

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

DENTRO E FORA

MANOBRAS ENTRE SKATE E
ARTE NOS AUTORRETRATOS
DE FABIANO RODRIGUES

Pedro Cupertino

Porto Alegre
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

DENTRO E FORA

MANOBRAS ENTRE SKATE E ARTE NOS AUTORRETRATOS DE FABIANO RODRIGUES

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Orientador)

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

CIP - Catalogação na Publicação

Cupertino, Pedro

Dentro e fora: manobras entre skate e arte nos autorretratos de Fabiano Rodrigues / Pedro Cupertino. -- 2016.
104 f.

Orientador: Eduardo Ferreira Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR- RS, 2016.

1. skate. 2. fotografia. 3. instituição. 4. manobra. 5. Fabiano Rodrigues. I. Ferreira Veras, Eduardo, orient. II. Título.

RESUMO

A presente pesquisa busca analisar e compreender as relações entre arte e skate, a partir de um estudo de caso específico, dos autorretratos de Fabiano Rodrigues, artista-skatista que, desde 2010, explora a relação entre o corpo, a prática do skate e a arquitetura dos centros urbanos. Fabiano retrata a si mesmo em movimento, capturando o clímax de sua performance pelo registro fotográfico. Os locais de ação são reconhecidos pela sua arquitetura histórica, sua funcionalidade expositivo-museológica e também pelo caráter proibitivo do uso do skate em seu interior e seu entorno, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), procurando transferir, assim, um pretendido caráter transgressor do trabalho do artista para as instituições. A pesquisa, partindo do projeto intitulado *The Self Portrait Project*, de autoria do artista, problematiza o imbricamento entre skate e fotografia, assim como, as intenções das instituições museológicas-expositivas ao trazer para dentro um componente de fora.

Palavras-chave

skate; Fabiano Rodrigues; fotografia; instituição; manobra;

ABSTRACT

The present research seeks to analyze and understand the relationship between art and skate, based on a specific case study, of self-portraits of Fabiano Rodrigues, an artist-skater who, since 2010, explores the relationship between body, skateboarding and Architecture of urban centers. Fabiano portrays himself in movement, capturing the climax of his performance through the photographic record. The places of action are recognized for their historical architecture, their expository-museological functionality and also for the prohibitive nature of the use of skateboarding in its interior and surroundings, such as the Pinacoteca of the State of São Paulo and the Museum of Latin American Art of Buenos Aires (MALBA), seeking to transfer, thus, a transgressing character of the artist's work to the institutions. The research, based on the project entitled The Self Portrait Project, by the artist, problematizes the imbrication between skate and photography, as well as the intentions of museological-expositive institutions when bringing in an external component.

Key-words

skate; Fabiano Rodrigues; photography; institution; trick;

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. ARTE NO SKATE E SKATE NA ARTE: PROJETO E PROCESSO NAS FOTOGRAFIAS DE FABIANO RODRIGUES	15
2.1 DA ESPORTIVIZAÇÃO À ARTIFICAÇÃO	15
2.2 CAMINHOS DO SKATE NA ARTE	18
2.3 CONVERSAS ENTRE O SKATE E A FOTOGRAFIA	32
2.4 <i>MOMENT</i> E O INSTANTE DECISIVO	40
2.5 FOTOGRAFIA, COLAGEM E <i>READY-MADE</i>	46
2.6 PARA ALÉM DO INSTANTE, O ESPAÇO DECISIVO	49
3. O SKATE, A AUTOCRÍTICA E A TRANSGRESSÃO	57
3.1 NOÇÃO DE ARTISTA	62
3.2 AS INSTITUIÇÕES E SUAS MANOBRAS	64
3.3 AUTOCRÍTICA INSTITUCIONAL	67
3.4 A <i>MIS-EN-SCÈNE</i> DA TRANSGRESSÃO	71
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
5. REFERÊNCIAS	77
6. APÊNDICE	80

Dedico esse trabalho de conclusão à minha mãe, Naira Beckmann (*in memoriam*), por me ensinar o valor de lutar na vida, não por mim, mas por todos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente (Fora Temer), a todos que estiverem presentes ao longo do meu percurso como aluno e pesquisador, e que, conseqüentemente, me ajudaram no desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu paciente orientador e amigo Eduardo Veras, pelas longas conversas, sempre elucidativas e pelo acolhimento ao longo de todo o percurso da bolsa de Iniciação Científica.

À banca, professoras Ana Maria Albani de Carvalho e Elaine Athayde Alves Tedesco, pelas ajudas, pelas trocas necessárias a essa pesquisa e

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade de aprendizado e também pela bolsa de pesquisa. Às professoras e aos professores, Camila Schenkel, Daniela Kern, Elida Tessler, Maria Helena Bernardes, Mônica Zielinsky, Paula Ramos e Paulo Silveira, por contribuírem com o meu ensino.

Ao artista Fabiano Rodrigues, por me ajudar, sempre que necessário, nas inquietações que se desdobraram na pesquisa. Ao curador Ivo Mesquita, pela enorme generosidade em me receber para uma entrevista sobre as questões do skate na arte.

Ao meu pai, por me apoiar incondicionalmente em todos os inúmeros projetos de vida a que me desafiei. À minha família, por sempre estar presente, em especial minha afilhada Luana que me enche de alegria, mesmo de longe. À Dedé, minha segunda mãe e ao Peixão pelos saudosos tempos de feijão com ketchup.

Aos colegas (que nunca desejei ter) da História da Arte, em especial à turma 2013/1. Aos amigos de longa data do :-L. Aos piores amigos do mundo. À Fresno. À trompa. Aos fidalgos.

À Lu, por toda ajuda no desenvolvimento do projeto gráfico dessa pesquisa.

Agradeço especialmente à Amanda Teixeira, companheira, amiga e eterna incentivadora na resolução das minhas eternas questões. Obrigado, amor!

1. INTRODUÇÃO

Na esfera dos estudos relacionados à arte contemporânea, pouco se faz referência ao uso do skate e à cultura urbana que o acompanha. Ainda que haja um evidente aumento dessa prática como atividade física ou como *esporte radical*, ela ainda é pouco discutida no campo artístico – o que não significa que esteja apartada do universo da criação. Ao contrário. A partir de um estudo de caso, esta pesquisa pretende evidenciar a poética do skatista-artista. Para tanto, deve examinar sua produção no contexto da prática fotográfica e sua íntima relação com o esporte, assim como problematizar a institucionalização do skate em espaços expositivos.

Desde 2010, Fabiano Rodrigues (Santos, SP, 1974) vem explorando as relações entre corpo, prática do skate, arquitetura dos grandes centros urbanos e sua representação fotográfica. No projeto intitulado *The self portrait project*, ele retrata a si mesmo em movimento, em posse de seu skate, realizando manobras e capturando o clímax de suas performances no registro congelado da fotografia em preto e branco. Os espaços são facilmente reconhecíveis pela grandiosa arquitetura. Não por acaso, Fabiano também escolhe prédios que exercem funções expositivo-museológicas, sendo fator importante desses locais o caráter proibitivo do uso do skate em seu interior e, frequentemente, em seu entorno.

Partindo de um olhar um pouco mais atento sobre o trabalho de Fabiano Rodrigues, parece estimulante buscar entender como o uso do skate e sua cultura estão relacionados à produção artística contemporânea. Um certo caráter transgressivo acompanha o skate desde muito tempo: nos dias de hoje, em Porto Alegre, por exemplo, é proibido entrar em shopping portando

skate e, na história da cidade de São Paulo, o skate, seja como prática esportiva, transporte ou como meio de expressão, foi totalmente proibido em dois momentos distintos, 1975 e 1988,¹ assim como na cidade catarinense de Blumenau.² Ao tratar desse desenvolvimento do skate como esporte, usaremos a expressão *esportivização*, elaborada pelos sociólogos Eric Dunning e Norbert Elias.³ O processo de *esportivização* está ligado a uma maior sociabilidade entre os praticantes, proliferação de uma nova atividade física e novos comportamentos socioculturais entre os skatistas, no caso específico desta pesquisa, e o público espectador. O conceito ajuda a entender como o skate foi passando de um universo de contracultura até o englobamento total por parte de um sistema de grande mídia, multinacionais e o próprio campo da arte. Outra questão de interesse, a partir dos registros de Fabiano, e que valeria a pena abordar neste trabalho, diz respeito às relações entre fotografia e skate: qual o papel da fotografia no skate? Qual a importância da fotografia e o que ela faz no trabalho do artista? Por que Fabiano escolhe a fotografia? Por fim, é interessante pensar, a partir das questões iniciais, como e por que o skate foi inserido no campo da arte? Qual a importância desse fato para o skate em si e para as instituições? Há uma

¹ A primeira proibição (1975) está relacionada ao crescimento desordenado da prática do skate no Brasil. Autoridades alegaram que os skatistas procuravam em ruas com grandes declividades e não havia, ainda, equipamentos de segurança, ocasionando frequentemente graves acidentes. Já a segunda proibição (1988), segundo Leonardo Brandão, ocorreu devido ao embate entre os skatistas que andavam no Parque Ibirapuera e as famílias que frequentavam o local. Jânio Quadros, então prefeito da cidade de São Paulo, decretou a proibição do skate em toda capital. Para um melhor aprofundamento em torno do tema, ver BRANDÃO, Leonardo. *Para além do esporte: uma história do skate no Brasil*. Blumenau: Edifurb. 2014.

² A Lei Ordinária 5211, decretada em 17 de maio de 1999, proibia andar de skate e brinquedos similares sobre os passeios públicos, vias públicas, corredores de ônibus e no centro da cidade, sob pena de multa. A lei foi revogada em 2008. Para maiores detalhes, ver BRANDÃO, Leonardo. História da proibição do skate em Blumenau (1999-2008). In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*,

³ Apud BRANDÃO, Leonardo. *Para além do esporte: uma história do skate no Brasil*. Blumenau: Edifurb. 2014. p.31.

tensão latente entre o skate “transgressor” e o sistema das artes, cabendo no âmbito desta pesquisa, realizar questionamentos e reflexões.

Embora diversas abordagens fossem possíveis a partir da poética de Fabiano Rodrigues, este trabalho, por questões de tempo, não versará sobre as relações do corpo e as questões da performance, seja como registro ou ação. Acredito que, sem dúvida, são questões relevantes e pertinentes, mas aqui não serão discutidas, apenas tangenciadas. Permanecem como pontos possíveis para futuras pesquisas e outros pesquisadores.



Figura 1 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, MALBA, Buenos Aires, 2010–2014, fotografia, 110x147 cm, 1/1

Ainda no período inicial da pesquisa, não encontrei material produzido em âmbito acadêmico sobre a relação entre skate e arte. Ao mesmo tempo, há inúmeras publicações sobre a cultura urbana na qual o skate está inserido, como as revistas voltadas ao público do esporte radical; ainda assim, são voltadas mais à esfera do grafite na rua. Elas, de certo modo, fornecem subsídios para compreender uma parcela dessa cultura, mas não respondem

aos problemas propostos pela pesquisa. Este estudo pretende colaborar, portanto, para a construção de um debate entre a cultura urbana, específica do skate, e o campo da arte.

Pessoalmente, tenho uma forte ligação com o skate⁴ e a música independente,⁵ que me impulsionou a pensar e questionar sobre o assunto. Deparei-me com o fato de não encontrar material direta ou indiretamente relacionado ao tema. Espero como resultado final deste trabalho que ele abra caminho para um debate sistematizado sobre as relações entre a cultura do skate e o campo artístico. A área de estudos da História da Arte encontra-se em uma profunda revisão de seus próprios limites como disciplina e a necessidade de sua expansão.

⁴ Dos dez aos quinze anos, andava de skate nas ruas de Porto Alegre, mais precisamente no bairro Menino Deus, onde frequentemente tinha que fugir dos zeladores dos prédios ou era repreendido pela polícia local.

⁵ Em 1998, criei minha primeira distribuidora de música independente, que dois anos depois se tornaria um selo musical que lançaria meu primeiro disco como músico. Dos nove anos de música, sete foram vividos de forma totalmente independente.



Figura 2 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, MAC-USP, São Paulo, 2010–2014, fotografia, 110x147 cm, 1/1

Em suma, o presente estudo visa compreender e analisar os autorretratos de Fabiano Rodrigues, com o objetivo de problematizar as relações entre a cultura urbana do skate e o campo artístico, mais precisamente as instituições museológicas contemporâneas.



Figura 3 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, MAC, Niterói, 2010–2014, fotografia, 110x147 cm, 1/1

Ao longo da pesquisa, serão propostas três etapas para discutir as relações propostas a partir do trabalho fotográfico de Fabiano Rodrigues. Primeiramente, em virtude da escassez de material de pesquisa, acredito que se faz necessário identificar trabalhos artísticos que trazem ao campo a prática, em forma de ação, ou o objeto, o skate em si, como suportes artísticos. A seguir, trarei o conceito de *fotograficidade*, uma estética da fotografia, proposto por François Soulages, para, assim, tentar entender as especificidades da fotografia e como ela se conecta com o skate e, principalmente, com Fabiano Rodrigues.

Posteriormente, as noções de pós-autonomia e o alargamento das fronteiras do sistema artístico, dado que o recorte realizado na pesquisa visa, em especial, os autorretratos de Fabiano Rodrigues em espaços expositivos-

museológicos, sugerem que se trabalhe com a noção de crítica institucional. A transgressão da prática do skate nesses espaços é ou não acolhida pelo sistema? O que ocorre quando ela de fato é acolhida?

Em termos metodológicos, serão realizadas entrevistas com Fabiano Rodrigues, e curadores que, de certa forma, já operaram com o discurso das relações entre skate e arte. Também pretendo valorizar a experiência e a interação com as imagens que serão subordinadas à observação.

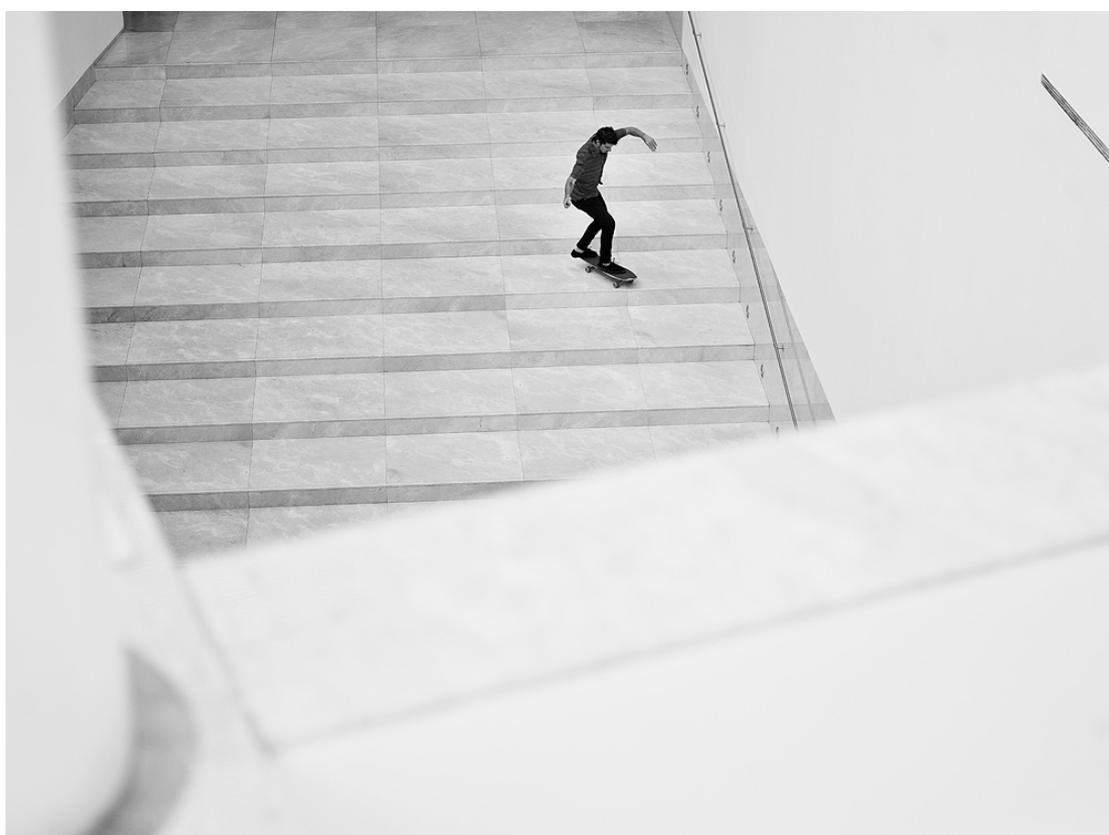


Figura 4 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, MALBA, Buenos Aires, 2010–2014, fotografia, 110x147 cm, 1/1

O primeiro capítulo, intitulado *Arte no skate e skate na arte*, almeja compreender qual a singularidade do trabalho de Fabiano Rodrigues que teria possibilitado sua entrada no campo artístico. Como esse artista não inaugura o skate na arte, será feito um levantamento da relação entre arte e skate ao longo do tempo. Não se pretende construir um panorama total, entretanto faz-se necessário verificar possíveis antecedentes do trabalho de Fabiano. Esse

mesmo capítulo discutirá a relação entre a fotografia e o skate, uma vez que ambas sempre estiveram próximas devido ao poder documental da fotografia como comprovação de manobras dos skatistas. Outro ponto examina o embate fotográfico a partir das noções teorizadas por François Soulages, assim como aproxima, a fim de uma melhor compreensão, a obra de Fabiano daquela do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004).

