Importante pensar sobre a existência de três textos no catálogo que entregam a obra ao espectador e na instalação não haver nenhum texto que avise o público quanto a ilusão que se aproxima, na instalação apenas os indícios de realidade que, serão tratados no último capítulo, conseguem revelar a obra para o público, no catálogo são imprescindíveis três enormes textos para criar a tal descoberta ao leitor.³ A existência destes textos corroboram a obrigação da permanência da obra do lado de dentro, que a sua existência expande, contudo, lá fora, não há oxigênio.

² “Para mim, o catálogo, a publicação, é também um espaço expositivo, em pé de igualdade com o museu ou a galeria. Então o argumento e as apropriações também acontecem neste espaço. Gostaria de pensar uma forma deste trabalho também ter sua esfera pública na web, seja um catálogo virtual ou uma página *wiki*. Mas ainda não consegui concretizar esta nova instância.” (LAPALU, 2016).

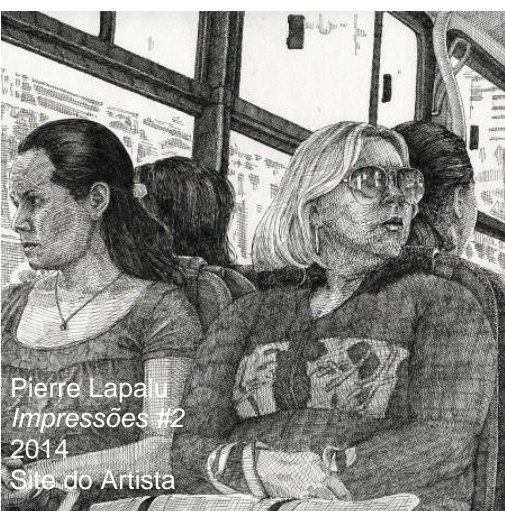
³ A revista *Select*, na sua edição de out.nov. /2016 traz duas páginas onde a Sociedade Secreta é apresentada ao leitor através de textos e imagens. Na reportagem não houve explicação quanto a obra que se encontra inteira, assim como na instalação aqui analisada. Ressalte-se que a publicação é especializada em arte, é um espaço de arte para o público de arte.

2.2 De Lapalu a Cavalieri

A exposição *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* de Pierre Lapalu⁴ revela uma sociedade secreta de artistas gravadores que esteve em exercício por mais de 300 anos na Europa. Assim como as gravuras apresentadas na exposição, são também inventados, a curadoria, os textos, os créditos e todas as instituições citadas.

O projeto foi selecionado para a Galeria Vitrine da Caixa Cultural Brasília⁵ pelo Programa de Ocupação dos Espaços da Caixa Cultural. O programa objetiva selecionar projetos por meio de edital, acessível a participação de produtores e artistas de todo o Brasil, como Pierre Lapalu. O artista nasceu em Curitiba, onde vive e trabalha, teve sua formação acadêmica em gravura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Iniciou sua produção em 2007, tendo em Curitiba seu campo de atuação, participou de exposições coletivas e individuais, e recentemente tem trabalhado em cidades do Brasil e exterior.

Pierre Lapalu tem o desenho e o meio eletrônico como principais instrumentos de trabalho, a manipulação dos desenhos em programas de edição de imagens compõe o trabalho de Lapalu, além da própria fotografia. A combinação do real e da ficção já visita o processo criativo do artista em projetos anteriores, alcança o seu espaço no projeto *O Etnógrafo Naïf* (2009) e se consolida em *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* (2013).



Pierre Lapalu
Impressões #2
2014
Site do Artista



Pierre Lapalu.
Desretratos
s/d
Site do Artista



Pierre Lapalu.
Maneiras Negras
2009-2014
Site do Artista

⁴ Mais informações do artista em <<http://pierrelapalu.com/>>. Acesso em: 01 out.2016.

⁵ A primeira montagem da obra aconteceu na Bienal de Curitiba em 2013. A exposição foi realizada ainda na Caixa Cultural São Paulo de 26/09 a 22/11/2015, Caixa Cultural de Brasília de 11/11/2015 a 03/01/2016 e na Caixa Cultural de Curitiba de 19/01/2016 a 28/02/2016. O catálogo da mostra participou da exposição coletiva *Trust in Fiction* de 21/02 a 15/05 de 2016, na Alsácia, França.

Os primeiros trabalhos do artista são séries de desenhos que transitam pelos espaços urbanos e pela sobreposição de elementos como representado na página anterior. O retrato é forte na sua produção, e é acompanhado de elementos externos sendo palavras, traços, formas geométricas, por vezes, formas deslocadas do significado, assim como quando o artista trabalha elementos de pinturas barrocas deslocadas para ambientes inóspitos, utilizando-se do anacronismo.

Nas séries *O Barroco no Realismo Social* (2013) e *o Barroco para Banheiro* (2012), inicia o movimento de deslocamento, além da captura da figura do outro, além da imagem do cotidiano, utiliza elementos da pintura barroca do século XVII sobrepostas a desenhos e fotografias contemporâneos. O artista realiza uma colagem com a cópia do que já foi visto em superposição ao que ainda vai se ver. Nesta série o público e o cotidiano também são protagonistas, as figuras humanas tanto as apropriações das figuras barrocas, como as contemporâneas, chamam atenção para o comum, para o ordinário, para o invisível aos caminhantes das cidades, aos usuários de transporte e banheiros públicos. O artista mostra o que está sempre ao alcance dos olhos, mas não é mais visto, pela vulgaridade da repetição.



Pierre Lapalu
Da série *O Barroco no Realismo Social*, *Apolo vencedor de Pan em Vista Alegre (Depois de Jacob Jordaens)*
2013
Site do Artista

Na série, *O Barroco no Realismo Social*, ilustrada acima. Lapalu conquista figuras de pinturas barrocas dos séculos XV e XVI, e as transporta através de

manipulação digital para fotografias que registram o cenário nada exuberante e ornamentado das pessoas e ruas de Curitiba. Na obra *Apolo vencedor de Pan em Vista Alegre (Depois de Jacob Jordaens)*(2013), figuras da pintura *Apolo vencedor de Pan* de Jacob Jordaens(1593-1678) foram superpostas digitalmente aos personagens que compõem o cenário marginal contemporâneo capturado pela fotografia do artista. A temática mitológica retratada pelo pintor barroco foi apropriada e rearranjada sobre a fotografia do artista. O mesmo processo artístico poderá ser percebido na instalação da *Sociedade Cavalieri*.

Os instrumentos de composição artística que influenciam a obra em questão já podem ser observados nas duas últimas séries do artista, no entanto, é na exposição *O Etnógrafo Naïf* (2014), ilustrada abaixo, que o manuseio da ficção e do espaço expositivo ganham força. Na instalação há um artista fictício chamado Joaquim de Souza que percebe a configuração social da qual é excluído. A partir desta premissa, ele desenha passantes dos espaços públicos e faz anotações antropológicas sobre estes personagens. Lapalu além do artista e sua história, criou o curador fictício que narra todo o processo criativo do artista inexistente.



Ao relacionar este trabalho anterior de Lapalu com a obra aqui analisada, percebem-se elementos semelhantes. Estão presentes nas duas obras, a invenção como recurso poético, o texto como essencial para a certificar o argumento do artista, e principalmente, a percepção da obra como exposição, a qual necessita do ambiente expositivo institucional para validar a sua existência.

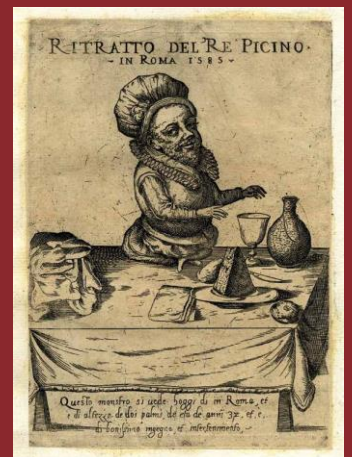
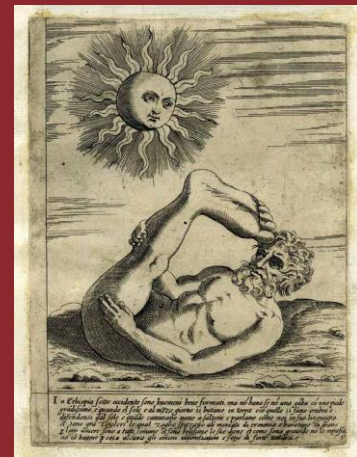
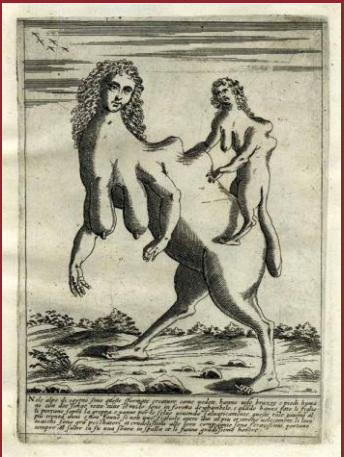
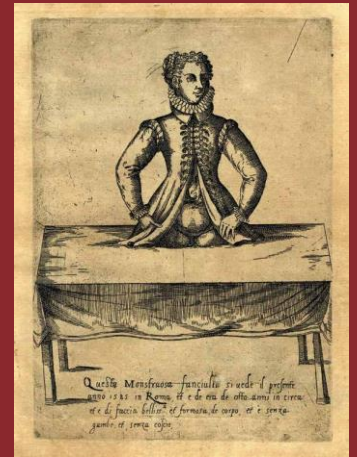
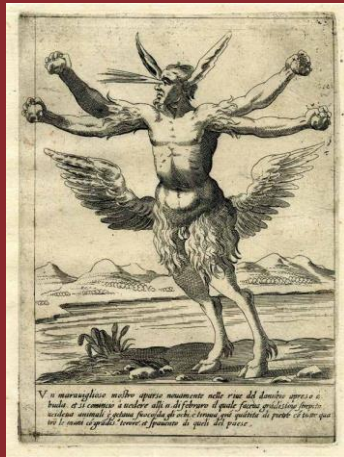
Ao ser questionado sobre a invenção como um mecanismo poético na produção da *Sociedade Cavalieri*, Lapalu relembra sua instalação anterior.