No segundo e último capítulo, chamado *O skate, a autocrítica e a transgressão*, procura-se compreender como Fabiano Rodrigues faz uma provocação ao sistema e como o sistema o acolhe. O recorte escolhido visa as fotografias do artista em espaços expositivos-museológicos, lugar onde a prática do skate é totalmente proibida. Posto isto, será discutido, no horizonte do capítulo, se essa potência transgressora contracultural do skate se esvazia ou permanece. Assim, aborda-se pelas questões da pós-autonomia e da crítica institucional, ainda pouco discutida no frágil campo artístico brasileiro.

2. ARTE NO SKATE E SKATE NA ARTE: PROJETO E PROCESSO NAS FOTOGRAFIAS DE FABIANO RODRIGUES

Neste capítulo, abordo conceitos que ajudam a compreender inclusões do skate em determinados meios, assim como um breve panorama da convivência entre skate e arte, a fim de apontar possíveis referências de Fabiano Rodrigues. Posteriormente, trago a fotografia, juntamente com alguns de seus conceitos, em uma tentativa de entender a escolha do artista pela imagem fotográfica, assim como suas relações com o skate. Por fim, examino a importância dos espaços em que Fabiano executa suas manobras, para a construção dos autorretratos.

2.1 DA ESPORTIVIZAÇÃO À ARTIFICAÇÃO

A "era dos esportes" nasce com a modernidade, sendo a Inglaterra responsável pela produção e exportação de uma quantidade expressiva de esportes. Entenderemos como esporte um "[...] conjunto de técnicas, saberes e discursos que, desde pelo menos o final do século XIX, vem ora apagando, ora organizando, controlando e normatizando uma variedade imensa de práticas corporais [...]".⁶ À margem dos tradicionais, desenvolveram-se os "esportes radicais", como o skate, o surf e o *windsurf*, que enfatizavam o uso do corpo inteiro, além de estarem ligados a práticas juvenis e exigirem uma certa autonomia diante das instituições sociais. Desde seus primórdios, buscavam alternativas ao predomínio e à massificação dos esportes tradicionais. O início da prática do skate, no mundo, ocorreu durante a década

⁶ BRANDÃO, Leonardo. *Para além do esporte: uma história do skate no Brasil*. Blumenau: Edifurb, 2014. p. 14.

de 1960, associado a um contexto de transformações comportamentais, período marcado pela substancial ascensão do jovem como novo agente social, segundo destaca o historiador Eric Hobsbawn: "[...] a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos".⁷ Foi nesse contexto marcado pela contracultura e pela ascendência da juventude que o skate consolidou sua jornada investigando novos caminhos de expressividade.

Evidentemente, com o decorrer do tempo, os "esportes radicais" também foram absorvidos pelo sistema da cultura esportiva. Os agentes culturais do esporte passaram a *manobrar* o skate para esferas que visavam o lucro, campo organizado e politicamente correto do esporte, assim, associando o skatista à figura do atleta. O termo utilizado por Leonardo Brandão para tal acontecimento é o de *esportivização*, que assinala a "[...] transformação gradual de uma prática corporal em uma atividade esportiva e de competição".⁸ Portanto, com o passar dos anos, o skate foi sendo conduzido para uma profissionalização, com a criação de campeonatos, lojas especializadas, canais de televisão especializados, uma confederação brasileira de skate, transformando, de fato, os skatistas em atletas esportivos.

Ainda vinculado aos ideais libertários da contracultura, o skate chegou ao Brasil, coincidentemente, no período marcado pelo aperto repressivo do regime civil-militar. Entretanto, foi somente na década de 1970 que passou a ganhar maior destaque e conquistou novos adeptos, em parte pelas inovações do material de fabricação do objeto-skate, como a introdução do uretano nas

⁷ HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 323.

⁸ BRANDÃO, 2014, p. 15.

rodinhas, assim, ganhando maior aderência e velocidade e possibilitando novos movimentos.

Se o skate passou a ser visto como esporte lucrativo, devido à sua *esportivização*, é fato também que se tornou arte, como veremos adiante. A esse processo de transformação de uma não-arte em arte, chamaremos de *artificação*. O neologismo é recente e pouco utilizado, mas desenvolvido e aplicado no campo da sociologia da arte por Roberta Schapiro.⁹



Figura 5 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, Centro Cultural Mapocho, Santiago, Chile, 2010–2014, fotografia, 110x147 cm, 1/1

⁹ Proposição de um novo campo de investigação à sociologia da arte, a artificação, segundo Roberta Schapiro, é a transformação da não-arte em arte. Mais do que isso, ela propõe um deslocamento de legitimidade e hierarquia, além de uma mudança simbólica que redefinem as fronteiras do sistema da arte. Embora a palavra pareça ser depreciativa, remetendo ao artificial, a acepção é puramente descritiva. Para um maior aprofundamento das questões, ver SCHAPIRO, Roberta. O que é artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p.135-151, abr. 2016

2.2 CAMINHOS DO SKATE NA ARTE

Gostaria de propor aqui, antes de alcançar a série que pretendo analisar, uma revisão do convívio entre arte e skate. Não pretendo construir um panorama totalizante e exaustivo, muito menos esgotar o tema ou abarcar todas as suas possibilidades. Anseio, antes, verificar apenas alguns antecedentes significativos e as possíveis referências de Fabiano Rodrigues, possibilitando, assim, colocar sua obra a dialogar em termos comparativos.

Para um melhor entendimento, designei algumas tipologias incipientes, evidenciando diferenças e aproximações entre os trabalhos a serem elencados. Primeiramente, desponta a noção de *skatistas-artistas*: praticantes do skate, que fazem parte do circuito do esporte como profissionais, além de também terem relações com o campo artístico. Por outro lado, a ideia de *artistas-skatistas*: artistas que utilizam o skate como suporte artístico, mas não atuam profissionalmente no esporte radical ou sequer estão inseridos no mundo do skate. Uma segunda tipologia diz respeito à configuração do objeto artístico. Há trabalhos que se valem do skate-objeto, sendo ele o suporte ou instrumento base para a peça de arte. Por outro lado, existem trabalhos em que prevalecem a noção de skate-ação, em que andar de skate, mais do que o objeto em si, torna-se a plataforma de uma performance. Por fim, há trabalhos que lidam com a cultura em torno do skate, sem dizer respeito diretamente ao objeto ou à performance.

Início apresentando alguns trabalhos que lidam com a noção de skate-objeto, aquele que, segundo o pesquisador norte-americano Rhyn Noll, o skate foi patenteado em 1939, compreendendo um *shape* (prancha de madeira), quatro pequenas rodas e dois eixos. O skatista-artista Neil Blender, no começo dos anos 1980, figura entre os pioneiros a utilizar a pranche de madeira, como suporte artístico. Antes do boom da indústria do skate, Blender ganhou

destaque pela simplicidade de sua arte, seu jeito descontraído de andar de skate e, principalmente, pela importância que deu ao design gráfico do equipamento. Seus trabalhos envolvem a criação de tipografias e desenhos figurativos de linguagem caricata, próximos aos dos quadrinhos. Realizando desenhos à mão, o artista, através da serigrafia, imprimia sua arte em seus skates. Ainda hoje, ele segue ilustrando *shapes* e influenciando muitos outros, como veremos.



Figura 6 – Neil Blender, sem título, 1980-2015, serigrafia sobre madeira, dimensões variadas

No Brasil, também nos anos 1980, o skatista-artista brasileiro Billy Argel, produziu os mais famosos modelos de *shape* que marcaram o início da esportivização do skate no país. Praticamente todas as marcas nacionais, como Mad Rats e Caos, estampavam a arte de Argel, que lembra os grafites realizados em solo californiano. Nos últimos anos, o trabalho do artista reapareceu e passou a transitar em grandes exposições sobre a cultura urbana, como *Re:board* (2010), em Los Angeles e a mostra *Transfer* (2008–2010), a qual tratarei adiante.



Figura 7 – Registro da exposição de Billy Argel

Se nos anos 1960 o skate estava intensamente ligado ao surf, sendo suas manobras pequenas variações do esporte aquático, por outro lado, nos anos 1980, o skate assumiu um caráter intimamente urbano. Um dos pioneiros e responsáveis pelo chamado *street skate*, Mark Gonzales (Califórnia, 1968), também inaugurou o skate dentro do espaço aurático da arte, o museu. Em 1998, Gonzales transportou as manobras do skatista urbano em uma performance no campo da arte. O skate aparecia como objeto de uma ação performativa, como skate-ação, e não mais como skate-objeto. Vestido com um uniforme branco, o norte-americano andava por entre obras dentro do Museu Abteiberg, em Mönchengladbach, na Alemanha. O artista projetou e construiu as rampas e túneis que interagem com os trabalhos e as paredes do museu. Hoje em dia, Mark Gonzales é visto frequentemente realizando workshops de verão no MoMA, em Nova Iorque.



Figura 8 – Mark Gonzales, Sem título, 1998, still de vídeo performance retirado do endereço <https://www.youtube.com/watch?v=79RbKYoQ9ZY>

Diferente dos demais artistas aqui apresentados, Guilherme Peters (São Paulo, 1987) não é um skatista profissional, mas utiliza o skate como linguagem, não sendo skatista profissional. Representado pela Galeria Vermelho de São Paulo, é um artista-skatista já inserido no campo artístico brasileiro, tendo inclusive participado da 8ª Bienal do Mercosul, em 2011, em Porto Alegre. Peters utiliza o skate como suporte de suas ações performáticas, como na obra *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*, de 2009. A performance foi realizada dentro da Galeria Vermelho a partir de materiais como feltro, cobre e banha, tendo o skate como instrumento da ação. Ou como em outra performance, *Over the top*, realizada em 2008 na Quadragésima Anual de Arte da FAAP, em que Peters vai empilhando livros canônicos da história da arte e salta inúmeras vezes com o skate até sua impossibilidade.



Figura 9 – Guilherme Peters, *Over the top*, 2008, registro de performance, Quadragésima Anual de Arte da FAAP

Aqui apresento alguns artistas que retratam a cultura em torno do skate. São imagens que lidam com um estilo de vida totalmente urbano, de uma cultura jovem. Independente de cada estilo, por de trás dessas imagens, há uma forte atitude de estar presente nas ruas e se fazer existir por estar ali. E assim é a cena do skate, nascida das ruas.

É o caso de Jerry Hsu (Califórnia, 1981). Um dos grandes nomes do skate, que desde 2007 vem documentando, por registro fotográfico, os não-eventos da vida diária com o objetivo de capturar a beleza e os momentos que poderiam passar despercebidos. Assim, andar de skate é uma forma de interpretar seu próprio ambiente, e Jerry Hsu se vale da fotografia da mesma maneira.



Figura 10 – Jerry Hsu, *A Love Like Mine is Hard to Find*, 2015, fotografia.

Possivelmente, um dos skatistas mais influentes da geração anos 1990 foi Ed Templeton (Califórnia, 1972). Fora do skate, sempre se dedicou à pintura, ao design gráfico e, principalmente, ao registro, em fotografias, de seu entorno. Em 2000, foi premiado pelo concurso *Italian Search For Art*, com o livro *Teenage smokers*. Totalmente inserido dentro do campo artístico, Ed Templeton acumula exposições, individuais e coletivas, em grandes instituições como o MoCa, de Los Angeles, ICP, de Nova Iorque e Palais de Tokyo, em Paris.

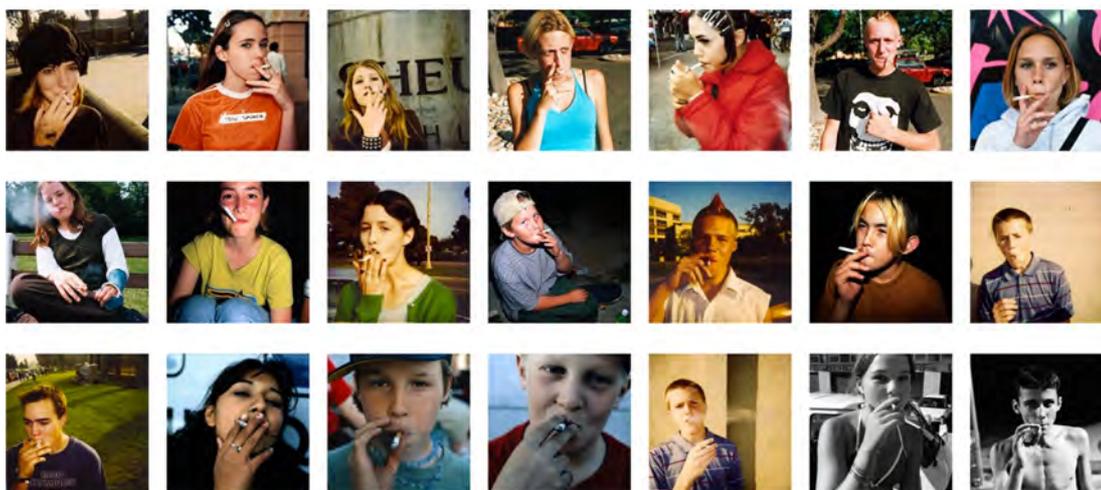


Figura 11 – Ed Templeton, *Teensage smokers*, 2000, fotografia

Flavio Samelo (São Paulo, 1976), desde 1992, anda pelas ruas de São Paulo para fotografar os skatistas. Desses, muitos eram também grafiteiros e pichadores e o convidavam para fotografar as ruas da cidade. A partir de então, Samelo passou a colocar os *pixos* e outros elementos, como a arquitetura urbana, em seus registros de skate. Hoje, suas fotografias exibem uma personalidade própria e destacam-se pelas fortes referências no concretismo brasileiro. É presença frequente em exposições relacionados ao tema de cultura urbana e já participou da 5ª Bienal Vento Sul, em Curitiba, com uma sala exclusiva para sua obra, é também o atual editor de fotografia da revista Vista Skateboard Art.



Figura 12 – Flavio Samelo, Sem nome, s/d, fotografia em preto e branco

Em 2016, o skatista-artista Renato Custódio (Santos, 1981), renomado fotógrafo de revistas especializadas, participou da clássica exposição de novos nomes da arte brasileira, *Abre alas*, da galeria Gentil Carioca, com curadoria de Adriana Varejão, André Scheik e Paula Borghi. O trabalho escolhido foi o *C41*, uma escultura skatável, de madeira e cerâmica, inserida dentro da galeria Gentil Carioca, aludindo a um *skate park*. A ideia surgiu a partir de um experimento fotográfico de detalhes do auditório do Ibirapuera. Após a revelação, a fotografia foi pintada no chão e módulos de azulejo foram colocados como obstáculos a serem interagidos entre arquitetura e o skatista.



Figura 13 – Renato Custódio, *C41*, 1998, still de vídeo performance

O skate transformou e redefiniu a paisagem urbana considerando a estética e a riqueza de uma cultura jovem. A partir desse pensamento, Steve Badgett e Matt Lynch formaram o coletivo Simparch com objetivo de reposicionar formas arquitetônicas do universo do skate. É o caso do *bowl*, em que piscinas vazias do sul da Califórnia eram usadas pelos skatistas para simular os movimentos do surf. A obra escultórica *free basin* leva esse ambiente para dentro do museu, tornando-o acessível aos skatistas. Do lado de baixo, os visitantes são confrontados com uma enorme forma de compensado e com o barulho dos skatistas andando sobre suas cabeças. Entre 2000 e 2007, a obra foi exposta em diversos espaços museológicos, como Hyde Park Art Center (2000), Wexner Center For The Arts (2002) e a XI Documenta (2002).

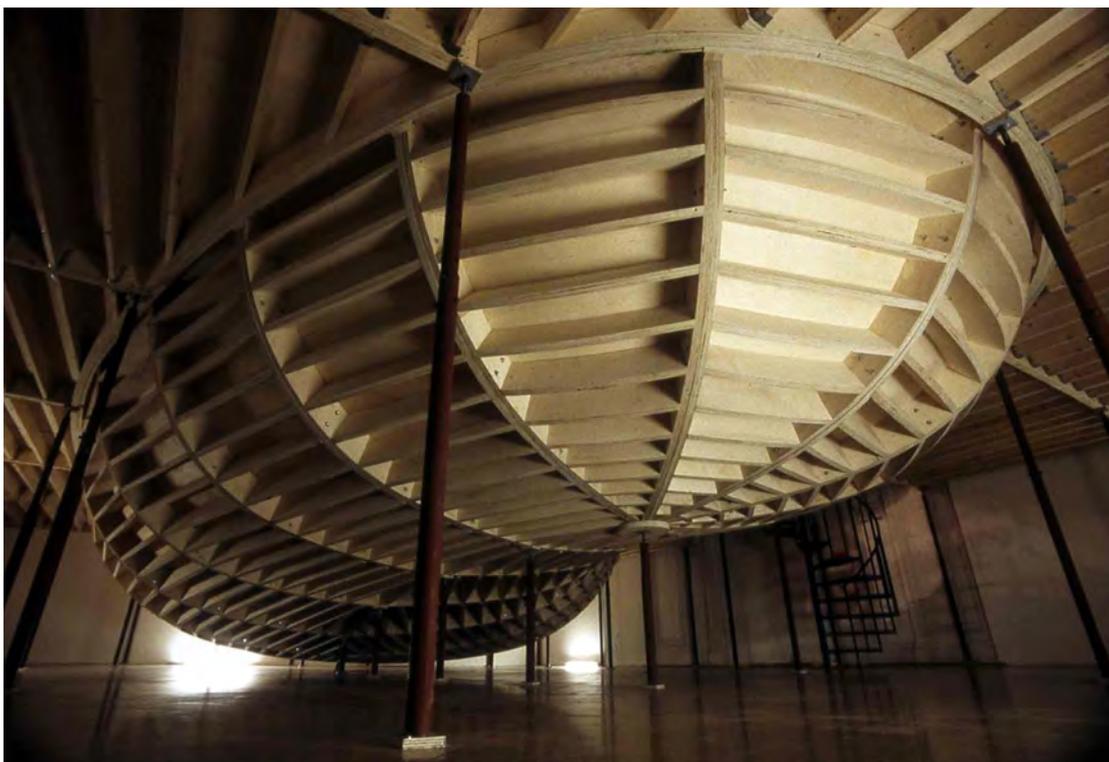


Figura 14 – Simparch, *free basin*, 2000–2007, compensado, concreto, aço e skatistas

O coletivo NOH, de Porto Alegre, foi formado em 2007 por skatistas, artistas e arquitetos que pensam, criam e constroem esculturas-skatáveis através de colaborações multidisciplinares. Foram inspirados pelo aspecto aleatório do surgimento de "paraísos" urbanos do skate, como o Vale do Anhangabaú, em São Paulo, ou a cidade inteira de Barcelona. Formado por Fabio Zimbres (São Paulo, 1960), Mateus Grimm (Porto Alegre, 1983), Lucas Pexão (Porto Alegre, 1978) e Ana Vettoretti, o coletivo cria experimentos de escultura e arquitetura em museus e galerias de arte. São estruturas que exercem diferentes funções, estética ou utilitária. A maior experiência do NOH ocorreu na mostra de cultura urbana e arte contemporânea *Transfer* que, em 2008, ocupou o grande hall do Santander Cultural.