A ficção surgiu como estratégia durante o desenvolvimento do meu trabalho anterior, *O Etnógrafo Naïf*. A motivação inicial era utilizar o desenho como objeto, como meio de algo. Ao perceber a operação de atribuição de valor à obra via texto, curadoria e mesmo expografia, entendi naquele momento que eu poderia ser o meu próprio curador. Escolhi então deixar meu desenho para um artista fictício e colocar meu nome sob um outro personagem fictício, que era o curador Pierre Lapalu, proponente da exposição sobre o artista Joaquim Nunes de Souza. Só depois de realizar a operação que comecei a perceber as potencialidades simbólicas desta relação. Então a ficção começou sim como um instrumento de trabalho, mas logo se tornou o meu mecanismo poético para propor o trabalho *A Sociedade Cavalieri*. (LAPALU, 2016)

A última produção de Lapalu, *Sociedade Cavalieri*, apresenta-se como uma exposição de 34 gravuras que apresenta ao público uma sociedade secreta de gravuristas que supostamente foram influenciados por Giovanni Battista de Cavalieri. Cavalieri efetivamente foi um gravurista com produção extensa no século XVI, é possível encontrar a sua breve biografia, embora tenha produzido mais de 400 gravuras durante a sua vida, no compêndio de Giorgio Vasari (1511-1574) o seu nome aparece apenas uma vez em uma nota de rodapé para referência de uma gravura de friso de uma construção feita por dois outros artistas.

A despeito deste fato, no catálogo da exposição, Lapalu informa que Cavalieri teve destaque em *A Vida dos Artistas* (1550). Inclusive, Lapalu corrobora ainda mais com a sua ficção, ao citar que o método de Cavalieri “é certificado pelo depoimento de Giorgio Vasari em sua enciclopédia sobre os gravadores italianos do século XVI.” (LAPALU, 2015, p.13-14).

Como pode-se observar nas 10 gravuras de Cavalieri ilustradas na próxima página, o real e o imaginário são elementos da narrativa do gravurista italiano, assim, como da obra de Lapalu aqui analisada.



Giovanni Battista de' Cavalieri
 Série Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno
 Gravura a Buril
 218 x 160mm
 1585
 Acervo Museu Britânico

De acordo com o texto curatorial da mostra, o método de Cavalieri foi iniciado pelas gravuras que fazem parte da série da *Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno (1585)*. Esta série retrata os monstros imaginários e criaturas antropomórficas de Cavalieri e integra o acervo do Museu Britânico. As imagens e as informações técnicas das obras e de outras dezenas do artista italiano estão disponíveis ao público em alta qualidade de resolução no site do museu⁶.

A obra-exposição convence o espectador que tal série influenciou e se converteu em método para outros artistas que integraram a Sociedade Cavalieri. As 10 gravuras, impressas exatamente como as autênticas do acervo do Museu Britânico, escolhidas dentre as 25 que compõem a série de Cavalieri, estão presentes na obra como originais do gravurista italiano, assim como as demais atribuídas aos membros da sociedade. No entanto, por serem efetivamente fidedignas e de autoria de Cavalieri, apresentam-se diferentes das criações de Lapalu, até então, desconhecidas do público, apresentam, então, a aura da obra de arte.

Walter Benjamin (1892-1940) , em seu referenciado escrito *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica (1935/36)*, discorre, entre outras questões, sobre a aura da obra de arte. O autor determina, que em suma, a aura da obra de arte seria "...uma teia singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja." (BENJAMIN, 2012, p.184)

A unicidade da obra, e não sua reprodução realizada pelas novas técnicas da contemporaneidade como a fotografia e a impressão, oferece à obra de arte a magia da sua aparição única e irreproduzível pelos meios mecânicos. Segundo Benjamin, mesmo na reprodução mais real, o aqui e agora da obra de arte, sua existência única está ausente, a necessidade da aparição única da peça exclusiva oferece a autenticidade, sua tradição e a aura da obra. Esta mesma aura é perdida à medida que se multiplica as cópias, em contrapartida, a reprodução técnica oferece à cópia a possibilidade de estar em situações intangíveis ao original (BENJAMIN, 2012). Tal situação excludente, não acontece na obra de Lapalu.

⁶ <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=129768&peoA=12978-2-60>Acesso em: 16 out.2016.

As cópias de Cavalieri são realmente postas em uma situação intangível às gravuras originais, uma vez que gravuras do século XVI de propriedade do Museu Britânico a princípio não estarem disponíveis a um jovem artista brasileiro. Esbarramos, ainda, em questões práticas referentes a seguro, transporte, segurança e climatização das peças na galeria, para citar poucos empecilhos.

Contudo, as reproduções de Cavalieri não perdem a aura de obra de arte pois ela é necessária ao argumento do artista. A reprodução realizada por Lapalu não é dirigida às massas, nem a simplicidade da possibilidade do objeto de contemplação ao alcance das mãos como em uma reprodução. As 10 reproduções realizadas por Lapalu tem o objetivo de fixar a aura da obra de arte, de importar ao espectador o valor e autoridade das gravuras de Cavalieri. Não se pretende, assim, dispersá-las para às massas, mas atualizá-las no conjunto da obra de Lapalu.

No limite, a obra-exposição em análise carece desta aura, da adoração tão típica do mundo intocável da arte, inclusive as produções de Lapalu atribuídas aos membros da sociedade secreta também precisam desta seriedade e afastamento.

Para o protocolo operatório do autor, é essencial que as presumidas gravuras ali apresentadas sejam objetos de devoção e não de diversão. Para o conjunto de Lapalu se completar é preciso que a aura da obra de arte, através da linguagem expositiva, se sobressaia e o espectador respeite o lugar sagrado da arte.

CAPÍTULO 3- A GRAÇA DE LAPALU

Após a descrição da obra e do autor, os mecanismos poéticos vêm à tona, as ferramentas utilizadas pelo artista na feitura da obra começam a ser identificadas, quando e apenas quando, a mentira é desvendada. Se isso não acontece, o público abandona a galeria com a certeza de que lhe foi revelada uma nova faceta da história da arte, acreditando que presenciaram uma “maravilha do mundo”⁷.

A mentira de Lapalu é a existência da Sociedade Cavalieri entre 1585 e 1914. O autor defende a sua verdade poética empregando mecanismos de certificação para que os espectadores embarquem na sua realidade imaginada.

Cecília Cruz, artista e pesquisadora, em sua tese de doutorado, intitulada *Cabine da mentira: bobearias em trânsito para a arte contemporânea* (2014) investiga a criação artística e defende a mentira como verdade poética. Segundo a artista, “A defesa da arte como mentira, como propósito moral de lubridiar alguém, abriga o ato criador e garante a potência artística” (CRUZ,2014, Livro I, p.14). É precisamente na mentira criada por Lapalu que a obra revela toda a sua potência criativa.

Ao discorrer sobre o tema, a artista percebe a mentira e o modo como ela é apresentada como próprio da criação artística. Trabalha os limites da mentira e da verdade, e entre as classificações propostas para o processo criativo do artista, ressalta a ilusão que acontece quando ele distorce as imagens, codifica informações e maneja o olhar do público para ver o que ele quer que seja visto. De forma simplificada, a ilusão é um dos quatro temperamentos⁸ que o artista pode adotar durante o processo criativo, sendo o ilusionista aquele que utiliza todo conhecimento e meios disponíveis para enganar seu público e fazê-lo crer no incrível. Seguindo o pensamento de Cruz, Lapalu poderia agir como o ‘Bobo Ilusionista’ pela intenção do engano, pelo uso de todos os artifícios para capturar o público e o acolher na ilusão na qual a existência de uma sociedade secreta de gravuristas mudaria a história sobre o tema.

Para tanto, Lapalu oferece um novo significado para as reproduções de Cavalieri e distorce a plástica das gravuras dos outros artistas para garantir a sua ilusão, assim como também, distorce os textos, títulos e descrições para convencer

⁷ Expressão utilizada por espectador no livro de comentários da Caixa Cultural Brasília.

⁸ A autora propõe os conceitos de Bobo da Corte para pensar o processo criação artística, tendo eles os seguintes temperamentos: Ilusionista, Vigarista, Pateta ou Forasteiro.

o público da veracidade das informações, usurpa a expografia convencional da exposição histórica e por fim, liga todos estes elementos em uma curadoria ocupada por um personagem fictício.

Portanto, Lapalu pode ser um ilusionista. No entanto, ele não anuncia a trapaça, ele se esconde. Sendo assim, de alguma forma, também, pode agir como um 'Bobo Vigarista'. “ O Vigarista evita o palco do Ilusionista, ele anda pelas sombras... parte do seu golpe é passar despercebido.” (CRUZ,2014, Livro I, p.16) A segunda faceta de Lapalu foi percebida quando o seu desaparecimento foi notado, o artista some de todas as instâncias da obra, não é visto, não é percebido. A instalação é uma produção solitária do artista, no entanto, ele não é revelado como autor. Ele some da mostra, ele fica oculto, mas não alheio ao produto final. Ao ser questionado sobre este aspecto em entrevista, Lapalu coloca “que a vontade de sumir, às vezes é um incômodo com as narrativas de e sobre artistas, tão focados na persona artística e deixando de lado a própria arte.” (LAPALU, 2016)

Assim como, para Cruz, a mentira que permanece nesta análise é aquela que atua no ponto de encontro com a verdade. A mentira como verdade poética acessa todos os mecanismos empregados pelo artista e os une de forma conceber a obra como uma exposição, que ao mesmo tempo que precisa da história da arte como legitimação, a critica.

Lapalu critica o recorte histórico e acadêmico que se faz dos períodos da arte, capazes de ocultar um gravurista como Giovanni Battista de' Cavalieri. Ele elabora um paralelo com a prática discursiva da história da arte. O artista ainda enfatiza que “...seja possível uma nova leitura da história da arte, da história da gravura ou de outro recorte a partir da colaboração de trabalhos de arte contemporânea que lidem com a forma como lidamos com a história da arte.” (LAPALU, 2016)

Ricardo Basbaum (1961-), além de sua produção artística, escreve sobre os diversos papéis desempenhados pelo artista contemporâneo. Em seu livro *Manual do Artista-etc* (2013) compila diversos artigos sobre esta temática. Segundo Basbaum, o artista desenvolve seu dispositivo de atuação questionando o circuito de arte, mas ao mesmo tempo, precisa dele. Deste mesmo modo, Lapalu reverte as convenções e as reutiliza. Para driblar as convenções, ele se utiliza de uma, a exposição, para ter voz.

Esta nova leitura só é possível quando o artista se volta para o sistema de arte, ele precisa do mesmo para alcançar o que é inacessível para finalmente, se

posicionar no ambiente sagrado da história da arte. A mentira de Lapalu cria a Sociedade Cavalieri para que ela seja meio de entrada e questionamento. Para tanto, a própria obra é criada no formato de exposição para adentrar despercebido neste sistema, para assim, questioná-lo.

A chave de entrada de Lapalu está nos mecanismos poéticos que utiliza para criar a sua mentira, sendo eles, a apropriação e manipulação plástica das imagens como instrumento, a linguagem expositiva como aliada, o discurso curatorial como argumento e a palavra como meio.

3.1 Apropriação e manipulação plástica como instrumento

É uma exposição de 34 gravuras, contudo não há gravuras na exposição. Tão somente impressões, sejam elas reproduções ou desenhos digitais. No entanto, não é possível perceber que são manipuladas digitalmente, as peças parecem originais manchados pelo tempo. A veracidade oferecida às peças deve-se ao meio escolhido pelo artista para realizar as manipulações, conforme explicado por Lapalu no catálogo da mostra, “O meio digital foi inicialmente escolhido por dar conta da redução de custos, mas poeticamente, veio a calhar. Aqui, era mais importante parecer uma gravura do que ser uma gravura...” (LAPALU, 2015, p.100) O trabalho digital é vital para a obra.

As 10 primeiras reproduções, em impressão comum, são de gravuras de Giovanni Battista de' Cavalieri, fazem parte da série de monstros citada que é acervo do Museu Britânico.

O uso das reproduções de Cavalieri associado com a escolha de Lapalu do nome do curador fictício, Pierre Menard, remete a Jorge Luis Borges (1899-1986) e ao conto *pierre menard, autor de quixote* de 1939. O conto narra a ambição do personagem Pierre Menard de escrever *Dom Quixote* de Miguel Cervantes, não um novo livro sobre Quixote, mas sim, exatamente o mesmo, palavra por palavra, como foi escrito por Cervantes no século XVII. Segundo Borges,

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 2007, p. 38)

Arthur Danto (1942-2013), filósofo e crítico de arte, também faz referência ao conto de Borges ao discorrer a respeito do conteúdo e casualidade das obras de arte e sobre a pretensão do personagem de criar um outro livro precisamente igual ao anterior que o motiva, argumenta que “...apesar de suas congruências gráficas, essas obras são profundamente diferentes. ” (DANTO, 2010, p.77). Diferença também encontrada entre os originais de Cavalieri e as reproduções de Lapalu.

Danto também utiliza o conto de Borges para relacionar dois objetos idênticos, como a *Fonte* (1917) de Marcel Duchamp (1887-1968) e um mictório de louça do mesmo modelo e fabricante, na tentativa de compreender onde está a aura da obra de arte, o que a torna diferente em sua essência, o que a destaca das meras coisas reais. Os dois Quixotes são iguais, idênticos, palavra por palavra, letra por letra, no entanto, são diferentes pois foram escritos em lugares e tempo distintos. Portanto, não podem ser iguais. As referências políticas, sociais, culturais e até estilísticas que os dois autores utilizaram para escrever os dois textos são diferentes, mesmo sendo os dois escritos graficamente iguais, eles são complementarmente diversos no conto do escritor argentino, um ato posterior àquele que lhe deu origem.

A partir destas associações, é possível perceber as 10 primeiras reproduções das gravuras de Cavalieri como o *Dom Quixote* de Pierre Lapalu, assim como pretendido pelo personagem de Borges, Pierre Menard. As reproduções, que iniciam a mostra, são exatamente as mesmas gravuras reproduzidas digitalmente traço por traço das gravuras do italiano. No entanto, apresentam o anacronismo produzido por Pierre Lapalu que lhe atribui novas conexões, novos significados, novas referências, inclusive, uma sociedade secreta que atuou e influenciou o campo da gravura intensamente. Lapalu concretiza realiza esta atribuição ao pendurá-las na parede vermelho-terra de sua instalação.

A apropriação, foi utilizada pelo artista em duas frentes, iniciando pela apropriação da série de Cavalieri, percebido por outro ângulo anteriormente, e as 24 manipulações realizadas através de um tipo de colagem com as demais fontes estéticas do artista através de uma ‘missão arqueológica digital’, assim denominada pelo próprio Lapalu.

A apropriação, termo amplamente utilizado pela crítica de arte contemporânea, pode ser pensada, de forma simples, como a incorporação de elementos extra artísticos e partes de outras obras de arte, para a composição de

um trabalho de arte, as apropriações são feitas por Marcel Duchamp quando conceituou os *ready-mades*, que são objetos comuns, reproduzidos em massa que adquirem o status de obra de arte quando inseridos no sistema da arte, como a *Fonte*.

Os 10 *fac-símile* das gravuras de Cavalieri que iniciam a mostra podem ser definidos como uma apropriação de Lapalu por serem inseridas na galeria como obras de arte sob uma nova significação. Ainda que tenham sido produzidas como arte, na obra *Sociedade Cavalieri*, as reproduções adquirem um novo valor e não são mais relacionadas a Cavalieri, mas sim ao discurso de Lapalu. As 10 reproduções são idênticas aos originais, mas quando retiradas do seu contexto original no acervo do Museu Britânico ganham uma nova significação. O espectador que abandona a exposição sem ter esta percepção, não percebeu a obra de Lapalu, não viu a obra.

As demais 24 peças da exposição também não são gravuras, nem tampouco, reproduções. Todos os desenhos são produzidos eletronicamente por Pierre Lapalu, e do mesmo modo, são apropriações. Elas são elaboradas através de colagens de elementos de gravuras de Cavalieri, de outros artistas e/ou do próprio artista escolhido⁹, o qual os elementos estão sendo postos em montagens digitais. Todas as informações técnicas não são reais, destacando o engano quanto ao acervo o qual aquela gravura pertence e aos textos que as acompanham, a questão textual será tratada em seguida.

A intenção das manipulações é alcançar o argumento do artista através da colagem de novos elementos para sustentar a narrativa. Tal narrativa se apoia na influência da série de monstros de Cavalieri para a criação de uma sociedade secreta de artistas que seguiram a doutrina do gravurista italiano.

A colagem remete a aos cubistas e as construções de Pablo Picasso (1881-1973), onde elementos exteriores são incorporados a obra do artista. O trabalho de Lapalu não procura o abandono do desenho ou mesmo a combinação aleatória dos elementos, afastando-o assim da colagem realizada pelos dadaístas e já citada aqui na obra de Schwitters. Aqui a colagem é um método digital que é utilizado por

⁹ Os seguintes artistas e gravuras escolhidos por Lapalu foram selecionados por serem compatíveis com a ficção: Aliprando Caprioli, Jacques Callot, Claude Gellée, Rembrandt van Rijn, Giovanni Benedetto Castiglione, Jacob van Ruisdael, Príncipe Rupert do Reno, Stefano della Bella, Cornelis Dusart, Giovanni Battista Tiepolo, William Hogarth, Marco Pitteri, John Hamilton Mortimer, Jean-Pierre de La Goudaine, Goya, Charlton Nesbitt, Honoré Daumier, Frederico Guilherme Briggs, James McNeil Whistler, John Tenniel, Anders Zorn, Odilon Redon, James Ensor e Ernst Ludwig Kirchner.

Lapalu para somar às gravuras já existentes dos artistas selecionados elementos que remetessem à série de monstros de Cavalieri. Portanto, elementos antropomórficos e fantásticos deveriam ser colados cuidadosamente a gravuras que pudessem recebê-los sem perder a sua essência original. Uma vez que não é possível perder os traços do artista, porque a ele a manipulação deve ser atribuída, e não ao próprio Lapalu.

Para encontrar gravuras dispostas a receber tal intervenção, Lapalu implementou uma missão arqueológica digital na qual realizou pesquisa em acervos de vários museus disponíveis na internet para descobrir obras de artistas que cabiam as intervenções que levassem às obras de Cavalieri.

Dos 24 artistas desvendados pelo curador fictício Pierre Menard, Aliprando Caprioli (1520-1600) é o gravurista que inicia as paredes dos influenciados. O primeiro a colorir o branco das paredes da obra de Lapalu. No argumento do artista ele é citado como um dos fundadores da Sociedade Cavalieri e esteve no ateliê do mestre, tendo produzido mais de 20 gravuras de monstros espelhadas nas obras do professor, na próxima página é possível ver as aproximações formais entre as gravuras atribuídas a Aliprando e Goya e as gravuras de Cavalieri. Goya (1746-1828), no discurso curatorial da obra de Lapalu, encontrou a Sociedade Cavalieri ao pesquisar sobre gravuras e seus grandes mestres, homenageando o artista italiano como grande fonte de influência.