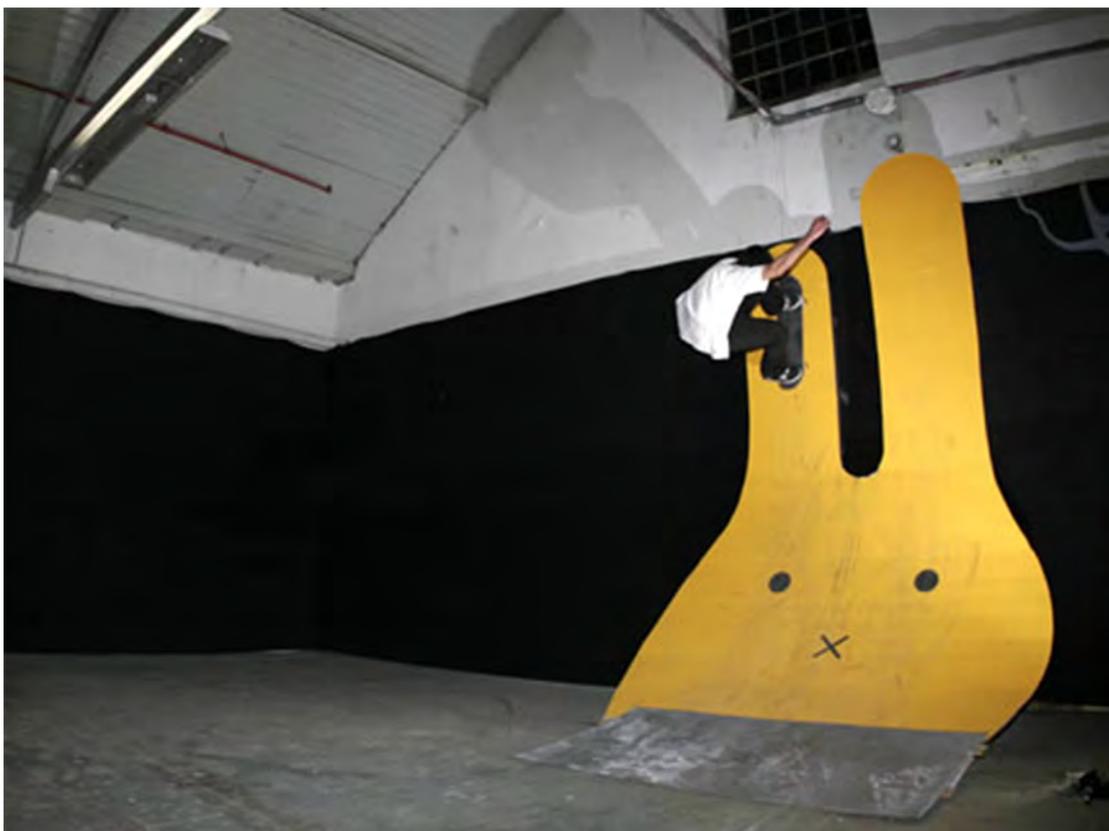


Figura 15 – Escultura-skatável de Fabio Zimbres, 2007, Pavilhão Expositivo do DC Navegantes, Essa POA é BOA, Porto Alegre

Tratando de grandes exposições que trouxeram o skate ao campo artístico, talvez, *Beautiful Losers*, de 2004, curada por Aaron Rose e Christian Strike seja a de maior relevância. Apresentando mais de cinquenta artistas cuja as inspirações, na maioria dos casos, vêm de uma apreciação inerente à cultura urbana. O skate, o graffiti e o punk não apenas influenciaram a música, a literatura e os filmes, eles alimentaram uma geração de jovens artistas que se identificavam com um estilo de vida da contracultura que buscava suas forças na rua. Os trabalhos exibidos não incluíam apenas pintura, fotografia, escultura, colagens, vídeo, cinema e instalação, expandia-se para outros suportes como pranchas de surf, *shapes* de skate, capas de álbuns, adesivos, roupas, revistas, zines e *toy art*.



Figura 16 – Registro da exposição *Beautiful Losers* em montagem no *Contemporary Arts Center*, em Cincinnati, EUA

No Brasil, a *Transfer* foi um projeto que não se restringiu apenas à mostra. Funcionou como ponto inicial para um laboratório de experiências e convivências entre arte e skate realizado no Santander Cultural, em 2008. A exposição dividia-se em quatro eixos que expressavam os diferentes contextos da arte urbana, entre eles, um eixo só para a *Beautiful Losers*. A *Transfer* foi idealizada por Lucas "Pexão", curador e sócio de galerias como Adesivo, Fita Tape e Logo, curada por Fabio Zimbres e Alexandre Sesper, ambos artistas ligados ao universo do skate e da arte urbana. A mostra teve também sua versão paulista dois anos depois realizada no Pavilhão das Culturas Brasileiras, espaço que celebra a diversidade da cultura do Brasil.



Figura 17 – Registro da exposição *Transfer* no Santander Cultural, em 2008, em Porto Alegre.

O skate parece ganhar cada vez mais relevância na arte. Em 2014, a exposição *Deslize: surfe-skate*, com curadoria de Raphael Fonseca no Museu de Arte do Rio, traz um recorte histórico dos esportes radicais através de mais de cem obras, entre pinturas, fotografias, objetos, instalações e vídeos. Também foi exibida parte da coleção de pranchas de surfe de Rico Souza e objetos de skate do colecionador Eduardo Yndyo. Chama atenção para a quantidade de shapes serigrafados por grandes artistas – tudo facilmente encontrado em lojas de grandes instituições como MoMA e Tate Modern –, como Damien Hirst (1965), Andy Warhol (1928–1987), Keith Haring (1958–1990), Jeff Koons (1955), Takashi Murakami (1962), entre outros. Todos pertencentes à coleção de Ricardo Fainziliber.

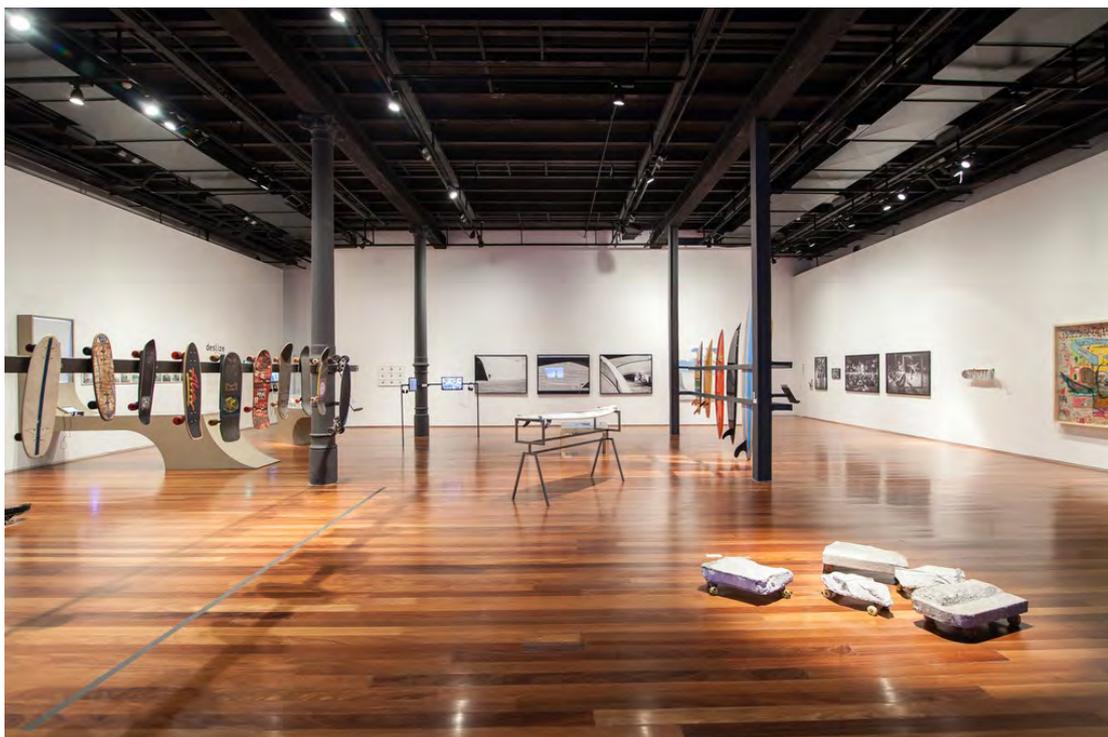


Figura 18 – Registro da exposição *Deslize*, em 2014, no Museu de Arte do Rio

Após essa breve revisão da convivência entre arte e skate, tentarei, nesta pesquisa, a partir de um olhar atento ao trabalho de Fabiano Rodrigues, discutir algumas questões extraídas de sua obra. Reitero que o objetivo desse levantamento não era a construção de um panorama. Acredito, porém, que essa mirada possa contextualizar melhor a obra de Fabiano e meus questionamentos: como e por que o skate foi inserido no campo da arte? Qual a importância desse fato para o skate e para as instituições artísticas e culturais? O skate, associado à transgressão, em alguma medida, transfere essa potência com sua entrada no campo da arte? Por esse ângulo, a prática do skate em um contexto artístico poderia estar vinculada à chamada crítica institucional?

2.3 CONVERSAS ENTRE O SKATE E A FOTOGRAFIA

Embora as questões que mais me interessam no trabalho do Fabiano digam respeito ao modo como ele se relaciona com as instituições, para examinar melhor essa tensão, cabe investigar ao menos um pouco do seu processo de trabalho. Muitos estudos relacionados à arte contemporânea estão centrados nas questões que relacionam os processos de criação e as poéticas dos artistas. Há, no campo da história da arte, importante corrente de estudos que tratam justamente de valorizar a instauração das obras, especialmente com os estudos de Paul Valéry (1871–1945) e René Passeron (1920). Na breve abordagem que vou propor aqui, não vou recorrer aos textos teóricos citados assim, os trago para enfatizar que há uma corrente que aborda com grande importância às questões do processo artístico.

Tratando especificamente do trabalho de Fabiano Rodrigues, considero importante sublinhar pontos precisos da fotografia e do ato fotográfico. Algumas indagações prévias: Qual o papel da fotografia no skate? Qual a importância da fotografia e o que ela faz ali no trabalho do artista? Por que Fabiano escolhe a fotografia?

Antes de tratar do processo propriamente dito, julgo necessário apresentar um pouco mais, mesmo que de forma geral, da relação entre skate e fotografia. Como já comentando anteriormente, há uma convivência íntima entre ambos e ao longo de minha pesquisa não encontrei nenhum material acadêmico específico sobre o tema, e, mesmo no contexto da cultura visual, poucas são as publicações que tratam do assunto. Assim, pretendo oferecer uma breve reflexão sobre essa conexão.

Existe já uma tradição fotográfica do skate, e, ao longo dos tempos, sua difusão se deu, quase sempre, pelas revistas especializadas no esporte radical. Em meados dos anos 1960, surgem as primeiras publicações voltadas

totalmente para a cultura do skate, e com elas os primeiros registros de seus praticantes. Já em 1965, o *carrinho* ganharia a capa da famosa revista americana *Life* com Patti McGee (1945).¹⁰ O crescimento foi tão expressivo que, entre os anos 1980 e 1990, foram criadas mais de quinze revistas do gênero nos Estados Unidos. Nessa mesma época, em países periféricos, o skate também ganhou diversas revistas especializadas: oito australianas, cinco brasileiras e dezenas em território europeu.¹¹

No Brasil, a década de 1990 é marcada pela eleição democrática pós-ditadura, assim também como de uma forte crise econômica em todo país, causada especialmente pelos desdobramentos do Plano Collor.¹² Por outro lado, o momento é também de renascimento do mercado skatista, segundo comentam Leonardo Brandão e Marcelo Viegas.¹³ Muitos skatistas voltam-se para publicações de *fanzines*, impressos de baixo custo, normalmente em xerox, e que traziam o skate como mote principal. É o caso de uma das maiores revistas do mercado editorial brasileiro, a *100% Skate*, que deu seus primeiros passos no ano de 1995. Além dela, hoje em dia, as grandes publicações de skate nacionais, como a *Tribo Skate* e a *Vista Skateboard Art*, possuem edições especiais voltadas para a fotografia. Trata-se de um espaço maior para o fotógrafo que é convidado a escrever sobre seu trabalho e sua relação com o skate, a rua, a cidade: sua própria vivência como skatista.

¹⁰ Foi a primeira mulher a se tornar skatista profissional e ser campeã nacional nos Estados Unidos em 1965. Recentemente entrou para o Hall da Fama do skate da International Association of Skateboard Companies (IASC).

¹¹ O site *Vintage Skateboard Magazines* apresenta uma vasta coleção de revistas relacionadas ao tema do skate desde os anos 1960, esse com maior ênfase, até os dias atuais. A coleção está disponível em imagens online.

¹² O Plano Collor foi um conjunto de reformas econômicas que visava a estagnação da inflação no país. Com medidas radicais, o congelamento ocasionou uma forte queda na produção industrial, assim, gerando uma brusca queda da circulação de dinheiro no país. Para uma melhor compreensão sobre a política econômica da época, ver SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M.. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

¹³ BRANDÃO, Leonardo; VIEGAS, Marcelo. A história das revistas de skate no Brasil. *100% Skate*, São Paulo, v. 14, n. 1, p.30-32, jan. 2009.

Desta forma, as fotografias de skate alimentam uma vasta indústria cultural, sejam por revistas de skate, documentários, como *Dogtown & Z-boys* (2001) e *Vida sobre rodas* (2010), à programas de televisão, como o *Pela Rua* do canal *Off*. Assim, cabe pensar que a fotografia de skate quando inserida em uma dimensão midiática é considerada como fotografia para ilustrar as revistas, divulgando o skate, e, assim, reforçando ainda mais o processo de esportivização, enquanto posta em meio expositivo-museológico, é tida como arte.

Posto isso, ao longo dos anos, muitos skatistas tiveram contato com imagens fotográficas de sua cultura e, com o crescimento de novas tecnologias, alcançaram maior acesso aos equipamentos fotográficos. Houve um constante trânsito entre a fotografia e o skate, entre o skatista que é fotografado e o skatista que fotografa na contemporaneidade. Não é por menos que muitos trabalham no campo da arte tendo a fotografia como suporte. Interessante observar que a relação da cultura do skate é endógena, seus agentes se relacionam intimamente entre si: a fotografia de skate nasce do desejo do skatista de ser fotografado e assim também fotografar os outros; a cultura do skate é desenvolvida pelo skatistas e para os skatistas.

Tais questões ajudam a localizar em que medida o trabalho artístico de Fabiano Rodrigues está inserido no campo da arte e mostram o lugar de onde ele vem. Em entrevista o próprio artista comenta: “[...] a fotografia entrou na minha vida por conta do skate, de ser fotografado [...]”.¹⁴ Ainda segundo ele, suas grandes referências vêm do skate, principalmente da fotografia do *street photography*. Suas maiores influências também provêm desse mesmo sistema no qual ele está inserido: Jerri Rossato, Atiba Jefferson, Fernando

¹⁴ Entrevista realizada pessoalmente na casa do artista Fabiano Rodrigues. Apêndice I, p. 84.

Martins, Renato Custódio, Xim e Mike Blabac. Todos possuem uma afinidade comum: são skatistas e atuam como fotógrafos da prática do skate.

Ao pensar no processo fotográfico do artista, inúmeras questões surgem à tona. Início essa investigação por uma escolha pré-fotográfica: o equipamento. Fabiano utiliza uma câmera digital de médio formato Hasselblad, permitindo-o realizar fotografias de altíssima resolução de aproximadamente 50 Megapixels. Isso já denota um interesse na obtenção de imagens de enorme qualidade, principalmente nas questões acerca das tonalidades de cor, e que posteriormente poderá ganhar – e ganha – impressões de grande tamanho – 110 x 147 cm. Para Cartier-Bresson, “a escolha do formato da câmera tem um grande papel na expressão do tema”,¹⁵ porém, cabe aqui refletir à especificidade da fotografia digital, de matriz numérica. Com o avanço da tecnologia, ao fotógrafo hoje é permitido, após a captura de imagem pelo aparelho, inúmeros recortes, ou *crops*, da fotografia gerada. Assim, a questão de escolha da câmera passa a não relação direta com o resultado final, no sentido de expressão do tema, como refere o fotógrafo francês.