A presença de Goya, assim como a de Rembrandt, como escolhidos não é surpresa pois os dois artistas produziram um grande número de gravuras durante sua vida produtiva, no entanto, Goya tem mais um dos requisitos para este entre os gravuristas garimpados por Lapalu para composição da sociedade secreta, seu encontro com o fantástico. Bem como as gravuras de Cavalieri, as ilustrações de Goya não são sobre temas conhecidos à época, como bíblico ou histórico, Goya representa seres desconhecidos, trabalha com a fantasia e o sobrenatural, para tanto molda também seres antropomórficos como gigantes e monstros sendo representadas de forma natural, como que para um estudo, como na sociedade secreta de Cavalieri.

Contudo, a relação destes desenhos não é com as gravuras de Cavalieri, mas sim com a feitura da obra de Lapalu, elas carregam as afirmações das invenções de Lapalu e não de Cavalieri.

Giovanni Cavalieri
Etíope amigo de si mesmo
 Gravura a Buril
 1585 221 x 162mm
 1585
 Acervo Museu Britânico



Giovanni Cavalieri
Humano que habita feroz grifo
 226 x 166mm
 Gravura a Buril
 1585
 Acervo Museu Britânico



Aliprando Caprioli
Alegoria de cinco monstros obstinados
 Gravura a Buril
 221 x 162mm
 1598
 Museu Estatal da Guéldria



Francisco de Goya
Não há quem nos desate?
 Água-Forte e Ponta-Seca
 190 x 239mm
 1778
 Museu do Pilar

3.2 A linguagem expositiva como aliada

Entendendo, a partir de Arthur Danto, a obra como sendo a soma do objeto mais o seu significado e a interpretação das obras como o cerne do exercício da crítica de arte, é possível a percepção da exposição como unidade material da obra. A produção autônoma e solitária de Pierre Lapalu e a linguagem expositiva são vitais para sobrevivência da obra.

O artista percebe a importância da linguagem expositiva e do ambiente institucional da arte quando questionado sobre o engano que a sua obra proporciona ao espectador.

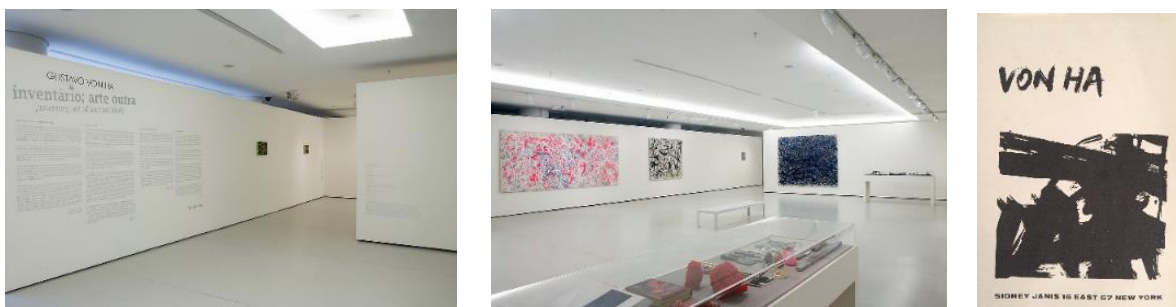
O que acho mais interessante quando algumas pessoas me dizem que se sentem enganadas pelo trabalho, é perceber o quanto dessa enganação é proveniente pela expectativa que o visitante tem com o museu, espaço de exposição, e o valor simbólico que essa instituição ocupa no imaginário do espectador. Não teria tanta fé nas palavras do curador se esse conteúdo fosse transmitido em outra mídia ou outro espaço, como um cinema por exemplo. A construção simbólica do cubo branco torna o espectador mais dócil, mais predisposto a acreditar no que aquele espaço tem a dizer. A apropriação da linguagem expográfica de museus também colabora para esta expectativa. (LAPALU, 2016)

A obra de Lapalu absorve o espaço de exposição, segundo O'Doherty, "... a própria galeria torna-se, como a superfície pictórica, uma força de transformação" (O'DOHERTY, 2002, p.45). A galeria é elemento essencial do seu trabalho. Todos os mecanismos poéticos utilizados pelo autor e discutidos nesta pesquisa são materializados no formato expositivo. O corpo da obra toma a forma de uma exposição de características históricas, a qual, diferente da linguagem das exposições de arte contemporânea, não são questionadas pelo público.

A sobriedade e montagem da mostra indicam o caminho o qual o espectador deve seguir para que a partir da manipulação plástica, do texto e do discurso curatorial, ele seja conduzido através da sala de exposição até onde a obra de arte de Lapalu vibra e aguarda que o espectador tome consciência da sua verdade poética.

A galeria e o museu, por serem estruturas de controle do discurso, funcionam como uma instituição ordenadora, realizam o papel, que lhe cai muito bem, de legitimadora da narrativa que está sendo apresentada através da linguagem expositiva. A galeria sustenta a mentira, dá força e verossimilhança a invenção, mais ao mesmo tempo ilumina a verdade, revela a obra de arte de Lapalu.

Gustavo Von Ha (1977-), artista paulistano, também utiliza a galeria e a linguagem expositiva como instrumento poético em sua exposição *inventário; arte outra* (2016)¹⁰, as salas da exposição, retratadas abaixo, discutem questões sobre ficção, cópia, simulação e apropriação.



Gustavo Von Ha
 Detalhes da exposição *inventário; arte outra*
 2016/2017
 Site do Artista

Além destas semelhanças com a obra de Lapalu, que não poderão ser aprofundadas neste momento, a aproximação clara à esta crítica, está no uso da exposição como mais que forma de apresentação dos seus objetos. A exposição também traz ao público a narrativa do artista e cria a incerteza quanto a veracidade do autor e das obras que ali estão inscritas.

Assim como na *Sociedade Cavalieri*, na exposição de Von Ha, o cubo branco se firma com uma falsa neutralidade, o uso da forma como parte orgânica da obra integra o processo criativo dos dois autores. Na exposição do MAC/USP, as paredes e o chão são brancos, os quadros dispõem-se na mesma altura e distância um dos outros, as mesas expositivas apresentam instrumentos de trabalhos, livros de artista, cartazes, revistas, recortes de jornal e, há ainda, a apresentação de um documentário em *looping* que toma a última sala em som e imagens sobre o artista que diz ser quem ele não é, ele está à espreita do observador, apenas aguardando pela descoberta da farsa muito bem acobertada pela linguagem expositiva. Do mesmo modo da obra de Lapalu, há também indícios externos de realidade que são

¹⁰ A exposição *inventário; arte outra* com curadoria de Ana Avelar está sendo realizada no MAC USP de 3 de setembro de 2016 a 5 de fevereiro de 2017. Mais informações sobre a exposição podem ser obtidas em < <http://www.von-ha.com/inventario-arte-outra> > Acesso em: 06 nov.2016.

oferecidos ao espectador para perceber e vivenciar, de fato, o trabalho de Gustavo Von Ha.

Portanto, a linguagem expositiva sustenta a veracidade do que não é real, ela lateja e não há neutralidade, é um dispositivo complexo com capacidade de capturar o espectador em uma rede de relação e experimentação de todos os envolvidos, estejam na criação ou na recepção.

Lapalu se apropria destes elementos para compor a sua obra, mimetiza assim uma exposição. Bruno Moreschini(1982-)¹¹, também artista paulistano, por outro lado, buscou os elementos de uma publicação para realizar a sua obra. Os artistas, guardando o campo de cada um deles, percebem e identificam a fundo os elementos que legitimam seus objetos a serem mimetizados, apropriam-se da capacidade legitimadora de cada um, para assim, construir um simulacro convincente, sendo para Moreschini um livro e para o artista desta análise a exposição. Segundo Moreschini, sua produção transmuta o contexto do seu trabalho em arte em si, esta relação também é percebida na obra desta crítica.

Bruno Moreschini, autor do *ArtBook*¹² (2014), mimetiza um livro de arte no qual apresenta 50 artistas sendo todo o seu conteúdo ficcional, tanto os artistas como as obras. Além do questionamento das edições de arte e a produção de arte contemporânea que é o mote do trabalho, também salta aos olhos a editora do livro que, como em qualquer outro *coffee table*, aparece na capa da publicação. No *ArtBook* é *Menard Editions*, assim como na obra de Lapalu, a referência a Pierre Menard apresenta-se como indicativo de realidade lançado pelo artista como uma boia no mar criado pela sua ilusão, os indicadores externos resgatam a obra de arte, tais indicadores serão tratados no próximo capítulo.

¹¹ Mais informações do artista e obra em < <http://brunomoreschi.com/> > Acesso em: 01 out.2016.

¹² O livro foi resultado do mestrado realizado no Instituto de Artes Visuais da Unicamp com orientação de Lygia Arcuri Eluf, iniciado em 2012 e finalizado em 2014. O projeto teve como produto um livro que apresenta biografias, imagens de obras e declarações de 50 artistas inventados – todos criados a partir de clichês encontrados em outras 10 enciclopédias de arte. O conteúdo do livro, inclusive as 311 obras fotografadas, os textos e a diagramação, foi criado exclusivamente por Bruno Moreschini.

3.3 O discurso curatorial como argumento

Como já mencionado, não há uma prática curatorial na mostra, não há curadoria, propriamente dita, tudo é criação do artista. Na obra de Lapalu, a curadoria é instrumento para sua produção. A invenção do curador, Pierre Menard, deixa clara este instrumento do artista.

Assim como a invenção é aqui entendida, a curadoria também será percebida como um mecanismo poético no processo artístico, como uma forma de linguagem capaz de produzir valor e sentido, como a própria modalidade de criação.

Divergências quanto as atribuições da curadoria permeiam este tema. No entanto, a obra peculiar de Lapalu caminha para além dos procedimentos identificados como de curadoria. O argumento curatorial da obra de Lapalu alcança o campo da criação artística.

Na obra, a prática curatorial tem o ônus e o bônus da função, já que não há a possibilidade de ofuscar o trabalho do artista ou haver um choque entre o discurso do curador e a produção do autor. A curadoria realizada por um personagem criado por Lapalu é parte do seu discurso. Ativa a obra, estabelece as conexões necessárias para a mentira valer ao público. No entanto, a criação deste personagem é também um dos elementos externos que entregam a mentira.

A invenção de um curador, um personagem, Pierre Menard, em referência ao personagem de Borges, é um elemento que constitui a narrativa do artista, como dito anteriormente. O papel do curador é fundamental para a obra já que é ele que apresenta a secreta Sociedade Cavalieri, antes desconhecida do público, apresenta um novo discurso sobre um recorte importante da história da arte, o curador inventado, narra este discurso expondo as presumidas gravuras segundo determinações que serão absorvidas por seus contemporâneos.

As definições de discurso curatorial como argumento do artista estão presentes em artigos sobre as atribuições do curador e o dispositivo da exposição e se encaixam quando tratamos da curadoria como mecanismo poético do artista inventor, que tem no dispositivo da exposição a sua obra de arte. A curadoria na obra de Pierre Lapalu é um dos mecanismos poéticos do artista e, em razão disso, ultrapassa o seu lugar comum e se constitui como parte do organismo da obra, envolvendo o todo, onde tudo é nivelado para transmutar a exposição em obra de

arte. O papel do curador inventado é justificado e validado quando todo aparato expositivo se concretiza pela aproximação do real.

O texto curatorial chama atenção para as gravuras que originam a sociedade, além de apresentar o método Cavalieri que é descrito para o espectador. Com o objetivo de fortalecer a ilusão, o texto consegue trazer a sua narrativa poética até a arte contemporânea, mesmo após o fim da Sociedade Cavalieri antes da Primeira Guerra Mundial em 1914.

A inscrição do curador Pierre Menard na instalação, como recurso de validação, enfatiza a influência e força da Sociedade Cavalieri que continua vivendo.

O texto do curador fictício relaciona Patricia Piccinini¹³ (1965-) como uma artista que vê a deformidade com naturalidade, como pode-se perceber na imagem ao lado, assim como os membros da sociedade secreta inventada por Lapalu. Ainda que secreta e mesmo após o seu fim, o seu poder de alcance continua. Inclusive o fato de ser secreta é mais um dos artifícios que Lapalu utiliza para, ao mesmo tempo, justificar sua existência e sua ausência na história da arte.

Lapalu descreve sua obra como um exercício poético curatorial. Ele manuseia a mentira para provar a sua verdade poética. É crucial para o autor provar a existência da sociedade secreta e a influência de Cavalieri, para isso ele cria redes e conexões que moldem a sua existência de tal modo, a problematizar as possibilidades críticas da ficção que encontra o público através da linguagem expositiva.

3.4 A palavra como meio

Ao ler as palavras escritas com as letras recortadas finamente no vinil adesivo de cor branca, o espectador começa a se inebriar com o plácido espaço da arte que o aguarda. Todos os textos da mostra supostamente foram escritos pelo curador inventado por Lapalu, Pierre Menard. Os textos atribuídos a este personagem tem lugar ativo e são parte integrante da obra. A relação entre palavra e obra, é



Patricia Piccinini
O visitante bem-vindo
Silicone, fibra de vidro,
cabelo humano,
roupas, dimensões
variáveis
2011

¹³ Mais informações da artista e obra em < <http://www.patriciapiccinini.net/283/102>> Acesso em: 14 nov.2016.

abordada por Basbaum, segundo o artista, “A combinação de texto prospectivo e trabalho de arte fabrica um agregado conceitual-sensorial que de fato opera como produção do real. ” (BASBAUM, 2013, p.43) Assim, além da significação plástica, o artista atribui valor à obra via texto, curadoria e expografia.

Com relação aos textos, a instalação é composta por três principais, além dos mais breves descritivos de cada uma das manipulações de Lapalu. Todos os escritos da mostra têm como ponto de validação a mescla de verdade e mentira para confundir e assim convencer o espectador. Sobre eles pesam a função de inserir o público na ilusão criada pelo artista.

O texto que abre a exposição, *‘Sociedade Cavalieri: uma sociedade secreta de artistas’*, envolve o espectador com a história inventada da sociedade que se iniciou com a compilação do método de Cavalieri criado pelo mesmo, tendo nos seus pupilos o meio para disseminar os seus monstros e a sua técnica por todo o continente europeu. O artista prega a mentira através de informações falsas a respeito de artistas, exposições e instituições fictícias combinadas a informações verdadeiras de movimentos artísticos e acontecimentos históricos; que prendem o espectador na ilusão. Dentre algumas das empresas fictícias de Lapalu estão presentes no texto curatorial o *Museu de Estampas e Paris*, o *Instituto de Arte da Universidade Autônoma de Toulouse* e *Consulado Artístico da Alta Garona*.

Logo em seguida das reproduções de Cavalieri, encontra-se uma didática inscrição que envolve o espectador, *‘Giovanni Battista de’ Cavalieri: um artista que mudou o mundo’*, descreve a importância do gravador italiano para a arte, da mesma forma, Lapalu tenta convencer o espectador da grande importância que este artista teve no mundo da arte. “Cavalieri faleceria 16 anos após a publicação de seus monstros, em 1601. Deixou dois filhos e uma legião histórica de seguidores.” (LAPALU, 2015, p.13). No entanto, tal importância de Cavalieri só tem espaço na obra de Lapalu, não procede na historiografia da arte.

Há ainda um texto destaque da mostra, *‘Monstros do Mundo Antigo e Moderno: a série que iniciou uma tradição’*, que explica ao espectador como a autêntica série de monstros de Cavalieri foi o ponto de partida de uma nova forma de se pensar a monstruosidade e como ela seria utilizada como tema para os seguidores da sociedade e até para artistas pós 1914, “...hoje vemos com naturalidade as deformidades que encontramos em caricaturas, desenhos animados e até mesmo em obras de artistas contemporâneos como Paul McCarthy e Patricia

Piccinini.” (LAPALU, 2015, p.14) O conteúdo deste texto é acompanhado por um mapa que realça as cidades onde membros da sociedade secreta atuaram, mais um artifício do artista.

Os textos descritivos de cada uma das peças povoam toda a obra. Estão ao lado de cada uma que se referenciam, apresentam e determinam a obra de forma surpreendente, até mesmo com mais força do que a própria imagem manipulada que a acompanha como pode ser observado na página seguinte. Nestas breves minutas descritivas de cada um dos 24 desenhos do autor, estão ao mesmo tempo, o cerne do argumento do artista, e as pistas da mentira que serão avaliadas no próximo capítulo.

Apesar de breves, as descrições são vitais para a narrativa do artista. Compõem toda a obra-exposição e carregam também a ficha técnica de cada obra oferecendo diversas outras referências falsas ao espectador, como é possível observar na peça atribuída a William Hogarth (1667-1764), *Gulielmus Hogarth* (1764) que pode ser vista na página seguinte.

A cada olhar sobre uma nova suposta gravura, há um novo conteúdo cheio de armadilhas. O espectador submerge em dezenas de pequenas histórias que na sua totalidade integram a narrativa artística do autor. A plástica das peças é vital para o trabalho, todavia, as palavras também são objetos que foram moldados pelo artista. Foram traçadas para forjar o seu discurso curatorial que constrói a obra como exposição.

William Hogarth

(1697 - 1764)

Londres, Reino Unido / Londres, Reino Unido

Gulielmus Hogarth

GRAVURA A BURIL E ÁGUA-FORTE - 1743

377 x 278mm

GALERIA BRITÂNICA DE BRISTOL

Um dos artistas mais proeminentes da Sociedade Cavalieri, William Hogarth foi um pintor e artista gráfico, precursor da caricatura, do cartum, da crítica social na arte e reconhecido como um dos pais das histórias em quadrinhos. Embora a obra de Hogarth não abuse da monstrosidade, seu trabalho desce diretamente da arte de Giovanni Battista de' Cavalieri. Foi iniciado na sessão inglesa da Sociedade Cavalieri por seu professor, e depois sogro, Sir James Thornhill.

Assim como os demais artistas da Sociedade Cavalieri, foi nos primeiros anos de carreira que Hogarth dedicou-se mais à criação de monstros imaginários. No entanto, essa experiência inicial influenciaria todo o satirismo característico de sua obra. Baseado no método de Cavalieri, Hogarth popularizou a arte da representação da deformidade tanto moral como física. A gravura ao lado foi baseada no mais conhecido autorretrato de Hogarth. Aqui ele substituiu sua própria cabeça pela de um urso bêbado, satirizando sua própria condição de artista aceito pela aristocracia.



CAPÍTULO 4- INDICADORES EXTERNOS

Deixei algumas dicas espalhadas pelas gravuras e textos, mas são sutis, obviamente.
(LAPALU, 2016)

Mesmo os instrumentos de legitimação da obra, apresentam resquícios da verdade, que serão tratados aqui como indicadores externos. Estas contaminações apresentam ao público a obra de Lapalu.

Arthur Danto, ao discorrer sobre as obras de arte e as meras coisas reais, busca entender a distinção entre o que é obra de arte e o que não é principalmente através dos objetos indiscerníveis entre si, mas que carregam a diferença da arte entre eles. Nesta busca, o autor se depara com as questões de realidade e imitação tão presentes na arte, reforça que o hiato entre a arte e a vida é bastante explorado pelos artistas contemporâneos. Lapalu também explora esta relação.