As perguntas iniciais permanecem vivas: qual a importância da fotografia para o artista? Por que ele escolhe a fotografia? Para uma melhor aproximação do trabalho de Fabiano Rodrigues, recorro aos conceitos do teórico francês, François Soulages, sobre a *arte dos possíveis* – a fotografia. Ela é, segundo o autor, resultado de um recorte instantâneo do real por um aparelho a partir do ato fotográfico: a abertura do diafragma, seguida pela entrada de luz, realizada pelo sujeito, o fotógrafo, através de seu material

¹⁵ CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. *Revista Zum*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 1, n. 1, p.81-86, out. 2011. p. 83.

fotográfico, o negativo, e mais especificamente, no caso de Fabiano, uma matriz digital de informações numéricas.

Essa especificidade e singularidade do que é fotográfico é chamada de *fotograficidade*, e está articulada em três questões, segundo Soulages. Primeiramente, há um momento único na fotografia, do ato fotográfico, que está intimamente relacionado às questões temporais, visto que, uma vez executado, ele é *irreversível*, está perdido e não pode mais existir. *A posteriori*, após a captura da imagem transformada em dados numéricos, Fabiano tem a primeira visualização de sua fotografia pelo visor da própria câmera fotográfica. Se, no negativo, a imagem permanece latente até sua exterioridade, no digital logo ganha forma e possibilidade de visualização imediata e poderá resultar em um número infinito de imagens, sendo que “a estética digital é uma estética da hibridação com potencialidades infinitas”,¹⁶ corresponde àquilo que Soulages chama de *inacabável* – a fotografia pode ser impressa em um livro, em grande formato ou permanecer número em uma tela de computador. Esclarece o pesquisador:

[...] é absolutamente diferente, a partir de um mesmo negativo, imprimir uma foto em um jornal, publicar uma foto em um livro e expor uma foto em um museu, mesmo que se tente fazer com que essas três fotos se assemelhem o mais possível.¹⁷

Essas inúmeras possibilidades dão à fotografia o caráter de *inacabável* e de jogar com os possíveis.

Apesar de afirmar que teve um contato tardio com uma fotografia tida como tradicional, Fabiano Rodrigues teria algumas afinidades com Cartier-Bresson. Não se trata de equiparar suas produções, mas o pensamento do

¹⁶ SOULAGES, François. A fotograficidade. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p.17-36, maio 2005. p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p.31.

fotógrafo francês com sorte ajudará a compreender e analisar o processo de Fabiano.

Durante a primeira metade do século XX, a fotografia ganhou uma nova vida e passou a operacionalizar em cores,¹⁸ entretanto, muitos fotógrafos continuaram insistindo no uso tradicional do preto-e-branco, mesmo com o forte avanço tecnológico das impressões e com o desenvolvimento das câmeras digitais. A fotografia em preto-e-branco possui uma maior abrangência tonal nos tons de cinza, proporcionando maior força estética nos traços radiantes de luzes. Cartier-Bresson ponderava que “ao contrário do preto, que permite uma gama muito complexa, a cor ainda não oferece mais que uma gama fragmentária”.¹⁹ Essa preferência pelo preto-e-branco, como lembra Susan Sontag,²⁰ visa também afastar a comparação da fotografia com a pintura. Porém, no caso das fotografias de grandes dimensões de Fabiano, ocorre justamente o contrário. Aqui as imagens ganham tamanho na reprodução, molduras com vidro e vão adquirir *vida* nas paredes de cubo branco.

¹⁸ A história da fotografia colorida percorre boa parte do século XIX, mas já em 1861, o físico James Maxwell conseguiu fixar a primeira fotografia colorida. O Autocromo, desenvolvimento pelos irmãos Lumière, chegou ao mercado em 1907 e, em 1935, o Kodachrome, como nos conhecemos o filme colorido, chega ao grande público.

¹⁹ CARTIER-BRESSON, 2011, p. 83.

²⁰ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 185.



Figura 19 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Pinacoteca do Estado de São Paulo, fotografia, 110x147 cm, 1/1

Uma das primeiras fotografias da série foi realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, mais especificamente no átrio central do edifício. A câmera posicionada em *plongée* enfatiza a relação do objeto, o próprio Fabiano, com o espaço. Há um exímio respeito ao ambiente, à arquitetura, algo que aparece nos skatistas e, evidentemente, em alguns fotógrafos de skate. Assim, o skatista se apequena perante a rigidez e grandiosidade do espaço do átrio da Pinacoteca. De modo a facilitar tal sensação, a fotografia é realizada por uma grande angular de 80mm. Em outras imagens capturadas, Fabiano utiliza uma lente “olho de peixe”, assim, proporcionando um ângulo de aproximadamente 180° em uma imagem com grande distorção óptica.

Inserido centralmente na paisagem da fotografia, Fabiano está localizado em uma grande abertura de passagem. Munido de seu controle

remoto, o artista realiza uma simples manobra do skate – *ollie* – e dispara o obturador do aparelho fotográfico. Para execução da fotografia, ele não conta com ajudantes ou assistentes. Seus autorretratos são efetuados através de um controle remoto como disparador, o qual ele não se preocupa em esconder em nenhuma imagem da série, pelo contrário, é parte de sua performance corporal e encontra-se sempre em evidência. O uso de um disparador remoto, afastado do olhar direto na câmera já foi amplamente utilizado ao longo da história da fotografia, como é o caso da artista norte-americana Cindy Sherman (1954), que também retrata a si mesma em suas imagens.



Figura 20 – Cindy Sherman, Sem título, da série *Bus Riders*, 1976, fotografia, 18,9 x 12,7 cm, Coleção Tate Gallery

Tradicionalmente, uma das bases da fotografia diz respeito ao exercício do olhar, da visualização – pré-fotografia – seguida do recorte da realidade. Entretanto, no caso do artista santista, a fotografia é pensada, é imaginada, *a priori* e no momento do ato fotográfico é sentida, é performatizada, e, através do controle disparador, é capturada.

Não dependendo da manobra em si, que, segundo o próprio skatista, não está em questão nessa série fotográfica, o artista busca o movimento do corpo e a harmonia plena e compositiva entre seu corpo em plena performance e o espaço arquitetônico. No chão, quadrados de luz-e-sombra *desenhados* realçam as questões simétricas e harmônicas da imagem. Após a sessão de fotografia realizada, Fabiano faz uma seleção a partir das possibilidades de demonstrar uma relação mais “natural” possível, além da busca pela bela imagem “alinhada com o espaço arquitetônico”.

Do respeito ao ambiente ao rigor com os nexos formais, o trabalho de Fabiano está em íntimo diálogo também com as ideias de Cartier-Bresson sobre a imagem fotográfica, quando esse afirma que “para reencontrar a harmonia, é preciso procurar o equilíbrio”, assim como também é “preciso situar a câmera no espaço numa certa relação com o objeto, e então tem início o grande domínio da composição”, e conclui que “a fotografia é, para mim, o reconhecimento na realidade, de um ritmo de superfícies, de linhas e de valores”. De cuidado constante, a composição para Cartier-Bresson é dada de forma intuitiva.

2. 4 MOMENT E O INSTANTE DECISIVO

Tido como um dos maiores fotógrafos de todos os tempos, Henri Cartier-Bresson também deixou alguns textos canônicos sobre suas ideias em relação à fotografia. Longe do tecnicismo rigoroso, seus escritos soam como um relato apaixonante de sua própria poética. Para Cartier-Bresson, o fotógrafo deve operar no congelamento do tempo, pois “dentro do movimento,

existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio”.²¹ Tal conceito recebe o nome de *instante decisivo*.

Logo, é compreensível entender que a fotografia de skate está em anuência com essa ideia bressoniana. Entre os fotógrafos de skate, o termo empregado é *moment* e há toda uma ordem sequencial para retratar o ápice da manobra do skatista, conforme comenta Roque de Brito:

[...] de um modo geral, as manobras de skate se dão da seguinte forma: há a preparação, o salto, a execução, a preparação para a conclusão e a conclusão. Entre estes cinco passos, está o *moment*, que é o ápice da manobra, o momento onde acontece a melhor cena, seja pela pose ou altura, sempre variando de acordo com a criatividade ou necessidade do fotógrafo.²²

Ambos os conceitos – *moment* e instante decisivo – se sustentam na ideia de um momento único, que pode fugir das mãos do fotógrafo que, a partir do ato fotográfico, consegue congelá-lo. Alinhada a essa questão, a *estética do irreversível* de Soulages também corrobora com a noção de momento único, que poderia ser irremediavelmente perdido. Há uma particularidade do instante decisivo na fotografia de skate devido à necessidade de um conhecimento prévio da manobra do skatista, assim é imprescindível o fotógrafo ser agente ativo da cultura do skate. O *moment* é o que Fabiano Rodrigues comenta ao procurar alinhar o objeto central da imagem com o espaço arquitetônico: “[...], eu previa mais uma coisa plástica, o que tiver mais plástico, o que demonstrar uma coisa mais natural. Por que eu não dependo da manobra, eu dependo do movimento corporal do que a manobra em si. Busco o que fica, na minha cabeça, bonito e alinhado com o espaço

²¹ CARTIER-BRESSON, 2011, p. 85

²² BRITO, Roque Gomes Paes de. *Skate e fotografia: a contribuição das revistas especializadas para o desenvolvimento do skateboard como cultura*. 2007. p. 13.

arquitetônico”.²³ Sua escolha da fotografia vai em busca do que tiver um melhor resultado plástico capaz de suscitar algum sentimento no público.

Na fotografia de skate, a questão da plasticidade, guarda, se quisermos, uma relação com a ideia de *instante fecundo* elaborada no pensamento lessiniano, a partir da leitura do *Laocoonte*. Com base na possibilidade, segundo de Gotthold Ephraim Lessing, da arte expressar, seja através da pintura ou da escultura, apenas um único momento, os artistas devem priorizar o momento mais significativo, mais expressivo da narrativa para, assim, possibilitar um melhor entendimento do acontecimento representado.²⁴ Esse *instante fecundo* ocorreria também no pensamento visual de Cartier-Bresson, assim como também no *moment* do skate. De tal modo, segundo os conceitos de instante decisivo, instante fecundo, e, evidentemente, o *moment* da fotografia de skate, a representação do objeto deve-se dar no ápice do sentimento expressivo de sua plasticidade pretendida pelo artista.

Em uma aproximação com as fotografias do Cartier-Bresson e de Fabiano, podemos suscitar uma questão, a partir das imagens: o que ela nos conta? Ao longo da história da fotografia, e, principalmente, em seu início, a imagem captada pelo aparelho fotográfico estava em plena concordância com o espírito positivista da época, sendo tratada como documento, dotada de uma verdade histórica. Em contraponto, Joan Fontcuberta, fotógrafo e teórico da imagem fotográfica, defenderá justamente que a questão da fotografia “gira em torno da ambiguidade intersticial entre a realidade e a ficção [...]”.²⁵ Assim, até que ponto as questões do instante decisivo não são

²³ Entrevista concedida em 18 de agosto de 2016. Ver apêndice I, p. 83.

²⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*: Vol. 4: O belo. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 95-114.

²⁵ FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. p. 19.

mera teatralização romantizada de uma ideia que nasce *a priori* e não de um momento mágico do real. Para François Soulages, “qualquer foto pode ser a foto de uma encenação”, e, quanto ao fotógrafo, ele é, “quer queira, quer não, um encenador, o Deus de um instante. Toda fotografia é teatralizante”.²⁶ Portanto, o que impede o fotógrafo da espera eterna pelo momento decisivo?



Figura 21 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, MAC–USP, fotografia, 110x147 cm, 1/1, Coleção MAC–USP

Assim, as fotografias de Fabiano também operam pela criação de histórias, reais ou não. Ao iniciar a presente pesquisa, acreditei que antes de realizar seus autorretratos, o artista andava de skate em meio aos espaços expositivos. Entretanto, em entrevista realizada pessoalmente, Fabiano afirma, que, de fato, não anda de skate e sim que se trata de um projeto muito bem arquitetado feito *a priori*. Nas palavras do artista: “Não ando [de skate nos

²⁶ SOULAGES, 2005, p. 79.

museus] porque, por mais que tenha convite em alguns lugares, também não é você chegar lá e andar. Eles te dão um dia para você fazer, então eu vou dois dias antes e fico estudando [o espaço]. É uma coisa de raciocínio mesmo, você tem que si imaginar. Não é tipo um treino. Você tem que se imaginar, calcular e fazer acontecer, executar”.²⁷

Portanto, tal fato afasta a ideia de um deslocamento que ocorre dentro dos espaços expositivos, impedindo, assim, de tratar Fabiano como um *psicogeógrafo*, por um ressignificador do espaço a partir de suas afetividades.²⁸ Entretanto, como skatista, ele está intimamente ligado à criação de situações, isto é, “a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior”.²⁹ Esse é um conceito central para os situacionistas, pois seria por meio dessas situações que ocorreria a transformação da vida cotidiana. Logo, há um rompimento do simples espectador para um criador, ou construtor, de situações. Deste modo, a criação de situação, pelo espectador ou por um skatista, serve como ato transformador e vivenciador do próprio espaço urbano. E assim, isso “impediria qualquer tipo de espetacularização urbana”.³⁰

Essa relação de construção de situações, a partir do trabalho fotográfico de Fabiano Rodrigues e dos elementos do espaço e do skatista, estão de acordo com a criação de novas narrativas na arte contemporânea. O

²⁷ Entrevista concedida em 18 de agosto de 2016. Ver apêndice I, p. 85.

²⁸ Em minha ideia inicial, pensei o skatista como alguém que comete uma deriva em um espaço urbano, segundo acepção dos situacionistas, e através da *psicogeografia*, ressignificar esse espaço. Esses conceitos surgiram a partir de um movimento internacional artístico e político, no final da década de 1960, chamado Internacional Situacionista. Um dos mentores, Guy Debord (1931–1994), em seu maior manifesto, *A sociedade do espetáculo* (1967), reflete sobre a sociedade de consumo e sua espetacularização, o que resulta em uma alienação da sociedade. E como modo de resistência, a deriva da realidade que a sociedade se transformou. Penso que um skatista é ator de resistência capaz de transformar o espaço urbano a partir de seus próprios afetos.

²⁹ DEBORD *apud* JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr. 2003. sem página.

³⁰ JACQUES, 2003, sem página.

fotógrafo-skatista não se faz estrangeiro nesse ambiente, pelo contrário, atua como *residente*, apropriando-se da realidade desses espaços museológicos-expositivos e criando novas narrativas pelas *substâncias* do artista, que segundo Cristina Freire, são equivalentes.

A imaginação e a fantasia deveriam tomar de assalto o vazio existencial da cidade, ressignificando-a, despertando um passado mítico e simbólico aprisionado nas construções e nos monumentos. Cada quarteirão poderia despertar os mais diferentes sentimentos e paixões.³¹

Essa nova narrativa, ressignificada, vai de encontro às questões trazidas por Jacopo Visconti em que "[...] os trabalhos de todos os artistas caminhantes vão de alguma maneira na contramão da tendência dominante na produção contemporânea, que renuncia programaticamente a construir narrativas lineares".³² Portanto, um skatista está plenamente inserido entre os ditos artistas caminhantes. Mais do que isso, o ato de caminhar atua como instrumento simultâneo de leitura e escrita, pois, enquanto o skatista anda pela cidade ele interage no espaço assim como o intervê, pois o caminhar "implica uma transformação do lugar e dos seus significados".³³

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado - e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo - é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar.

³¹ FREIRE, Maria Cristina Machado. Espaço e lugar: os registros da paisagem urbana na arte contemporânea. In: Salgueiro, Heliana Angotti. (Org.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA Fabesp, 2000, p. 358.

³² VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. p. 20.

³³ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013. p. 51.

2.5 FOTOGRAFIA, COLAGEM E READY-MADE



Figura 22 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Pinacoteca do Estado de São Paulo, fotografia, 110x147 cm, 1/1



Figura 23 – Henri Cartier-Bresson, *Hyères*, 1932, fotografia, 19,6x29,1 cm, MoMa, New York

Uma vez mais aproximo uma imagem do artista-skatista Fabiano Rodrigues e uma de Henri Cartier-Bresson. Apaixonado por colagens, o artista paulista inicialmente comprou uma câmera fotográfica para retratar coisas e objetos e, assim, posteriormente recortar e criar suas próprias colagens. O conceito de colagem, do francês *collage*, é tido como uma “técnica pictórica em que fotografias, recortes de jornais e outros objetos adequados são colados sobre uma superfície plana [...]”.³⁴ Portanto, a colagem corresponde a uma dualidade estética: da coisa em si, do real, assim como a do elemento gráfico. A relação da definição de colagem com o meio artístico também pode ser exemplificada a partir das operações artísticas de Marcel Duchamp (1887–1968). No primeiro quartel do século XIX, o artista francês deslocou objetos ordinários do cotidiano para o campo consagrado da arte – tais objetos receberam o nome de *ready-made*. Portanto, qual seria a operação realizada pelo fotógrafo?

Ele faz uma operação de escolha [...]. No fundo, é a operação de Duchamp quando indica um objeto e o desprende de sua realidade habitual e, mudando sua posição [...] – como ele diz – criou um novo pensamento para esse objeto.³⁵

Apropriação e deslocamento, tais recursos estéticos, também são encontrados pelo instantâneo fotográfico, que, ao interromper o tempo pelo ato fotográfico, se apodera do real e o desloca a outro tempo e lugar.

Em um belíssimo artigo, Alberto Tassinari, a partir de uma fotografia de Henri Cartier-Bresson, propõe uma aproximação da obra fotográfica do artista francês com a colagem. Segundo o crítico de arte, essa relação entre dois campos pictóricos distintos se dá a partir da

³⁴ DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 119.

³⁵ MARRA *apud* SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2014. p. 29.

[...] junção desses acontecimentos independentes que a fotografia se mostra e pode ser vista como uma colagem. E visto que são captados de maneira rápida pela técnica do instantâneo fotográfico, os procedimentos da colagem e do instantâneo se encontram conjugados.³⁶

Alicerçado em uma análise da fotografia *Hyères* de Bresson, pode-se suscitar muitas similaridades com a imagem do autorretrato de Fabiano realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A começar pela escolha do ângulo, em *plongée*, enfatizando a relação do objeto – o skatista em um caso, a bicicleta em outro – com o ambiente. Em ambas imagens, há uma escada que sugere movimento e resulta em uma certa circularidade no interior da imagem. Importante perceber que tanto o ciclista quanto o skatista dão ares de colagem às fotos. Tassinari comenta que se “o ciclista aparece como um acréscimo na fotografia, também a escada exhibe-se igualmente acrescentada”.³⁷ A mesma percepção vale para a manobra do skate na imagem de Fabiano. A formação da composição em grade, como demanda Cartier-Bresson, é encontrada em ambos. Na fotografia do mestre francês há o movimento congelado do ciclista, assim como, no autorretrato de Fabiano, a manobra do skatista encontra-se fixada, estática no tempo. Os dois lidam com o tempo interrompido de uma ação em movimento.

Se o ato fotográfico é instantâneo ou imediato, por outro lado, a fotografia não nasce exatamente desse momento único. Sendo as fotografias de Fabiano extremamente bem pensadas e articuladas, como um projeto fotográfico, há dois momentos distintos dessa imagem: primeiramente, o encontro do ângulo perfeito que enfatiza a circularidade da escada e sua relação com o espaço arquitetônico; posteriormente, a inserção do próprio Fabiano na composição fotográfica. Esses dois momentos são unidos através

³⁶ TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; MAMMÌ, Lorenzo (Org.). *8x Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9.

³⁷ *Ibid.*, p. 12.

da fotografia, do mesmo modo como age a colagem. Tanto o instante fotográfico, quanto a colagem ocorrem a partir da “fixação de momentos independentes e similares rapidamente selecionáveis”.³⁸

2. b PARA ALÉM DO INSTANTE, O ESPAÇO DECISIVO

A primeira vez em que me deparei com o trabalho de Fabiano Rodrigues foi em 2012 na exposição coletiva *Makers*, na Galeria Logo, em São Paulo. Eram duas fotografias de autorretrato feitas na Oca do Parque Ibirapuera, na capital paulista. Esses foram os primeiros registros da série de autorretratos e correspondiam também às primeiras cenas captadas em espaços museológicos sem autorização. A atenção do espectador voltava-se para a grandiosidade da fotografia (110 x 147 cm) e, principalmente, pelo skatista em meio a um espaço reconhecível e de esplendor arquitetônico.

³⁸ TASSINARI, 2008, p. 13.



Figura 24 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Auditório Ibirapuera, fotografia, 110x147 cm, 1/1

Oriundos de suas práticas na rua, os skatistas utilizam, em sua maioria, o espaço urbano como meio de praticar o esporte, desde simplesmente andar de carrinho pela cidade, tendo, no Brasil, a arquitetura modernista como lugar de grande importância, seja pela sua história, seja pelo seu espaço abundante dele despendido. Não por acaso, Fabiano realiza grande parte de seus autorretratos em espaços arquitetônicos projetados por Oscar Niemeyer (1907–2012), como os projetos históricos, da Oca do Parque Ibirapuera (1951), do Palácio da Justiça (1957), do edifício Copan (1966) ou da Fundação Bienal de São Paulo. Se na fotografia há o instante decisivo, para Fabiano pode-se dizer que, além do *moment*, existe um *espaço decisivo*³⁹ capaz de

³⁹ O fotógrafo italiano Luigi Ghirri (1943–1992), assim como Cartier-Bresson, escreveu uma série de textos não-teóricos sobre a fotografia. Em um texto de 1987, Ghirri comenta sobre algumas diferenças entre a fotografia americana e a fotografia europeia. O fotógrafo lança a ideia de um *espaço decisivo*: a ideia de que a fotografia americana poderia encontrar sua própria identidade, privilegiando a interpretação de um determinado lugar. Não se trata de um

suscitar questões de ordem do possível e do desejo. Partindo de uma análise dos lugares de onde são realizados os autorretratos, é fácil perceber que todos esses prédios consagrados arquitetonicamente têm em comum, quase sempre, a proibição do uso do skate em seu entorno e, principalmente, em seu interior. Devido ao projeto, Fabiano conseguiu autorização para fotografar nesses espaços decisivos, visto que são arquiteturas consagradas pela história da arquitetura ou espaços expositivos-museológicos, esses, por sua vez, consagrados no sistema artístico local.

Fabiano, na maioria de seus autorretratos, escolhe arquiteturas projetadas por Oscar Niemeyer, entretanto há algumas raras exceções como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, projetada por Ramos de Azevedo (1851–1928) e Doiziano Rossi (1865–1920), de arquitetura pré-modernista, a Cidade das Artes (2013), do francês Christian de Portzamparc (1944), de arquitetura pós-modernista. Há também espaços fora do âmbito brasileiro, como o Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires (2001), a Universidade Central da Venezuela (1721) e a Estação Mapocho (1905–1921), convertida em centro cultural em 1990, em Santiago, na capital chilena. Para o skatista, o espaço de circulação, onde ele desenvolve sua prática esportiva, é decisivo. Não é por menos que em 2008, o artista Luiz Roque⁴⁰ (1979) realiza o trabalho *Half Pipe* (2004): uma projeção artística de skatistas “descendo” a grandiosa “rampa” do Centro Administrativo do Estado do Rio Grande do Sul. Trata-se de um prédio público de vinte e um andares, em forma de pirâmide, e conhecido por seu aspecto arquitetônico que remete a uma rampa de skate.

conceito desenvolvido, ele é apenas lançado ao texto. Para maiores informações ver GHIRRI, Luigi. *The complete essays (1973-1991)*. Londres: Mack, 2016.

⁴⁰ Infelizmente não há muito material sobre essa obra do artista Luiz Roque. É possível assistir um vídeo gravado do dia da performance projetiva: <https://www.youtube.com/watch?v=76NshfwORDs>

Evidentemente, não é permitido qualquer tentativa de andar de skate no prédio.

Posto isso, é lícito observar os locais que Fabiano realiza seus autorretratos e como, de fato, há um espaço decisivo no projeto das fotografias do skatista santista.



Figura 25 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, MAC Niterói, fotografia, 110x147 cm, 1/1



Figura 26 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Fundação Bienal, fotografia, 110x147 cm, 1/1



Figura 27 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Oca, fotografia, 110x147 cm, 1/1

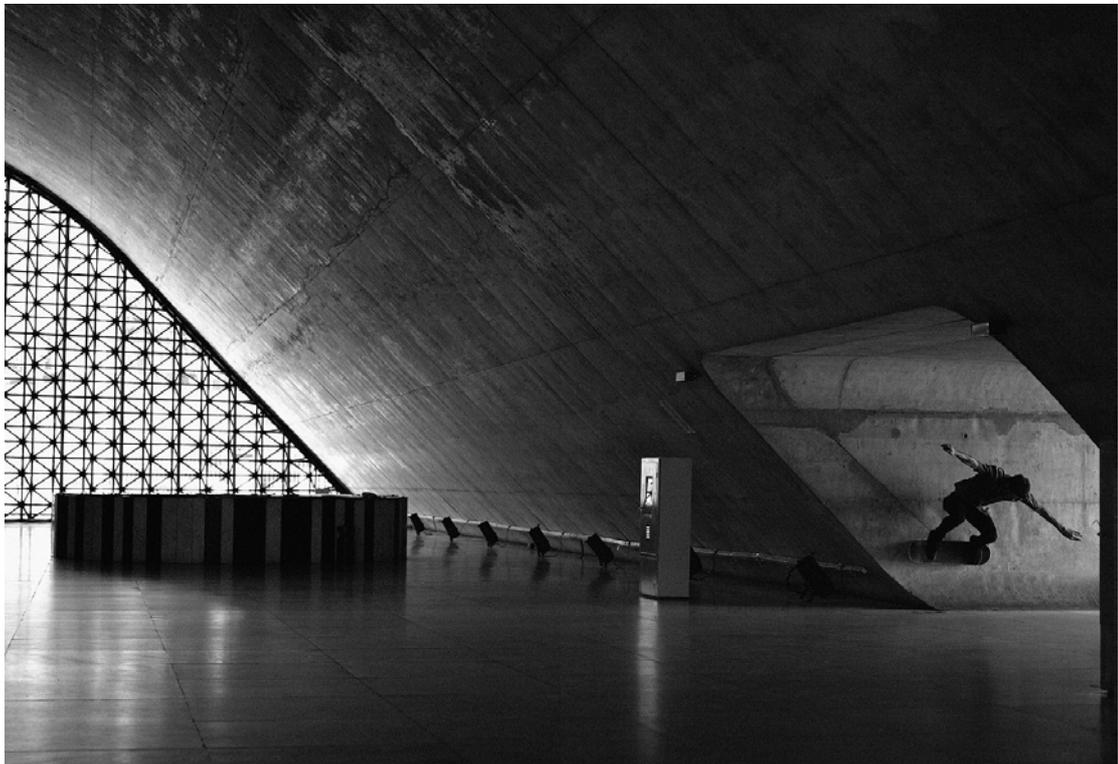


Figura 28 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Memorial da América Latina, fotografia, 110x147 cm, 1/1

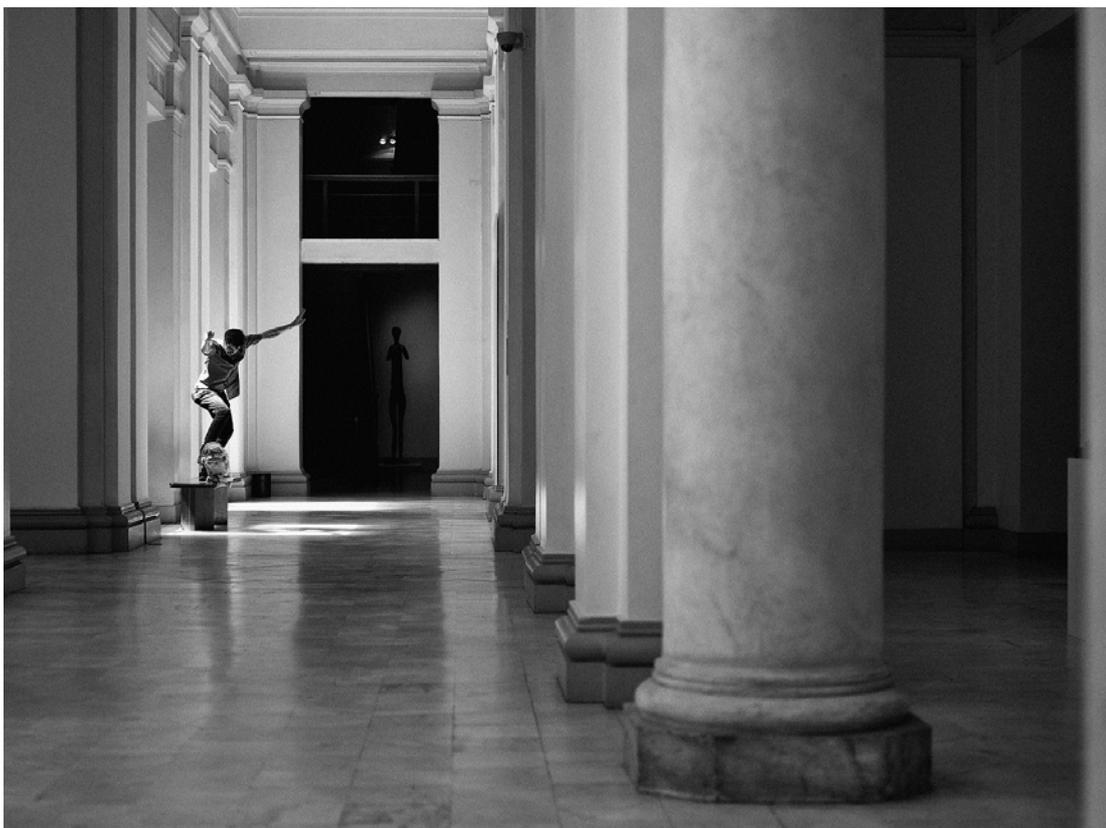


Figura 29 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Pinacoteca do Estado de São Paulo, fotografia, 110x147 cm, 1/1



Figura 30 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Marrakesh, fotografia, 110x147 cm, 1/1

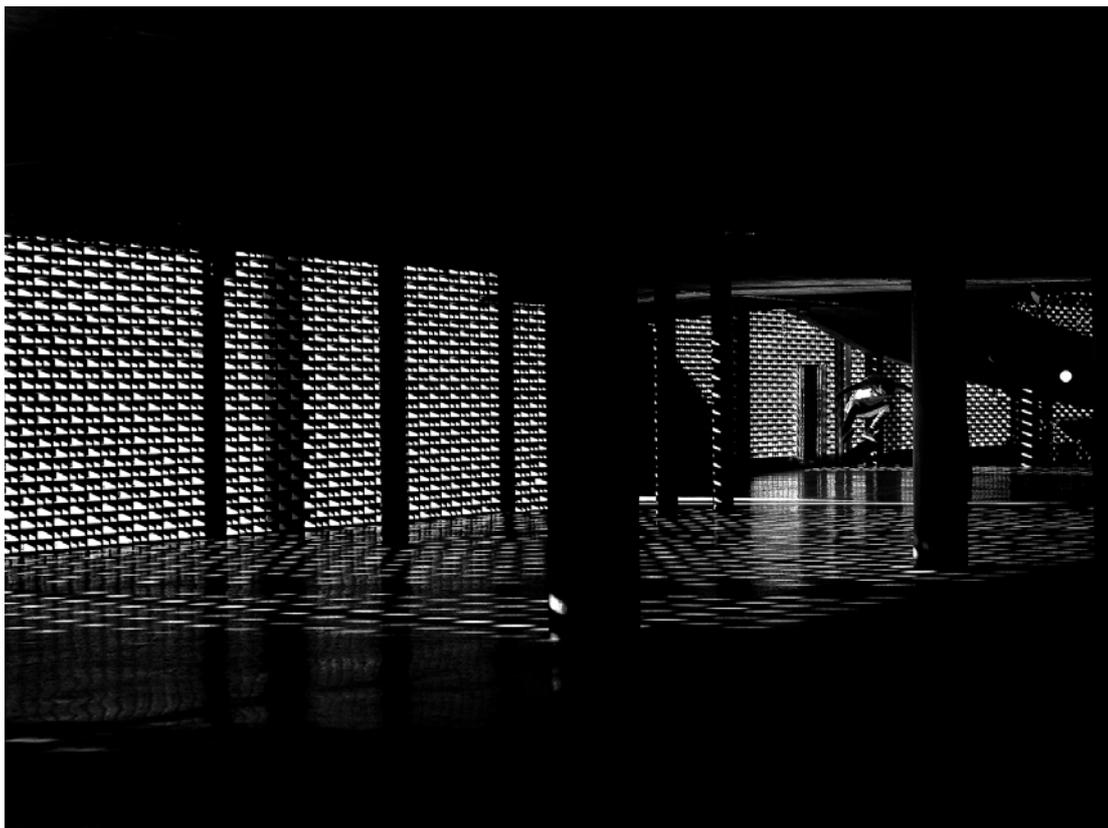


Figura 31 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Universidade Central da Venezuela, fotografia, 110x147 cm, 1/1

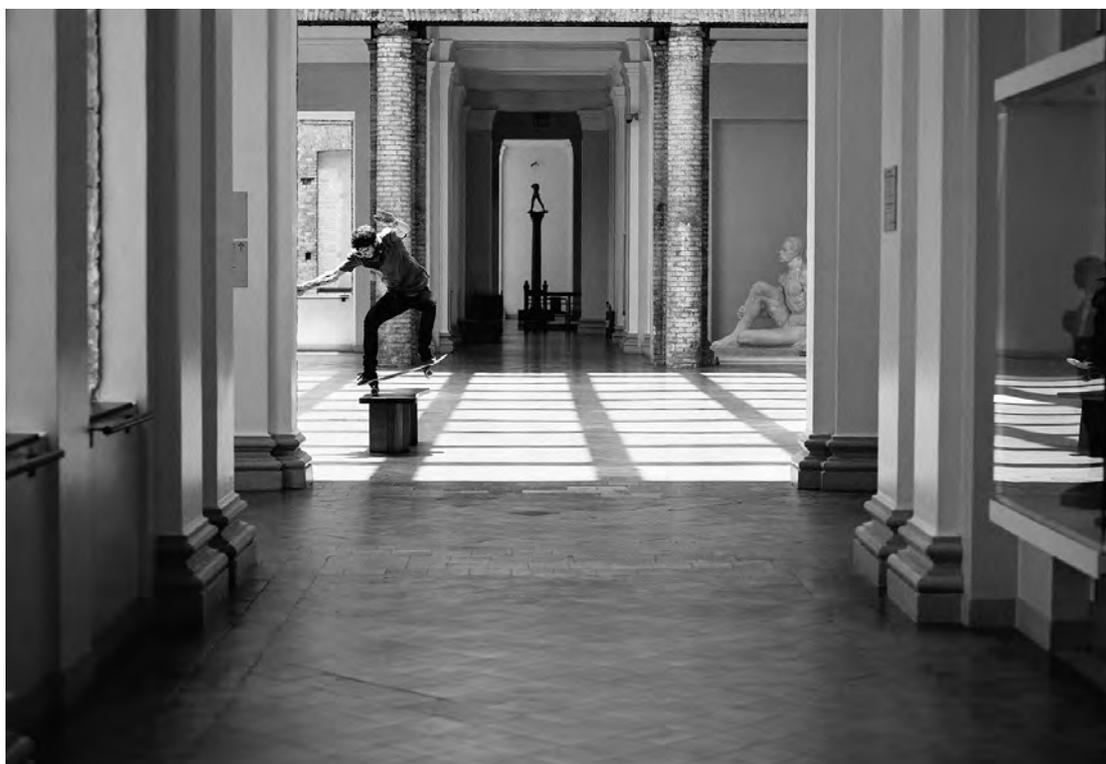


Figura 32 – Fabiano Rodrigues, *The self portrait project*, 2010–2014, Pinacoteca do Estado de São Paulo, fotografia, 110x147 cm, 1/1

3. O SKATE, A AUTOCRÍTICA E A TRANSGRESSÃO

Feita a reflexão sobre as fotografias e o processo de trabalho de Fabiano Rodrigues, proponho uma discussão sobre as negociações entre o artista e as instituições museológicas onde foram produzidos seus autorretratos. Para ajudar a compreender as questões surgidas a partir do trabalho do skatista, realizei uma entrevista presencial com Ivo Mesquita, curador e ex-diretor-técnico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, sendo um dos responsáveis pelo convite para que Fabiano atuasse naquela instituição. Cabe lembrar que a série não é executada exclusivamente em espaços consagrados da arte, há outros sítios importantes no repertório do artista, como a sede do Supremo Tribunal Federal, em Brasília, ou a Faculdade de Direito de Buenos Aires, na capital da Argentina. Entretanto, efetuei um recorte apenas nos espaços expositivos-museológicos, para, assim, abordar, como já anunciado, a relação entre artista e instituição. Alguns pontos chamam atenção: por qual razão o skate é inserido no interior dos espaços expositivos? Há uma potência transgressiva na inserção do skate nesses lugares específicos?