Danto em *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte* (2010) destaca a necessidade de indicadores externos para o público do que se trata ou não de realidade, tais indicadores se tornam mais necessários, quanto mais a obra se aproxima do real. Segundo o autor,

...pode-se dizer com segurança que quanto maior o grau de realismo pretendido maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade, os quais se tornam tanto menos necessários quanto menos a obra é realista.(DANTO, 2010, p.62).

Um exemplo desta relação diretamente proporcional, é a necessidade de figurino quando em uma apresentação de teatro na rua. As roupas características se fazem necessárias para que os passantes percebam que são público e não apenas testemunhas de uma mera relação social. Nesta perspectiva, na obra de Lapalu, os indicadores externos da realidade são percebidos no nome escolhido para o curador, em detalhes absurdos dos textos; nas empresas inventadas e nas logomarcas e; finalmente, no mais óbvio, o selo da ficção.

O nome do curador não é uma escolha arbitrária, é um uma dica do blefe para o espectador, já que o personagem de Borges, Pierre Menard, é amplamente conhecido por sua relação com a ficção. O personagem é diretamente associado a ficção e se apresenta como ponto de intersecção entre o real e o inventado, entre o possível e o impossível. É por esta razão, foi nomeado curador fictício na obra-

exposição de Lapalu, e igualmente participa de produções de arte contemporânea, como na produção de Bruno Moreschini.

Em relação aos textos, além da combinação de fatos verídicos e inventos do artista já levantada na discursão da palavra como meio, especificamente, nos textos descritivos que acompanham as manipulações digitais, o caráter absurdo chama atenção porque revelam impossibilidades para comprovar que há uma ligação entre aquele autor e a sociedade Cavalieri. Lapalu exagera para validar a ilusão, “... o discurso do curador Pierre Menard faria a ligação, nem que para isso seu discurso se entregasse ao absurdo.” (LAPALU, 2015, p.100). Os textos são acompanhados das referências técnicas com informações a respeito do autor, do ano, do título, da técnica, todas as informações são inventadas. Os títulos, assim como os textos, não são apenas nomes, orientam o espectador para a interpretação desejada, são ferramentas do artista que chamam à realidade.

O *Estudo para o Capitão Pato*, imagem abaixo, integra a exposição e é atribuído a Claude Gellé (1600-1682), um dos artistas que supostamente participaram da Sociedade Cavalieri. O que é importante, no entanto, neste momento, é o texto que acompanha o trabalho tanto na exposição, como no catálogo, nele pode-se perceber o indicativo externo de realidade cunhado por Danto.



O texto descritivo informa, que “A obra aqui exposta é um estudo para a série *Os bichos*. Segundo o historiador Herbert Asche, foi exatamente esta gravura que inspirou Walt Disney e Dick Lundy a criarem o popular personagem Pato Donald.” (LAPALU, 2015, p.44). O absurdo pode ser percebido na passagem descrita acima e também no texto que se refere a obra de Rembrandt (1606 - 1669).

No texto descritivo da gravura atribuída a Rembrandt, um dos gravadores mais conhecidos que integram a mentira de Lapalu, há a informação fantasiosa de que a importante pintura *A ronda noturna* (1642) foi paga ao artista holandês com a

série de monstros de Cavalieri, inclusive o texto informa ainda, que tais gravuras que foram antes de propriedade de Rembrandt, estão hoje no *Departamento de Papéis do Damrakmuseum*, em Amsterdã.

Hoje, a série de *Obra na qual se vê monstros de todas as partes do mundo antigo e moderno* integra o Museu Britânico como referido, além desta impropriedade, há ainda uma mais próxima aos anseios desta crítica, a instituição citada não existe, como todas as demais, todas as instituições que supostamente tem as 24 gravuras no seu acervo foram inventadas¹⁴ por Lapalu.

As instituições inventadas de Lapalu não são organismos vivos como as empresas fictícias criadas por alguns artistas da contemporaneidade, apesar de não ser uma vertente ou estilo, a produção contemporânea é repleta de exemplos de artistas que mimetizam estruturas comerciais para realizar a sua produção e ter o seu protocolo operatório como chave para seu trabalho.

Nesta análise, o conceito de ficção não será abordado, no entanto, é importante apresentar a aproximação com a ficção também através de empresas inventadas que se inserem no circuito comercial pela cópia e a partir daí, questionam a realidade. Como executado pelo artista suíço Res Ingold (1954-) que criou a companhia área *Ingold Airlines*, como a sua produção artística.

Lapalu não apresenta este tipo de produção, nem tampouco o seu foco está no direcionamento de ações para alcançar o mundo do comércio. No entanto, é possível relacionar a produção artística que tem nas empresas fictícias seu instrumento de trabalho com a obra analisada, quando a questão da legitimação vem à tona.



Marcas das instituições inventadas presentes no catálogo e na ficha técnica da expografia

¹⁴ Entre as instituições inventadas estão a Consulado Artístico da Haute-Garonne, Instituto Artístico da Universidade de Toulouse, Universidade Autônoma de Toulouse, Galeria de Arte de Toulouse, Museu de Arte de Ontário, Museu de Arte de Nancy, Casa da Gravura de Haarlem, Museu da Gravura Cidade de Gênova, Museu Metropolitano de Boston, Museu de Dahlem, Museu do Pilar, Galeria Britânica de Bristol, Museu de Arte de Sunderland, Biblioteca Pública Fluminense e Casa Kirchner de Davos.

Para Ruth Regiani, a necessidade de legitimação destas produções motiva o artista a criar uma complexa rede de estruturas para comportar a sua obra. Segundo a autora,

A questão de legitimação do artista se torna ainda mais contundente quando se pensa em artistas e obras que adotam estratégias para alcançar uma independência, ou uma soberania, no desenvolvimento de suas produções, não se limitando a aceitar normatizações exteriores à própria lógica de produção... sobretudo, em se tratando de projetos ficcionais, muitas vezes, o artista não se restringe à criação da ficção, mas cria também uma complexa estrutura para comportá-la que segue as suas próprias leis e regras...(REGIANI,2013, p.66)

É desta forma que as empresas ficcionais funcionam na obra de Lapalu, elas compõem o todo, assim como textos e as logomarcas, e estão ali para convencer e também pertencer à manipulação realizada pelo autor. No entanto, compõem, igualmente, os indícios de realidade. O destaque dado a elas nos textos descritivos e na ficha técnica da mostra chamam atenção do espectador que pode questioná-las e descobrir a obra de arte.

As instituições criadas pelo artista estariam todas ligadas ao sistema de arte de alguma forma, seja como proprietária do acervo, ou instituições de pesquisa ou universidades, ou mesmo, políticas que apoiam a mostra. Independente da função para qual elas foram criadas, todas elas existem na obra para que a mentira de Lapalu se torne crível para o outro. Paradoxalmente, também são indícios externos de realidade porque são facilmente descobertos.

Procurando por mais indicadores externos da realidade imbricados na obra de Lapalu, descobre-se ao fim da mostra um indício de realidade óbvio oferecido pelo autor, um selo elaborado por Lapalu que repousa ao lado das marcas das empresas ficcionais, representado na figura abaixo. Segundo Lapalu, o selo é "... uma colher de chá... a dica mais direta sobre a ficcionalidade da obra, embora seja ignorada na maioria das vezes." (LAPALU, 2016) O selo entrega ao público o blefe, e, portanto, a obra de Lapalu.



Selo do catálogo e expografia

Este carimbo de realidade participa do catálogo, no entanto, com muito mais visibilidade por exigência institucional, confirmando a hipótese de que a publicação não é um suporte como o espaço expositivo. A obra de Lapalu precisa do espaço institucional da arte para sobreviver, não há oxigênio do lado de fora. A necessidade da verdade ser publicada e multiplicada pelo catálogo, reforça a ideia de que todas as partes da obra precisam estar em um único organismo, a exposição, para assim, se consolidarem como uma única obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, buscou-se expor a descoberta da verdadeira obra de arte de Lapalu, e assim, a necessidade de apreensão da sua totalidade através das dezenas de elementos criados e moldados na instalação.

A percepção crítica da obra se inicia pela descrição física, fica claro, que todas as partes dependem do todo para que os elementos comuns dispostos na galeria se transformem em obra de arte.

A questão sobre a 'arte de expor' foi levantada e apartada desta crítica em particular, pois na obra-exposição de Lapalu, a expografia é intrínseca a criação artística como meio para a conquista de sua narrativa poética. Aqui, a exposição não é percebida como obra, mas sim, a obra é concebida com elementos do formato expositivo.

Nesta cruzada, o autor se utiliza da galeria como espaço pictórico, se instrumentaliza de mecanismos poéticos que colaborem ao seu questionamento crítico quanto a estruturas estabelecidas da história da arte, e do próprio ambiente institucional da arte. Para tanto, a apropriação e a manipulação plástica de diversas gravuras foram efetuadas para criar objetos tangíveis que povoam toda a sua obra. Que, do mesmo modo, é construída pelos textos e pelo discurso curatorial que organiza o arranjo destes objetos, para que, por fim, a linguagem expositiva, como sua aliada, legitime a sua narrativa e alcance o espectador. Apresentando ao público, não uma inclusão pontual na linha da história, mas sim uma obra de arte em toda a sua amplitude latejante.

O artista entende o rígido espaço em que trabalha e, mesmo assim, o molda e consagra o espaço da arte como objeto. E mesmo que a sua obra precise do lado de dentro, assim que é percebida como obra, se potencializa e se expande. Alcança o sistema de arte para se posicionar contra o mesmo sistema que mimetiza. A *Sociedade Cavalieri* é a sua chave de entrada. É imprescindível que a própria obra seja uma exposição para conseguir adentrar despercebida no sistema que critica.

Deste modo, o público não deve abandonar a galeria acreditando que conheceu um desvio na história da arte contada sobre um artista pouquíssimo conhecido na historiografia. O engano é apenas mais um mecanismo poético do

artista que busca, através dos seus instrumentos, levar o observador a encontrar de fato, a sua obra, a exposição como um todo.