A série de autorretratos do artista santista iniciou-se em 2010 com os registros, ainda não autorizados, na Oca, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, e no Palácio da Justiça, em Brasília, local em que Fabiano teve de driblar a segurança para a execução de suas fotografias, já que havia a proibição de circular de skate até mesmo no entorno do prédio projetado por Oscar Niemeyer. Há também dois momentos distintos de suas ações no Memorial da América Latina, em São Paulo: um, sem autorização nenhuma, e outro com autorização em lugares predeterminados. Não foi por acaso, foi justamente pelos primeiros registros, não-autorizados, em “sítios que já têm um peso

histórico-arquitetônico urbano”,⁴¹ que Fabiano passou a ser convidado por prestigiadas instituições museológicas para dar seguimento à série de autorretratos. Contudo, segundo depoimento do artista, não há, para ele, nenhuma diferença entre os autorretratos autorizados e os não-autorizados, embora sejam mais “divertidos”, ele faz questão de ressaltar, as performances não-autorizadas. Enfatiza Fabiano que o importante é o resultado plástico, a imagem final, o *moment*. Ivo Mesquita corrobora: define a autorização como mera questão burocrática, sem perda ou ganho de potência artística.

De minha parte, suponho que há uma notável diferença entre os dois modos de autorretratos. O registro não-autorizado está diretamente ligado ao ato transgressor, pois é fato a proibição. Por outro lado, as fotografias autorizadas apenas flertam com a transgressão, representam uma ação que não pode ser realizada. Ocorre, assim, uma transgressão encenada.

⁴¹ Trecho retirado da entrevista com Ivo Mesquita concedida pessoalmente em 18 de agosto de 2016. Ver apêndice I, p. 89.



Figura 34 – Fabiano Rodrigues, *A justiça cega*, 2010–2014, Pinacoteca do Estado de São Paulo, fotografia, 110x147 cm, 1/1

De 2010 até 2014, Fabiano realizou fotografias em diversos espaços no Brasil: são mais de 60 fotos em 16 lugares diferentes, entre eles a Igreja da Pampulha em Belo Horizonte, o Theatro São Pedro em Porto Alegre, a Cidade das Artes, no Rio de Janeiro; na Argentina, o Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires e a Faculdade de Direito; na França, o espaço urbano de Lyon; em Marrocos, são dez registros em sítios históricos de cidades como Casablanca, Fez, Marrakesh e Mequinez; na Polônia, o espaço cultural Zamek; e, por fim, uma imagem na Universidade Central da Venezuela. Segundo meu levantamento, foram 25 sítios diferentes representados em mais de cem autorretratos. Todos os espaços escolhidos pelo artista tinham algum peso histórico na arquitetura urbana, ponto ressaltado por Ivo Mesquita quando ele sublinha que não se tratam de quaisquer edifícios.

Da série de autorretratos, dez fotografias estão inseridas individualmente nas maiores coleções nacionais de arte contemporânea de museus públicos e privados, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Instituto Figueiredo Ferraz, de Ribeirão Preto, a Fundação Cidade das Artes, no Rio de Janeiro, o MAC USP, o Museu de Arte do Rio, o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, e a coleção do Banco Espírito Santo Photo, a partir do prêmio de aquisição em 2012 e 2013. Logo, é possível afirmar que o ensaio está bem representado em grandes coleções de arte contemporânea do país. Para além das notáveis qualidades estéticas do trabalho, por que todo esse entusiasmo por parte dessas instituições?

Há obviamente outras questões que poderiam suscitar interesses nas instituições ou, de modo mais amplo, no sistema das artes contemporâneo. Existem dois momentos distintos na história da fotografia proposta pelo filósofo alemão Walter Benjamin:⁴² no primeiro, existe uma materialidade intrínseca ao “espírito” na imagem, por vezes, associado ao real, quando as imagens eram fixadas em material como vidro ou placas de metal. Posteriormente, a partir da era da reprodutibilidade técnica, ocorreria o declínio da fotografia real, e assim, ela, a partir de suas possibilidades infinitas de reprodução – *inacabáveis* –, perderia sua aura. No caso de Fabiano Rodrigues, suas fotografias são sempre de tiragem única, tal qual pinturas, além de uma prova de artista. Romantismos à parte, tal escolha, me parece estar intimamente ligada à produção contemporânea, muito voltada às questões do sistema, mercado de bens simbólicos, de alto valor e diretamente relacionado à plataforma de compra e venda.

⁴² BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91-107.

Evidentemente, a tiragem única valoriza a obra de Fabiano. Porém, é possível apontar outros aspectos para tentar entender por qual motivo uma instituição museológica, espaço de consagração do mundo da arte, abre suas portas para um skatista realizar, ali, autorretratos em posse de seu skate – ação até então proibida. Pensador e problematizador das instituições, o artista francês Daniel Buren (1938) escreveu uma série de textos em que relaciona questões sobre os espaços da arte, de dentro e de fora, sempre a partir de uma visão crítica desse lugar místico e artístico, o museu.

Sua função é dividida por Buren em três diferentes meios: estético, que é o “suporte real” das obras de arte; econômico, a “promoção social” da obra; e, por fim, uma função mística, um lugar sagrado que tem por “[...] hábito de desviar *a priori* todas as tentativas de questionamento dos próprios fundamentos da arte [...]”.⁴³ Tudo que está presente nesse âmbito é inquestionavelmente arte. Em outra passagem interessante sobre as relações de poder e crença exercida pelas instituições, o artista francês faz curiosa analogia: um museu com pedaços de pão pode tornar-se uma padaria, enquanto uma obra de arte numa padaria não a faz virar um museu. Assim, o museu é, para Buren, o espaço sagrado que tem função estética de expor obras e promovê-las, sem ser questionado. Muito bem escolhidos por Fabiano, os sítios, em que ele aparece andando de skate, oferece esse esse caráter místico e, portanto, legitimadores do sistema da arte.

Cabe pensar, mais uma vez, por que o museu acolhe um skatista em seu interior? Ao meu ver, o museu deve ter um grande comprometimento com a arte e o pensamento de seu tempo. Mais do que isso, precisa desempenhar “papel ativo, que formule projetos que comportem abertura a novas ideias,

⁴³ BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos (1967- 2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. p. 57.

propostas e experiências da arte como manifestação cultural”.⁴⁴ Penso, assim, que a função da instituição hoje está mais amplamente ligada à produção de sentido; dotada de plena consciência do seu papel consagrador no campo da arte, ela precisa problematizar a sua própria função, seu público e a arte em si.

Para isso, sugiro explorar um pouco mais esses espaços museológicos, baseando-se em algumas ideias da noção contemporânea de *artista*, assim como a ideia de um alargamento das fronteiras do próprio sistema da arte, a partir da pós-autonomia proposta por Canclini, e reflexão sobre a inserção do skate em espaços institucionais como uma transgressão mediada pela própria instituição.

3.1 A NOÇÃO DE ARTISTA

Foi no Renascimento italiano que a noção de artista consolidou-se a partir de uma crescente autonomia do campo artístico, da obra de arte e do papel do próprio artista, que até então se confundia com artesão. Até meados do século XIX, porém, os artistas se mantinham intimamente ligados à obediência de cânones fossem de ordem religiosa ou acadêmica. Ao longo de boa parte da história da arte, os artistas respondiam diretamente às necessidades e valores de um sistema já estabelecido.⁴⁵ Na era moderna, a revolução comportamental ganhou notoriedade, dando maior valor ao

⁴⁴ PINA, Lídice Maria Matos de. *Museu contemporâneo de arte, lugar privilegiado e ambivalente da crítica*. 2007. 177 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 19.

⁴⁵ O Esse reconhecimento emancipatório do artista foi um longo processo que, no Ocidente, diz respeito a todo um conjunto de atividades filosóficas e artísticas. A partir do Renascimento, com a noção de gênio, a criação artística passou a não estar mais ligada como um privilégio religioso, pelo contrário, dependência única e exclusivamente do homem. Para um maior aprofundamento desse debate ver JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

indivíduo e ampliando sua autonomia. Na mesma época, pintores passaram a se autorretratar com maior sensibilidade: o artista como conhecedor do mundo, como um explorador-descobridor. Tal conjuntura preparava ideias que despontariam na arte contemporânea, de que

[...] nos momentos *utópicos*, deixou-se vulnerável a fronteira que separava os artistas das pessoas comuns, e se estende a noção de artista a todos e a noção de arte a qualquer objeto comum, seja implicando o público a obra, seja reivindicando as maneiras cotidianas de criar, seja, ainda, exaltando os atrativos dos objetos triviais.⁴⁶

Ao aproximar o cotidiano da arte, a noção de artista ganha novas possibilidades, como na obra *Bonjour, Monsieur Courbet* (1854), de Gustave Courbet (1819–1877), em que o pintor aparece como um andarilho pronto a desvendar o novo, o porvir. O próprio campo, por diferentes caminhos, ao longo da história da arte, até os dias de hoje, vai reiterar o desejo de um alargamento da noção de artista: daí os conceitos de *artista-etc*, do Ricardo Basbaum, do artista como produtor, do Walter Benjamin, de *todo homem* como artista, de Joseph Beuys, e do artista como *etnógrafo*, por Hal Foster.⁴⁷

Distante de moldes acadêmicos, Fabiano Rodrigues faz questão de enfatizar que nunca estudou arte, que nunca, antes de seus autorretratos, tinha entrado em um ateliê ou em um estúdio fotográfico. Apresenta-se como autodidata, como alguém que desenvolveu sua prática artística e seu olhar pela sua vivência nas ruas, na cidade, com seu skate, como um artista contemporâneo, um *outsider*, contemplador de seu entorno urbano.

⁴⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 23.

⁴⁷ Para um maior aprofundamento desse debate ver BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013; FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014; BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política - Volume 1*, Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012; FARKAS, Solange Oliveira (org.). *Joseph Beuys: A Revolução Somos Nós*. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesc Pompeia, 2010.

Discutiremos a seguir por que um artista com esse perfil vai de encontro com os interesses das instituições.

3.2 AS INSTITUIÇÕES E SUAS MANOBRAS

Foi também na era moderna que se fortaleceu uma transformação no modo de se ver a arte, através da criação de novos suportes, como museus e salões, assim como pelo modo de se ver a própria cidade, como uma espécie de núcleo gravitacional, algo como uma fonte poderosa de irradiação, onde tudo acontecia.⁴⁸ Assim, mais do antes, a arte aparece como intimamente ligada ao crescimento da polis. Em 1863, Édouard Manet (1832–1883), através de uma de suas pinturas mais célebres, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863), teve rejeitada sua participação do Salão de Paris, organizado pelo governo francês e pela Academia de Belas Artes. Além dessa, mais de duas mil e setecentas pinturas não foram selecionadas pela comissão organizadora. Após protesto dos artistas, o imperador Napoleão III implementou o Salão dos Rejeitados para abarcar uma nova *categoria* de arte, nitidamente mais urbana. Era a primeira vez que, de fato, a cidade moderna era legitimada pelos pintores franceses impressionistas e entreva para o sistema artístico através dos salões.

Neste momento da pesquisa, sugiro uma analogia na qual, ao permitir que um skatista, em posse de seu skate, utilize o espaço do museu para realizar autorretratos fotográficos, a instituição exerce uma espécie de *manobra* institucional. Essa abertura ambiciona um maior alcance, mais plural e, evidentemente, mais urbano, mais jovem e até transgressor. Assim, como

⁴⁸ Essas transformações ocorridas no século XIX são problematizadas por Jonathan Crary. Sua tese é de que ao longo do século, há uma ruptura nos modos de percepção. Ver CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

ocorrera no século XIX, um outro aspecto da cultura invade as galerias, os espaços museológicos, as instituições: a cidade contemporânea e seus desdobramentos culturais.

Comumente marginalizado, o skate vai ganhando espaço e reconhecimento perante as instituições. Tal *manobra* me parece estar vinculada à questão de um alargamento das fronteiras do campo artístico, que ambiciona englobar posições tidas como à margem do sistema. Novamente Canclini ajuda a compreender essa abertura institucional a partir da noção de *pós-autonomia*, apropriando-se e atualizando as ideias de autonomia da arte propostas por Pierre Bourdieu. Apoiado na ideia de múltiplos diálogos e da discordância de relatos perante a um mundo global sem a possibilidade de uma única orientação ou uma única história, Nestor Canclini define a pós-autonomia como

[...] um processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas baseadas em *contextos* até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética*.⁴⁹

Portanto, a arte contemporânea torna-se o centro de um universo explorando, assim, as inúmeras relações de conhecimento a partir da pós-autonomia proposta por Canclini. Já não é mais possível articular uma noção única de história, portanto, de arte – ela é global e heterônoma. Logo, a arte contemporânea ultrapassa as fronteiras da própria arte ao dialogar com questões da comunicação, da filosofia ou da arquitetura e do urbanismo, como caso de Fabiano, para afetar e propor ressignificações à sociedade.

⁴⁹ CANCLINI, 2012, p. 24.

Se a arte contemporânea está imbricada a diversas ramificações da sociedade, logo também o museu está enraizado em uma postura transdisciplinar, capaz de ativar o convívio e uma nova relação entre público e privado, entre espectador e museu. Portanto, há uma preocupação da instituição museológica e seus diretores, em que

[...] enfatizar o aspecto relacional do museu estar a serviço da sociedade, e do seu desenvolvimento, parece ser uma nova postura que procura somar o papel tradicional de colecionar, classificar e conservar obras a uma função primordial de formação educativa e de representação de interesses coletivos.⁵⁰

Do alargamento das fronteiras à pós-autonomia da arte, todos os pontos aqui apresentados estão ligados à possibilidade de uma reflexão do museu, de seu papel social e de como é visto. Os museus lutam para provar seu valor frente a um crescimento estrondoso de novas galerias de arte contemporânea inseridas no circuito de arte, atuando diretamente no mercado de bens.⁵¹ Como comenta Ivo Mesquita, o trabalho de Fabiano Rodrigues é uma via de mão dupla, ao mesmo tempo que permite ao artista desenvolver seu projeto, também divulga o museu a um público novo e diferente.

Cabe pensar que, pela *manobra*, a instituição adota a *transgressão* que vinha associada ao skate. Mas por qual motivo abraçar essa transgressão? Tal fato oferece novos ares à instituição: um novo e jovem público. Assim, ela assume uma imagem não-domesticada e não-conformista. E por que adotar a transgressão vinculada justamente ao skate?

⁵⁰ PINA, 2007, p. 63.

⁵¹ O projeto Latitude, organizado pela Profa. Dra. Ana Letícia Fialho, visa promover uma internacionalização do mercado de arte contemporânea brasileira. A partir dos últimos dados gerados pela publicação de 2015, é possível observar um crescimento de 51,2% das vendas das galerias brasileiras em 2014. Além disso, entre os anos de 2000 e 2014, o Brasil teve a abertura de mais de vinte e cinco galerias. Para maiores informações, ver FIALHO, Ana Letícia (Org.). *O Mercado de arte contemporânea no Brasil*. 2015. Disponível em: <<http://latitudebrasil.org/>>.

Aqui, caberia recordar um episódio emblemático da recente história da arte no Brasil. Como curador da 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Ivo Mesquita, em parceria com Ana Paula Cohen, propôs deixar vazio o espaço do segundo andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo como forma de reflexão sobre o próprio evento. Segundo Ivo Mesquita, tratava-se de um espaço em branco, aberto e transitório.⁵² Na abertura da Bienal, um grupo de jovens pichou parte daquela área. Tal ato não foi bem recebido pelos curadores. Ainda hoje, ao ser questionado sobre o ocorrido, Mesquita afirma que “os pichadores foram tentar uma coisa a força, que era uma coisa maior que o trabalho deles”.⁵³ Ora, andar de skate dentro de uma instituição é proibido, assim como pichar as paredes de uma instituição artística. Em ambos os casos, há uma transgressão. Por que, então, o curador adota a transgressão associada ao skate e renega a transgressão realizada pelos pichadores?

Ao pensar na diferença entre um skatista e um pichador, percebo que o primeiro não é mais tão marginalizado como outrora foi. Pelo contrário, o próprio conceito de *esportivização* da prática remete a um aceite da cultura do skate por determinadas regras e condutas de um esporte. Por outro lado, o pichador ainda é marginalizado, não é visto com bons olhos pela sociedade. Assim, me parece que a transgressão do skate seja mais facilmente *manobrável*.