No entanto, o encontro com a ficção torna-se cada vez mais inevitável para a viabilidade da extensão da pesquisa desta produção artística, que irrompe o plano da realidade e produz mecanismos poéticos que, paradoxalmente, o aproxima da realidade para se concretizar, combinando verdade e mentira.

A verdadeira graça de Lapalu é que ele ao mesmo tempo quer enganar e quer ser descoberto. Por este motivo, emprega os indicadores externos que indicam a realidade por trás da mentira, resgatam a obra de arte e a apresenta para o público. O conjunto ganha significado, a interpretação se torna possível, os objetos criados e reunidos por Lapalu no corpo de uma exposição saem da esfera das meras coisas reais e, finalmente, a exposição a *Sociedade Cavalieri: (1585-1914)* se transmuta em obra de arte.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O Amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó: Argos, 2014.
- AMARAL, A. *O Curador como Estrela*, 1988. Disponível em: <http://goo.gl/kT4Ba>
Acesso em: 10 mar. 2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do Artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco o Azougue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BISHOP, Claire. *O que é um curador? A Ascensão (e queda?) do curador auteur*. Conccinitas, Rio de Janeiro, a.16, n.27,v.2, dezembro de 2015.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOURRIAD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- _____. *Pós-produção: como a arte de reprograma o mundo contemporâneo*. Relacional. São Paulo: Martins, 2009.
- BUREN, Daniel (1979), "A função do ateliê" [Fonction de l'atelier], in LOOCK, Ulrich, Ed., *Anarquitectura de Andre a Zittel*, Porto, Público/ Fundação de Serralves,2005,pp.48-53.
- CARVALHO, Ana Maria Albani. *História da Arte em uma perspectiva institucional: exposições e visibilidade*. Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012. Direções e Sentidos da História da Arte, Universidade de Brasília, p.166-179, outubro de 2012.
- _____. *A Exposição como Dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico*. Museologia e Interdisciplinaridade, Brasília, v.1, n.2, p.47-58, jul/dez de 2012.
- CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Arte de Expor: curadoria como exoipsis*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2014.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAIMOVICH, Felipe. (org.). *Grupo de Estudos sobre Curadoria: 1998-1999*. Sãoi Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de Arte*.São Paulo: Martins Fontes,2007.

CONDURU, Roberto. *Transparência Opaca*. Concinnitas, Rio de Janeiro, a.5, nº. 6, p.18-29, julho 2004.

CRUZ, Cecilia Mori. *Cabine da Mentira: bobearias em trânsito para a arte contemporânea - livro de normas, formas e as ridículas listas*. Tese de Doutorado. Brasília: UnB/IdA PPGArtes, dezembro de 2014.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DUARTE, Paulo Sérgio Duarte. *O Espetáculo do Fetiche*. Concinnitas, Rio de Janeiro, a.5, nº. 6, p.18-29, julho 2004.

GONÇALVES, Mônica Hoff. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: Porto Alegre, 2014.

GONRING, G. M. *(O que) pode a curadoria inventar?* Galaxia (São Paulo, Online), n. 29, p. 276-288, jun. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n29/1982-2553-gal-29-0276.pdf> Acesso em: 29 de junho.

HEGEWISCH, Katharina. *Um meio à procura de sua forma – as exposições e suas determinações*. Artes e Ensaios, Revista do PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, v.13, n.13, p.184-197, 2006.

HOFFMANN, Jens. *A Exposição como Trabalho de Arte*. Concinnitas, Rio de Janeiro, a.5, nº. 6, p.18-29, julho 2004.

LAGNADO, Lisette. *As Tarefas do Curador*. Revista de Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, a.1,v.1, 1.sem.2008 .

LAPALU. Pierre. *Catálogo da Exposição “A Sociedade Cavalieri: 1585-1914”*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

LEAL, Miguel. *A verdade da mentira: o museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers*. Revista Comunicação e Linguagens. Lisboa. Nº 32, 2003. p.231-244.

LIPPARD, Lucy R. *A Desmaterialização da Arte*. Artes e Ensaios, Revista do PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n.25 maio 2013.

MERNARD, Pierre. *Projeto a Sociedade Cavalieri* In Revista Select, Acrobática, São Paulo, n. 32, ano 5, out/nov. 2016.

MADŽOSKI, Vesna. *A Invenção Dos Curadores*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, Revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 28, dez/ 2014.

MARTINEZ, Elisa de Souza. *Curadoria, deslocamento e Porosidades de fronteiras institucionais in Instituições de Arte*. DIONÍSIO, Emerson e COUTO, Maria de Fátima Morethy(orgs.). Porto Alegre: Ed. Zouck,2012.

_____. *O Corpo da Pesquisa em Curadoria*. 22º Encontro Nacional ANPAP, 2013. pgs.1864-1875.

MORESCHINI, Bruno. *Art Book: A construção de uma enciclopédia de artista*. Dissertação Mestrado. Campinas, SP: UNICAMP/Instituto de Artes, janeiro de 2014.

NICHELE, Aracéli, Cecilia. *O que está dentro fica/o que está fora se expande: 3Nós3-Coletivo de Arte no Brasil*. Dissertação Mestrado. Florianópolis, SC: UDESC/Centro de Arte, setembro, 2010.

O'Doherty, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora! :em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

OGUIBE, Olu. *O fardo da curadoria*. Concinnitas ,Rio de Janeiro, a.5, nº. 6, p.18-29, julho 2004.

PEQUENO, Fernanda. *O Curador e o Curandeiro*. Concinnitas, Rio de Janeiro, a.12, n.21,p.16-36,v.2, dezembro de 2012.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o Ofício do Curador*. São Paulo: Zouck, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REGIANI, Ruth Moreira de Sousa. *Madeup Memories Corp: a Ficção como estratégia na construção de Lembranças Inventadas*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS/IdA PPGArtes, 2013.

SIMÕES, Igor Moraes. *A Exposição como Dispositivo para a História da Arte*. 24º Encontro ANPAP, 2015.pgs. 3868-3881.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Curadoria como Tarefa Crítica*. 24º Encontro ANPAP, 2015.pgs. 3896-3902.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ANEXO

Anexo A- Entrevista com Pierre Lapalu

A entrevista foi concedida a autora por e-mail em 2 de setembro de 2016. Importante ressaltar que o objeto de pesquisa sofreu alterações desde da data da entrevista.

Clarissa de Castro: A principal questão da minha pesquisa é entender a curadoria fictícia como um dispositivo na constituição da poética do artista. A ficção é um mecanismo poético, um instrumento de trabalho?

Pierre Lapalu: A ficção surgiu como estratégia durante o desenvolvimento do meu trabalho anterior, *O Etnógrafo Naif*. A motivação inicial era utilizar o desenho como objeto, como meio de algo. Ao perceber a operação de atribuição de valor à obra via texto, curadoria e mesmo expografia, entendi naquele momento que eu poderia ser o meu próprio curador. Escolhi então deixar meu desenho para um artista fictício e colocar meu nome sob um outro personagem fictício, que era o curador Pierre Lapalu, proponente da exposição sobre o artista Joaquim Nunes de Souza. Só depois de realizar a operação que comecei a perceber as potencialidades simbólicas desta relação. Então a ficção começou sim como um instrumento de trabalho, mas logo se tornou o meu mecanismo poético para propor o trabalho *A Sociedade Cavalieri*.

Clarissa de Castro: O texto institucional do catálogo denomina a sua exposição, uma instalação. Para Roberto Conduru no artigo *Transparência Opaca* (2009), a exposição pode ser vista como obra em si. A exposição *Sociedade Cavalieri* se encaixa neste conceito?

Pierre Lapalu: Sim, com certeza. É uma apropriação deste conceito, assim como é uma apropriação da linguagem da exposição e mesmo da situação exposição. O trabalho fala de apropriação em todas as instâncias e trazer a exposição para dentro do trabalho é algo que os dois projetos de caráter ficcional que realizei tem em comum.

Clarissa de Castro: A partir do pressuposto da exposição como objeto de estudo para a teoria e história da arte e da identificação e entendimento da ficção como

uma “verdade poética”, segundo Cecilia Cruz em *Cabine da Mentira*. Você pretende inserir a *Sociedade Cavalieri* ou a curadoria fictícia na história da arte?

Pierre Lapalu: Acredito que uma das potencialidades do trabalho de arte é mudar a visão de algo. Suponho que seja possível uma nova leitura da história da arte, da história da gravura ou de outro recorte a partir da colaboração de trabalhos de arte contemporânea que lidem com a forma como lidamos com a história da arte. Então a *Sociedade Cavalieri* pode ser encaixada aí. Mas imagino que a curadoria fictícia seja o ponto comum que este trabalho mantém com outras obras que lidam com situações ficcionais na arte contemporânea. Então depende do recorte, da narrativa dessa história da arte.

Clarissa de Castro: *A Sociedade Cavalieri: 1585-1914* é fictícia em vários níveis: obras, textos, referenciais históricos, curadoria e instituições envolvidas. A manipulação das gravuras me chamou menos à atenção do que a manipulação dos argumentos textuais, tanto no que se refere a própria gravura, como nas inserções dessas na história da arte. O texto é constitutivo da obra no seu trabalho? Qual a importância desta ferramenta para sua produção?

Pierre Lapalu: Olha, sinceramente as únicas produções textuais que realizei na minha prática artística foram estes textos curatoriais para os projetos *O Etnógrafo Naïf* e *A Sociedade Cavalieri*. O texto é importante sim, mas nem sempre ele está escrito como nestes dois casos.

Clarissa de Castro: Na dissertação de mestrado de Bruno Moreschini (obrigada pela indicação), ele defende o próprio trabalho (*ArtBook*) como conceitual. Como pensa o seu trabalho ficcional (guardando toda a relativização que deve ser feita com a padronização dos movimentos)?

Pierre Lapalu: Olha, é difícil fazer uma catalogação do próprio trabalho. Suponho que a característica ficcional e proposição de relações entre curador, artista e museu levem o trabalho para mais perto de trabalhos conceituais, mais precisamente da Crítica Institucional. No entanto não é necessário para um trabalho de crítica institucional ter tantas imagens ou fatura imagética na construção do argumento. Então se no todo o trabalho se encaixaria como um ser conceitual, tem algumas gravuras que individualmente até classificaria como *Pop Art*.

Clarissa de Castro: Em outros trabalhos estudados, como no caso das empresas fictícias, a produção artística almeja abandonar as paredes da galeria que a protege, no entanto, o seu trabalho precisa da galeria. Sua obra só existe enquanto exposição? Há oxigênio para seu trabalho quando está do lado de fora do espaço expositivo?

Pierre Lapalu: Para mim o catálogo, a publicação, é também um espaço expositivo, em pé de igualdade com o museu ou a galeria. Então o argumento e as apropriações também acontecem neste espaço. Gostaria de pensar uma forma deste trabalho também ter sua esfera pública na web, seja um catálogo virtual ou uma página *wiki*. Mas ainda não consegui concretizar esta nova instância.

Clarissa de Castro: Durante a pesquisa, percebi a incessante busca, dos artistas que trabalham com a ficção, pela validação, pela legitimação da própria produção. Na sua exposição, o 'certificado de autenticidade' se dá através da montagem da mostra nos moldes tradicionais de exposição e material gráfico? Ou seja, é a própria exposição que valida a sua ficção?

Pierre Lapalu: Sim, suponho que sim. Até por característica pessoal de timidez e isolamento, nunca tive muito contato com curadores, galeristas e outros agentes do meio comercial. Tudo meio que surgiu destes dois projetos, embora minha produção tenha outras características em outros trabalhos. Neste caso, não propus um trabalho em busca da participação destes outros agentes e, portanto, não havia uma necessidade da validação. Ainda assim o meio da arte julga, mastiga, certifica ou descarta o trabalho sem a minha intenção. Mas se um trabalho se auto-proclama arte, e se parece com arte, talvez seja de fato arte.

Clarissa de Castro: No texto o *Fardo da Curadoria* (2004), Olu Oguibe defende que os artistas possuem a chave para desativar o fardo do curador e desafiar as tendências curatoriais com independência e senso de iniciativa. A curadoria fictícia seria uma destas chaves de rompimento dos artistas com o sistema de arte? Ou seria uma possibilidade de inserção de novas ações neste mesmo sistema, como o caso do *Museu das Águias* de Marcel Broodthaers?

Pierre Lapalu: No meu caso, creio que a curadoria fictícia se dá como uma infiltração poética na linguagem estabelecida da exposição. Entendo que demonstro como um alguém na posição de artista pode se apropriar da linguagem curatorial

para estabelecer uma mediação própria do trabalho, inclusive com diferentes possibilidades de entendimento por diferentes públicos. Se fosse para escolher diria que é mais uma das enormes possibilidades de inserções no sistema de arte.

Clarissa de Castro: Como já dito, na sua exposição, a ficção se apresenta em vários níveis, exatamente por este motivo, o artista-inventor (você) está presente em todos os cantos da mostra, no entanto, incrivelmente, ocorre o total desaparecimento de Pierre Lapalu de todas as instâncias da exposição. Compreender a sua ausência é um dos objetivos desta pesquisa. Pode me ajudar nesta tarefa?

Pierre Lapalu: Pois é, esta é uma questão que já me foi posta por outros interlocutores. Para mim, fazer arte é questionar a arte e todas as coisas que ela traz. Então eu vejo este estado de desaparecimento do artista em outros trabalhos. As vezes é uma vontade de sumir, as vezes é um incômodo com as narrativas de e sobre artistas, tão focados na persona artística e deixando de lado a própria arte. Não que meu posicionamento vá mudar o mundo, mas é a forma que lido com o próprio universo e isso transparece nos trabalhos.

Clarissa de Castro: No texto do catálogo da exposição, você se refere a missão arqueológica digital e a apropriação. Pode falar um pouco mais sobre isso?

Pierre Lapalu: São algumas características deste projeto. Às vezes o próprio artista precisa dizer algumas coisas sobre o próprio trabalho. Entendo que a relação de brasilidade que este trabalho tem pode ser ligada com a antropofagia. Assim como o trabalho também demonstra como arte digital enquanto forma pode ter seu lugar na arte contemporânea para além de fetiches tecnológicos. São coisas deste trabalho que podem evoluir e refletir em trabalhos futuros.

Clarissa de Castro: A relação do artista e curador tem se tornado cada vez mais porosa nos últimos 50 anos, existem diversas discussões a respeito das atribuições de cada um destes papéis. Quanto a exposição em questão, na galeria, não há tensão, há uma divisão perfeita de todos os personagens que participam da mostra, ainda que ficcionais. Como se deu esta relação fora da ficção, no seu ateliê onde o artista e curador são um só? A curadoria fictícia se beneficia ou se justifica da contaminação entre estes papéis?

Pierre Lapalu: Bem, a curadoria deste caso foi montada pela arbitrariedade da narrativa. Com a história em mente, eu tracei uma linha do tempo e fui selecionando artistas que se encaixariam nesta narrativa pré-determinada. A partir dos artistas encontrados que dei criei a ligação entre eles. Posteriormente, meu trabalho plástico foi fazer com que as gravuras dos artistas selecionados se parecessem com as gravuras de Cavalieri. Então a curadoria fictícia foi construída pela consequência do trabalho.

Clarissa de Castro: A questão da recepção do espectador será levantada na minha pesquisa. Para esta abordagem, fui autorizada pela Caixa Cultural a consultar o Livro de Presença da sua exposição. Dezenas de visitantes deixaram comentários. Durante a leitura comprovei que a invenção capturou a maior parte dos espectadores. Seguem algumas citações que demonstram o alcance da ficção:

“Impressionante para época, instigante e assustadora”

“Grande conteúdo”

“Rico e belo acervo”

“Verdadeiras joias”

“Oportunidade única”

“Um retrato interessante de uma vertente artística”

“Exposição incrível com curadoria e realização excelentes”

“Trazendo cultura e novidades antigas, por vezes esquecidas ou até mesmo ignoradas”

“9ª maravilha do mundo”

“Gostei muito de saber a origem das gravuras dos monstros imaginários”

“Gostei muito de conhecer um movimento histórico de que não tinha notícia. Grata pela oportunidade”

“Muito boa. Ótima contribuição, obras, textos e montagem”

“Impressionante e assustador, observar o imaginário dos artistas”

“Informativa”

“Muito instrutiva”

“Tragam mais obras assim”

“Impressionante os tipos de ilustrações para a época que marcam o contemporâneo

“Excelente curadoria”

“Exposição muito boa sobre Cavalieri e sua influência”

“Exposição fantástica. Poderá ter continuação dessa exposição. Acredito que a Sociedade Cavalieri tenha outras obras de respaldo como as que foram exibidas nessa exposição”

Há também a consciência do blefe, em poucas notas dos visitantes:

“O posfácio (do catálogo) poderia estar exposto”

“ Nunca me senti tão enganada na minha vida! Parabéns pelo trabalho, simplesmente fascinante”

“A criação imaginária proposta pelo artista instiga a curiosidade”

“Excelente! Fiquei surpreso após levantar várias questões históricas sobre as obras descobri que era tudo fictício”

“Muito interessante, desde a concepção, a ideia inusitada, as referências que levaram o real para o fictício”

Clarissa de Castro: Após o conhecimento da recepção do público e independente do que está escrito no texto institucional da mostra, peço licença para perguntar, a intenção era ou não o enganar?

Pierre Lapalu: Com toda a sinceridade possível, afirmo que a intenção inicial não era enganar. Faz parte da intenção do projeto dar a possibilidade real do espectador acreditar na história, assim como dá chance a leitores mais atentos de descobrirem a ficcionalidade do trabalho. Entendo que as duas leituras são possíveis e bem-vindas. Deixei algumas dicas espalhadas pelas gravuras e textos, mas são sutis obviamente. O que acho mais interessante quando algumas pessoas me dizem que se sentem enganadas pelo trabalho, é perceber o quanto dessa enganação é proveniente pela expectativa que o visitante tem com o museu, espaço de exposição, e o valor simbólico que essa instituição ocupa no imaginário do espectador. Não teria tanta fé nas palavras do curador se esse conteúdo fosse transmitido em outra mídia ou outro espaço, como um cinema por exemplo. A construção simbólica do cubo branco torna o espectador mais dócil, mais predisposto a acreditar no que aquele espaço tem a dizer. A apropriação da linguagem expográfica de museus também colabora para esta expectativa. Essa foi uma revelação que o trabalho me trouxe e que eu não esperava encontrar.

Clarissa de Castro: A ficção oferece liberdade irrestrita ao artista?

Pierre Lapalu: Não acho. Às vezes até prende o artista à uma disposição de estabelecer sentido.

Clarissa de Castro: Por fim, o que motivou o uso do carimbo ‘*Esta é uma obra de Ficção*’ tanto na parede como no catálogo da mostra?

Pierre Lapalu: A primeira montagem como exposição da Sociedade Cavalieri aconteceu na Bienal de Curitiba em 2013. Como era uma mostra coletiva com literalmente centenas de artistas, além de acontecerem em vários espaços espalhados pela cidade, achei que deveria dar uma colher de chá para os

espectadores cansados colocando este selo junto das marcas ficcionais do projeto. Para as novas montagens, como a Caixa também disponibilizava outras exposições ao público, decidi manter e deixar como parte da obra. É uma dica mais direta sobre a ficcionalidade da obra, embora seja ignorada na maioria das vezes.