3.3 AUTOCRÍTICA INSTITUCIONAL

Estaria essa abertura do museu vinculada à crítica institucional? O conceito de crítica institucional costuma aparecer atrelado às práticas

⁵² Trecho retirado da entrevista com Ivo Mesquita concedida pessoalmente em 18 de agosto de 2016. Ver apêndice I.

⁵³ Trecho retirado da entrevista com Ivo Mesquita concedida pessoalmente em 18 de agosto de 2016. Ver apêndice I, p. 96.

artísticas autoquestionadoras, “[...] que têm como objeto a instituição, quanto à produção teórica que discute questões relacionadas à instituição”.⁵⁴ Sua origem prática está associada ao processo de autocrítica das vanguardas dadaístas, mais precisamente nas ideias críticas desenvolvidas por Marcel Duchamp, no processo dos *ready-made*, como *A fonte* (1917) ou *Roda de bicicleta* (1917).

É possível que a noção de crítica à arte e às instituições também tenha relações com algumas obras de artistas dos anos 1960 e 1970, como a Pop ou o minimalismo – antecessores da crítica institucional. Sempre atenta aos novos valores simbólicos e, principalmente, econômicos relacionados à instituição, a crítica institucional visa criar um espaço público questionador dela mesma. Foram nos anos 1970 que grandes colecionadores e corporações conquistaram o sistema da arte, alterando, significativamente, as relações daquele campo. A crítica institucional postulava uma nova atitude crítica, tanto para com a instituição quanto para com as próprias obras de arte, frente à constatação de um novo contexto.

Embora seja possível identificar diferentes trabalhos que correspondem à crítica institucional, a história da arte faz referência sempre aos mesmos artistas, como Daniel Buren, Hans Haacke (1936), Michael Asher (1943 – 2012) e Marcel Broodthaers (1924 – 1976). Chamados de *primeira onda* da crítica institucional, esses artistas dos anos 1960 e 1970 “[...] investigaram as condições do museu e do campo da arte, com o objetivo de se opor, subverter ou romper com as estruturas institucionais”.⁵⁵ A *segunda onda*, geralmente apresenta-se vinculada às práticas de artistas do final dos anos 1980 e início dos 1990, como Reene Green (1959) e Andrea Fraser (1965).

⁵⁴ PINA, 2007, p. 24.

⁵⁵ RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (Ed.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: Ephemera, 2009. p. XV. tradução nossa.

Usualmente, os trabalhos chamam atenção por apresentarem um matiz mais negativo, entretanto, a pesquisadora Lidice de Pina afirmar que as obras de maior destaque “[...] operam nos limites entre a positividade e a negatividade e que, por consequência, acabam tencionando a arte contemporânea através da autocrítica”.⁵⁶

É o caso de Daniel Buren. Seus trabalhos conectam o que está dentro e o que está fora das instituições, para assim, compreender que há uma distinção nos modos de ver de um mesmo trabalho dependendo de onde se é visto. Portanto, a partir da assimilação de que a instituição é um campo social, é possível alterar o “eixo da questão e a discussão sobre o que está dentro ou fora”, ganhando, assim, uma complexidade. E seria exatamente a possibilidade de trabalhar nessas fronteiras que tem “[...] motivado muitos dos artistas engajados na crítica institucional”.⁵⁷

Mais uma vez, é possível identificar um desejo de escapar de, ou pelo menos burlar, as instituições da arte, o que acaba por resultando na expansão de suas próprias fronteiras e definições estabelecidas do sistema da arte. Tal fato ocorre pela consciência da crítica institucional ser uma questão de “inescapabilidade da determinação institucional”, assim, distinguindo-a precisamente de “outros legados da vanguarda histórica”. Portanto,

[...] cada tentativa de transpor os limites, de abarcar o espaço de fora, de redefinir arte ou reintegrá-la na vida cotidiana, em alcançar o povo anônimo, o mundo “real”, fez expandir o campo da arte e trouxe a vida para dentro dele. [...]. As discussões tendem a resumir a questão a oposições entre dentro-fora, público-privado, elitismo-populismo e autonomia da obra-contexto.⁵⁸

⁵⁶ PINA, Lídice Maria Matos de, 2007, p. 82.

⁵⁷ Ibid., p. 84.

⁵⁸ Ibid., p. 83.

Atualmente, há uma linha teórica que aborda as questões da crítica institucional, sob o conceito de *práticas institucionais*. Segundo Gene Ray e Gerald Raunig,

sem um conceito pré-estabelecido de "práticas institucionais", podemos dizer que se refere a estratégias e processos iniciados que, em alguns aspectos, seguem as tradições da crítica institucional, mesmo que em outros aspectos vão além de qualquer coisa reconhecível no movimento agora canonizado como parte da história da arte.⁵⁹

Portanto, são trabalhos que operacionalizam uma prática institucional que retoma alguns aspectos do que seria a tradição da crítica institucional. Na revista *Artforum*, Andrea Fraser faz uma reavaliação histórica e conceitual da crítica institucional. Para ela, seu conceito está vinculado a

[...] a arte que expõe as estruturas e a lógica dos museus e das galerias de arte. A crítica aparece ainda menos específica que a instituição [...], e com o crítico institucional como guerrilheiro envolvido em atos de subversão e sabotagem, rompendo paredes e pisos e portas, provocando censura, derrubando os poderes que ali estão.⁶⁰

Parece-me pertinente imaginar que o trabalho de Fabiano Rodrigues, especialmente os autorretratos em espaços institucionais, possa expor as estruturas e a lógica operacional das instituições museológicas, incluindo a noção de uma metáfora da transgressão, ou mesmo uma metáfora da subversão. Ao mesmo tempo, julgo relevante entender por que um alargamento de fronteiras – a abertura do museu ao ato proibitivo e/ou transgressivo de andar de skate – está relacionado a uma autocrítica exercida pela instituição.

⁵⁹ RAUNIG, Gerald; RAY, Gene. 2009. p. XV. (tradução nossa).

⁶⁰ FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of Critique. *Artforum.*, Nova Iorque, v. 44, n. 1, p.278-286, set. 2005. p. 281. (tradução nossa).

Recordemos Moacir dos Anjos quando afirma que “[...] é possível e desejável pensar o museu como uma instituição que seja crítica de si mesma, estabelecendo, por meio de suas ações, espaços de confrontação simbólica que questionem o lugar privilegiado de seu discurso”.⁶¹ Nesse caso, a instituição museológica, ao aceitar a ação performática do skatista-artista Fabiano Rodrigues, conecta-se diretamente às questões reflexivas atuais das instituições, pensando seu papel e seu lugar, e, vinculando assim o trabalho ao que pode ser chamado de crítica da instituição.

3.4 A MISE-EM-SCÈNE DA TRANSGRESSÃO

Historicamente, o skate está atado aos temas da contracultura e da transgressão, como já brevemente evocado nesta pesquisa. Cabe aqui refletir se essa transgressão é ponto balizador para as instituições de arte proverem uma abertura a essa cultura urbana, assim como também discutir se a transgressão, após autorizada e legitimada pelo próprio sistema artístico, se mantém transgressiva ou perde sua potência.

À procura do lugar ideal, os skatistas comumente encontram espaços não desenvolvidos à prática do skate espalhados pelas ruas da cidade. Praças, bancos, escadarias e corrimãos são alvos escolhidos pelos praticantes do esporte radical. Além disso, o espaço arquitetônico modernista fornece séries de pilotis, criando ambientes livres e caracterizados pelo uso público. Aqui, a horizontalidade é tida como pública e confrontada com a verticalização dos edifícios privados.

⁶¹ ANJOS *apud* PINA, Lídice Maria Matos de, 2007, p. 18.

Desde pelo menos Marcel Duchamp, a transgressão é tida como prática artística constante e desejável.⁶² Por outro lado, na contemporaneidade, afirmar a existência de uma transgressão em uma determinada ação institucional, seja algo complexo e discutível. Não é qualquer skatista que poderá entrar em um espaço expositivo e realizar autorretratos ou mesmo andar de skate no entorno institucional. É possível até que eu seja impedido de entrar se estiver portando um skate em mãos.⁶³ Ivo Mesquita realça a inteligência da proposição do projeto de Fabiano, pois o skatista visa sítios que detêm um peso histórico-arquitetônico. Ao mesmo tempo em que o curador afirma que ali há uma transgressão, quando o artista realiza seu projeto de autorretratos, em outro momento discorre sobre a impossibilidade de executar uma ação transgressiva em meio ao sistema artístico. Há um jogo de forças entre artista e instituição, enquanto um busca a possibilidade de transgredir, outra procura permitir tal ação, porém, controlada, velada. A transgressão passa a ser institucionalizada, podendo, assim, perder, ou não, seu caráter fundamental.

A transgressão, ao ser acolhida pelo sistema, pode se tornar ao menos uma metáfora da transgressão. Se ela de fato não ocorre, ela remete ou evoca uma interdição e a possibilidade de sua execução.

⁶² CANCLINI, 2012, p. 23.

⁶³ Na 32ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2016, a artista coreana Koo Jeong-A criou uma escultura ao ar livre, muito semelhante às pistas de skate ou ao *bowl* californiano. A obra encontra-se disponível para que os skatistas a frequentarem livremente. Ela encontra-se do lado de *fora* da Bienal. Por outro lado, do lado de *dentro*, não é permitido entrar no prédio da Bienal portando um skate em mãos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já mencionado, são raras as pesquisas que tratam da relação entre arte, skate e cultura urbana que costuma acompanhá-lo. Porém, já são inúmeros e variados os trabalhos artísticos que recorrem a esse esporte e/ou ao objeto skate como suporte. Essa relação parece conquistar cada vez mais espaços no sistema de arte. O trabalho do artista Fabiano Rodrigues sugere inquietações que podem contribuir para uma reflexão sobre a arte contemporânea e o sistema orquestrado em torno dela.

Primeiramente, há uma importância da fotografia no trabalho de Fabiano. Não só pelo fato da obra final ser uma imagem fotográfica, mas também pela construção de uma *ideia fotográfica*. Temos um projeto muito bem articulado e executado – desde a vontade inicial do artista em criar uma colagem, um recorte, até a existência de uma intensa relação entre o skate e a fotografia. Muitos são os skatistas-artistas que utilizam a foto como meio para realização de seus trabalhos. Nas imagens de skate encontradas, principalmente nas revistas especializadas, é imperativo capturar o clímax de uma manobra realizada, o chamado *moment*, que pode ser relacionado com a noção de instante decisivo de Cartier-Bresson. Um e outro estão envolvidos na construção de uma narrativa ficcional, que, por sua vez, serve à construção *ideal* de uma imagem. Há uma estrutura autoficcional nas fotografias de Fabiano Rodrigues: a imagem mostra ele andando de skate nas instituições museológicas, mesmo que ele, como ele próprio afirma, tenha apenas simulado que andava. É interessante pensar a noção de espaço decisivo nas fotografias de Fabiano. Ela está diretamente ligada às questões de criação de situações das derivas situacionistas, que permitem uma transformação desse

espaço e, no caso das instituições expositivas-museológicas, ocorre uma ativação de uma vivência, até então, não permissiva.

Essa situação, que não desenvolvi aqui, pode ser desenvolvida em um contexto mais amplo. É temática atual, nas pesquisas de arte contemporânea, as relações entre o ato de deslocamento e a produção artística. Muitos são os autores que se dedicam a debater o ato de caminhar, como Francesco Careri, ou a deriva situacionista, como Paola Berenstein Jacques, ou o próprio ato de deslocar-se como prática artística, como Jacopo Crivelli. Tais ações estão vinculadas as investigações dos espaços urbanos, almejando, a partir de uma imersão nesse ambiente e dos próprios afetos do artista, uma transformação da paisagem, ressignificando-a. São ações performativas que passam a ganhar visibilidade. Como possível desdobramento desta pesquisa, penso que ainda é pouco estudada a relação entre o andar de skate e o descolamento urbano. Há, no trabalho desses skatistas, uma atitude de olhar a cidade que escapa do senso comum, buscando, assim, interagir de maneira positiva, atribuindo sentido e desvendando novos significados. Logo, os trabalhos dos skatistas-artistas merecem um maior aprofundamento atrelado às noções da deriva urbana na contemporaneidade.

A segunda parte da pesquisa buscou entender as negociações e, portanto, as relações, que se estabeleceram entre o artista e as instituições, cuja finalidade foi indagar o interesse do campo da arte no skate. Plasticamente, no trabalho de Fabiano, não é possível reconhecer os registros autorizados e os não-autorizados, porém, as fotografias transmitem uma ideia transgressiva, como no caso da imagem do artista andando de skate em meio ao público no Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – *mis-en-scène* da transgressão. Por sua vez, a instituição, ao escolher o skate e convidar Fabiano, flerta com o proibido, pois, por mais que a transgressão seja

autorizada, ela apresenta, no registro, uma ação transgressiva. Assim, ocorre o que chamei de metáfora da transgressão.

Também, ao explorar a noção de artista, é possível afirmar que Fabiano Rodrigues está em linha com as questões da arte contemporânea, sendo ele, artista autodidata e que até então estava fora do campo da arte. Tais pontos sugerem um maior interesse de uma instituição artística pelo artista.

Visando atingir um novo e jovem público, o museu implementa uma abertura institucional – alargamento de suas próprias fronteiras. A instituição, a partir de tal ação, estabelece uma conexão entre o que está do lado de fora, o skate, com o que está de dentro, o campo da arte. Como uma instituição da crítica, o museu precisa e deve, a partir de uma autocrítica, pensar seu papel e lugar no campo artístico, ainda extremamente precário no cenário brasileiro. Se a crítica institucional partia dos artistas para expor e refletir as instituições, agora é a própria instituição que faz um autojulgamento para reflexionar sua própria função e relação com a sociedade. Assim, seria possível uma atualização do conceito de crítica institucional no âmbito da arte contemporânea brasileira relacionado às questões de autocrítica e de alargamento de suas tímidas fronteiras institucional? Há uma postura transdisciplinar do museu, sendo ele responsável por ativar o convívio, portanto uma nova relação entre o público, espectador, e o próprio museu.

Outro possível desdobramento, é pensar que, a partir da transgressão institucionalizada ou da metáfora da transgressão, seria possível a perda de sua potência? Deixaria ela de ter o significado que outrora tinha? Apenas com a finalidade de comparação, é possível aproximar essa mesma questão ao fazer a mesma pergunta no campo da música: do jazz ao punk. Ambos nasceram como manifestação cultural, uma de caráter mais popular nas comunidades negras e outra da contracultura nos subúrbios ingleses e

americanos. Ambos os estilos musicais nasceram fora do âmbito da alta cultura, por sua vez, da música erudita, mas, com o passar dos anos, foram sendo assimilados e institucionalizados. Tanto que hoje o jazz é considerado música sofisticada. Essa institucionalização do skate, assim como ocorreu na música, altera a potência dos trabalhos? Perde? Ganha? São perguntas que não encontram as respostas rápidas. Também é interessante pensar o que, hoje, é a contracultura? Perguntas essas que cruzaram durante toda a etapa de investigação deste trabalho e permanecem em abertas para futuras pesquisas.

Por fim, é extraordinário pensar que as fotografias de Fabiano Rodrigues, dotadas de qualidade estética, detenham inúmeras questões potentes extraídas diante de um aprofundado olhar ao trabalho do artista. Fabiano ajuda a refletir sobre as relações, as negociações e os possíveis interesses das instituições artísticas, entre o fora e o dentro.

5. REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional*. 2015. 271 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política - Volume 1*, Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012.
- BRANDÃO, Leonardo; VIEGAS, Marcelo. A história das revistas de skate no Brasil. *100% Skate*, São Paulo, v. 14, n. 1, p.30-32, jan. 2009. Disponível em: <<http://cemporcentoskate.uol.com.br/fiksperto/a-historia-das-revistas-de-skate-no-brasil>>. Acesso em: 10 ago. 2016.
- BRANDÃO, Leonardo. História da proibição do skate em Blumenau (1999-2008). In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis: Simpósio Nacional de História, 2015. Disponível em: <<http://www.snh2015.anpuh.org>>. Acesso em: 1 nov. 2016.
- BRANDÃO, Leonardo. *Para além do esporte: uma história do skate no Brasil*. Blumenau: Edifurb, 2014.
- BRANDÃO, Leonardo; FORTES, Rafael. Anárquico, punk, “sem etiqueta”: o skate nas revistas Fluir e Yeah!. *Comunicação, mídia e consumo São Paulo*, São Paulo, v. 10, n. 27, p.211-236, mar. 2013
- BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos (1967- 2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CARTIER-BRESSON, Henri. O instante decisivo. *Revista Zum*, São Paulo, v. 1, n. 1, p.81-86, out. 2011.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FARKAS, Solange Oliveira (org.). *Joseph Beuys: A Revolução Somos Nós*. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesc Pompeia, 2010
- FIALHO, Ana Letícia (Org.). *O Mercado de arte contemporânea no Brasil*.L. 2015. Disponível em: <<http://latitudebrasil.org/>>. Acesso em: 1 nov. 2016.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, Nova Iorque, v. 44, n. 1, p.278-286, set. 2005.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. . Espaço e lugar : os registros da paisagem urbana na arte contemporânea. In: Salgueiro, Heliana Angotti. (Org.). *Paisagem e arte*. São Paulo: CBHA Fabesp, 2000.
- GHIRRI, Luigi. *The complete essays (1973-1991)*. Londres: Mack, 2016.
- HOBBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HONORATO, Tony. Uma história do skate no brasil: do lazer à esportivização. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2004, Campinas. *Anais do XVII encontro regional de história*. Campinas: Unicamp, 2004.
- JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr. 2003 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>>.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura*: Vol. 4: O belo. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ONCURATING: *(New) Institution(alism)*. Eua: Createspace Independent Publishing Platform, 2014.
- PINA, Lídice Maria Matos de. *Museu contemporâneo de arte, lugar privilegiado e ambivalente da crítica*. 2007. 177 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de

Pós-graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

RAUNIG, Gerald; RAY, Gene (Ed.). *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: Ephemera, 2009.

REVISTA ZUM. *Revista de Fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, out. 2011.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROSE, Aaron et al. *Beautiful Losers: Contemporary art and street culture*. Califórnia: D.a.p./iconoclast, 2005

SCHAPIRO, Roberta. O que é artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p.135-151, abr. 2016.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. A fotograficidade. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p.17-36, maio 2005.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; MAMMÌ, Lorenzo (Org.). *8x Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-34.

THE QUARTERLY SKATEBOARDER: *Editorial - Sidewalk Surfing?*. California: Surfer Publications, 1964.

VINTAGE SKATEBOARD MAGAZINES (Comp.). *Vintage Skateboard Magazines*. Disponível em: <vintageskateboardmagazines.com>. Acesso em: 10 set. 2016.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

b. APÊNDICE

Fabiano Rodrigues

Entrevista com o artista Fabiano Rodrigues realizada em dois blocos de perguntas entre os dias 11 e 28 de outubro de 2015 por meio digital.

Pedro Cupertino – Como o skate entrou na tua vida?

Fabiano Rodrigues – Eu ganhei um skate da minha mãe em 1986, ela trouxe daquelas viagens de comprar muamba no Paraguai.

PC – O skate sempre esteve ligado à contracultura, principalmente no Brasil, onde o seu uso ainda é marginalizado. Esse potencial transgressivo de alguma forma foi algo que te atraiu no skate?

FR – Não. Eu nunca tive esse lado transgressor, eu só comecei a praticar, e muito. Eu sempre queria andar de skate, e sempre fui muito sozinho, com poucos amigos, então não tinha nem informação de contracultura.

PC – Como skatista, o espaço urbano atua como papel central nas tuas relações. Conte um pouco sobre essa tua relação com o espaço urbano?

FR – Isso é outra coisa que nunca pensei também. Tipo "vou andar na rua porque é um espaço urbano e isso tem um motivo". Na minha época em Santos não tinha pistas de skate, a única era a Velô Skatepark, e era particular, precisava pagar. A primeira vez que fui, não conseguia andar, os caras mais velhos não deixavam, então fui pra rua e andava onde parecia rampa e construía jump ramps.

Depois aprendi o que era street skate, mas até aí só andava na rua e ia procurar os picos, inconsciente desse negócio de espaço urbano.

PC – A partir de que momento tu deixaste o skate profissional e decidiu focar no teu trabalho artístico? E por quê?

FR – Eu sempre soube que nunca fui skatista "dos melhores", eu não seguia essa evolução do *switch* ou das manobras técnicas. Eu era uma coisa estranha nesse

meio, e aos poucos fui entendendo que o game era outro para ser pro, e percebi que era hora de sair da cena. Já tinha vontade de fazer marcas de skate, e, devido a isso, comecei a me dedicar em fazer artes e fotografar, quando peguei a manha das coisas tomei a decisão correta.

PC – Como vê, de modo geral, a relação entre skate e fotografia?

FR – É natural desde sempre. Desde os anos 70 o skate vem sendo fotografado. Glen E. Friedman já fazia isso e o skate sempre precisou de registro, cada dia o skate traz uma novidade, seja em manobra ou comportamento. Nessa época acredito que era um documento de subcultura e depois de um tempo acabou se tornando um ato mais comercial. Hoje em dia eu vejo quase que 100% comercial.

PC – O que tu achas da cultura do skate inserida na cultura brasileira e no sistema artístico?

FR – Acho que ainda é só o começo. E acho que algumas pessoas estão encontrando um "nicho", acho que tem gente se aproveitando já. O skate no Brasil é muito perdido. Quando comecei a fotografar, muitos fotógrafos me diziam: "Que legal que você está fotografando, agora só falta os flashes". E eu dizia: "Eu não quero usar flashes" e respondiam: "Ah, então você quer fazer uma foto mais artística"..... Ou seja, ainda ninguém sabe direito o que é "skate arte" (odeio essa palavra, skate arte).

O Sesper e o Billy Argel são exemplos de artistas [que] vêm inserindo o skate no sistema artístico de forma consciente, então eu acho que ainda é fraco e falta muito.

PC – Me interessa muito teus autorretratos feito em espaços artísticos consagrados, como o MALBA, a Bienal, etc. Como tu decidiu fazer essas fotos nesses lugares?

Sinceramente estes lugares foram "acontecendo". Depois do convite para produzir o trabalho dentro da (própria) Pinacoteca outras portas para produzir outras instituições foram se abrindo. Colecionadores, galeristas, amigos e etc. se interessavam ajudar para desbravar mais lugares.

PC – Para escolher um lugar, tu realizas uma pesquisa prévia da arquitetura ou é algo aleatório?

FR – Como eu disse antes, alguns acontecem e alguns eu faço uma pesquisa. Mas independente do jeito, a pesquisa é constante.

PC – O fato da Instituição autorizar o skate dentro de seus espaços altera o potencial transgressivo do skate?

Altera sim. Acredito que vira outra coisa, outro status. Mas mesmo com autorizações existe alguns limites, e, acredite, em vários destes limites eu consegui transgredir em algo.

PC – Faz alguma diferença para ti a ação ou as fotos serem autorizadas ou não? Quais são as autorizadas e quais não?

Para mim não faz diferença nenhuma, nunca foi meu gol, mas é óbvio que sem autorização é mais divertido, tem outro sabor. O que importa é o resultado. - A primeira do Memorial da América Latina, Oca, Brasília, Tóquio, Marrocos.

PC – Como foram as negociações no caso das ações autorizadas?

FR – A galeria que eu trabalhava antes, a Logo fazia muito isso por mim.

PC – Teu trabalho pode ser separado em três momentos distintos: ação, registro e apresentação. Gostaria que tu comentasses um pouco sobre eles.

FR – Na minha cabeça é tudo muito simples: Visitar o local e fazer um estudo minucioso de luz e horários de luz e ângulo, na hora da ação vai muito com o momento mesmo, o que fazer é muitas vezes decidido na hora, e também acontece de mudar todos os ângulos de última hora também. Depois tem edição, escolha das imagens e tratamento. Por fim imprimir, emoldurar e colocar na parede.

PC – O trabalho tem força estética como registro fotográfico e também como ação transgressora. Onde, a teu ver, está a maior potência do trabalho?

FR – Eu acredito que a soma dos dois é que potencializa o trabalho. Esse trabalho não é só um ou só outro.

PC – No teu caso, a fotografia é registro ou é obra?

FR – Um registro que se tornou obra, se estivermos falando dos autorretratos.

Segunda entrevista com o artista Fabiano Rodrigues realizada em sua casa no dia 18 de agosto de 2016. Para fins de facilitar a leitura, foram omitidas redundâncias de linguagem.

Pedro Cupertino – Sabe me dizer como a fotografia entrou na tua vida? Ainda lembra? Tinha a ver com o skate?

Fabiano Rodrigues – Por incrível que pareça, vendo esse trabalho novo, a fotografia entrou na minha vida por conta do skate, de ser fotografado e de ter conhecido o Jerri Rossato [Lima] que me incentivou bastante. Mas a princípio, eu comprei uma câmera para fazer colagem, para fotografar coisas e objetos, para recortar e fazer colagens. Até tenho algumas coisas guardadas ali e te mostro depois. E depois, naturalmente, eu fui aprendendo a fotografar com os amigos andando de skate e tal. Mas no início, eu era até meio preguiçoso e só mantinha no automático. Não me interessava muito. Era uma coisa básica, queria fazer umas colagens digitais. Eu pirava nas Rojo e me inspirava nessa revista e nos trabalhos que tinham ali. E muito desse processo eu não entendi, que era manual e achava que era só scan e fotografia. Aí fui aprendendo pois nunca estudei arte e nunca entendi o processo artístico de verdade, eu nunca tinha entrando num ateliê ou num estúdio fotográfico. Então foi muito intuitivo, instintivo e sozinho, meio autodidata.

[Quando isso acontece de a fotografia estar presente?]

Eu já tinha uma curiosidade com as revistas, principalmente com as importadas, essas revistas que tinham uma edição [especial] de fotografia, eu pirava muito, gostava muito. E aí isso me chamava atenção muito e eu, não sei porque, mas aquilo me atraía muito. Então eu comprava todas as edições de fotografia mais do que as normais. Então eu pirava nas fotos do Atiba [Jefferson], do Blabac, eu pirava muito e aí junto com o Jerri e outros fotógrafos e assim a coisa vai virando uma bola de neve. Eu curti ver os retratos. E depois que eu comecei a entrar na pira de ter marca de skate, aí eu comecei a consumir revista de moda também e de comportamento e tal.

Aí você vai vendo várias referências diferentes. Mas tudo meio tarde, eu já estava meio velho. Tenho 41 [anos] agora e isso aconteceu meio tarde na minha vida.

PC – Nos autorretratos, na série nos espaços expositivos, primeiro tu percorres o espaço ou já vai fazendo as fotos direto? Como é o ritmo de trabalho? Tem um padrão ou varia muito?

FR – Não ando porque, por mais que tenha convite em alguns lugares assim, também não é você chega lá e anda. Eles te dão um dia pra você fazer lá, então eu vou dois dias antes e fico estudando. É uma coisa de raciocínio mesmo, você tem que si imaginar. Não é tipo um treino. Você tem que se imaginar, calcular e fazer acontecer, executar. E muitas vezes, na hora muda tudo. Muda tudo! Como foi o caso do trabalho que eu fiz na Bienal. Que quando eu fui estudar a luz, com o tom de cinza do chão e o branco da parede, fiz um estudo que se eu tivesse de preto, eu teria uma escala. Aí não dia que eu fui estava muito mais escuro que o normal e eu só tinha esse dia para fazer. Eu ainda tinha que tirar todos os papéis Kraft do espaço e o preto era só um borrão na foto. “Ah então vou fazer nu”. Foi uma coisa momentânea.

[Na Pinacoteca tu também chegaste a fazer nu?]

Não. Só na Bienal.

[Como é o ritmo de trabalho?]

Tem lugar que foi tranquilo e tem lugar que nem tanto. Na Pinacoteca tem um cara que chama Pedro também que foi super gente fina de entender. Tinha até uns banquinhos e ele disse que os bancos não podem. E eu comecei a questionar com ele por que não pode? Ele disse que ia arranhar tudo mas eu falei pra ele que o banco estava todo arranhado que as pessoas sentam com botão da calça e arranham tudo. Estava mais arranhado que banco em pista de skate. E ele parou e pensou e disse que eu tinha razão. Falei que ia fazer em um dia só e eu precisava registrar isso. Vim aqui, vou ocupar e fazer acontecer. Se tiver umas regras, já vira regra. E então eu não estou conseguindo me expressar. Ele super entendeu. E também já houve lugares, no Memorial. Eles deram autorização e falaram que eu não podia aqui. Eu fiz tudo que

podia mas ali onde não podia era onde eu precisava fazer. E então eu fui lá e fiz. Muitas vezes, onde não podia é o que sai mais interessante

PC – Precisou negociar com alguma instituição, tipo não pode andar aqui e nem ali ou foi tudo liberado logo de saída?

FR – A maioria das coisas eram tranquilo. Já tive que invadir bastante lugares. O próprio Memorial, a primeira vez eu invadi e depois foi com autorização. Tem as duas fotos. Em Brasília aconteceu muito isso também. A única foto dessa série que tem nome que é Justiça Cega que foi feito no Tribunal Superior de Justiça, a gente invadiu e fizemos a foto. Foto que agora faz parte da coleção do MAR. Então você vai fazendo assim. Tem alguns seguranças que vem e dizem que não pode. Eu digo que estou com autorização e você vai enganando e conseguindo.

Tudo já é programado, planejado.

PC – Quais são tuas referências na fotografia artística?

FR – Sabe que essa pergunta é difícil. Eu vejo muita coisa, mas nunca tive uma que eu fale: eu me inspiro nisso ou tenho referência nisso. Por que, principalmente esse trabalho novo, eu acho que consegui criar uma linguagem tão diferente e original que é difícil colocar. Mas tenho mais algumas referências no skate, fotografia de skate e coisas de preto e branco e de *street photography*.

Mas eu nunca tive essa coisa com o Bresson e nem com os outros. Eu conheci muitos fotógrafos e fotografias, eu fui conhecer depois que as coisas começaram a acontecer para mim. Como eu te falei antes, era muito um hobby, muito espontâneo. Quando a coisa começou a ficar série, comecei a estudar e pesquisar, aí você vai conhecendo outros fotógrafos e uma coisa vai puxando a outra. Eu nunca tive tanta referência. Eu vi isso e meu caminho vai pra isso. Isso nunca aconteceu.

Mas eu fico super feliz de ter conhecido depois porque eu acho que eu teria sido muito influenciado, eu acho. Se eu tivesse mais noção de fotografia e fotógrafos. Por que eu acho muito natural você se espalhar, continuar uma pesquisa de alguém ou querer trilhar o caminho de alguém.

Eu tinha referência na fotografia dos meus amigos. O Fernando Martins, o Renato Custódio, o Jerri, o Xim. Essas pessoas, mais “reais”, próximas e troca experiência. Essas pessoas eram mais referências do que os grandes mestres.

PC – E na fotografia de skate?

FR – São esses mesmos.

PC – É interessante o fato de que tu não vês a fotografia que tu estás fazendo. Comente um pouco mais detalhadamente sobre esse processo de realização da foto.

FR – Eu vejo depois. O controle me faz sentir. Me dá uma sensação de sentir o que eu estou fazendo. São milésimos de segundos que naquela apertada eu estou calculando e fazendo o movimento. O controle tem um *delay* que ele dispara um pouco depois. Eu tenho que calcular o momento e o *delay*. É insano. O controle é igual ao disparador da câmera, ele tem o meio toque que é o do foco. Então eu coloco no foco manual e então tem esse tempinho. Se ele fosse mais preciso, seria mais interessante. Tem o sentimento de sentir o que estou fazendo e o raciocínio. E a ansiedade pois as vezes a câmera está lá em cima e eu tenho que subir para ir lá ver a foto e aí volto suando...

[Se pensarmos que a fotografia vem do olhar, de tu ver no visor e recortar a imagem real, no teu caso, é uma ação de sentir e apertar o botão]

É quase se eu tivesse fotografando de filme e demoro minutos para revelar o que aconteceu.

PC – Pra ti, qual a diferença entre os vídeos e as fotografias?

FR – Não. Não muito porque a maioria dos vídeos que eu tenho feito nessa mesma linha de autorretrato é mais a fotografia em movimento do que o movimento de uma fotografia. É a mesma coisa também, pois eu não estou vendo o que está acontecendo. Aperto o *rec*, vou correndo e faço o que tenho que fazer.

Eu uso uma *Hassel* digital para fazer as fotos com duas lentes: uma 80mm 2.8f e uma *Fish Eye*. E uma *Leica* para filmar.

PC – Depois de uma sessão de fotografia, o que define, para ti, quais serão as escolhidas e quais serão as descartadas?

FR – Cara, aí é um momento de chegar em casa e olhar bem o que eu estava buscando naquele momento. Se é esse projeto de autorretrato tem todo a linha de raciocínio do que eu queria que eu me transformo em uma colagem. E no skate, eu previa mais uma coisa plástica, o que tiver mais plástico, o que demonstrar uma coisa mais natural. Por que eu não dependo da manobra, eu dependo do movimento corporal do que a manobra em si. É busca o que fica na minha cabeça bonito e alinhado com o espaço arquitetônico. Essa referência que me faz sentir se essa é escolhida ou não .

Entrevista com o curador Ivo Mesquita realizada no dia 18 de agosto de 2016 no Edifício Bretagne, uma belíssima edificação modernista projetada pelo arquiteto João Artacho Jurado e localizada no bairro Higienópolis. Para fins de facilitar a leitura, foram omitidas redundâncias de linguagem.

Pedro Cupertino – O que e qual ponto no trabalho do Fabiano te chamou interesse?

Ivo Mesquita – Só queria fazer uma primeira colocação em relação ao que a gente começou a conversar antes. De fato, o skate torna-se uma coisa da cultura de rua, cultura urbana nos anos 1970, mas acho que desde aquele momento começa a parecer com uma coisa de arte ligada com isso. Quer dizer, tem vários artistas aí que precedem. O Zantonio de Medesti, da Venezuela. Tem um americano também muito famoso que fez bastante coisa. Uma cara que é da Califórnia. Enfim, tem várias figuras que trabalharam com isso. Acho que o Win De vois trabalhou com skate também, um belga. Isso para entender um pouco o processo assim de como a gente vai chegar no trabalho do Fabiano. Então quando o trabalho do Fabiano aparece, tem aí uma questão que é trabalhada e até outros que ironizaram. Acredito que na Austrália deva ter gente que fez isso porque lá tem uma cultura de skate também. Ah, aquela dupla Welgrim & Drexset, eles fizeram um trabalho de skate, com meninos com skate. Enfim, quando o Fabiano aparece, quer dizer assim, ele já aparece com uma proposta, os primeiros trabalhos de quando ele faz na cidade de São Paulo, os sítios que ele escolhe para fazer são sítios que já tem peso histórico-arquitetônico urbano, como espaço urbano e ali ocorre uma transgressão. Na verdade, se você quiser [...]. Ele já desenha uma escolha nesse circuito, já é uma cultura urbana marcada por um certo significado. Não é simplesmente o espaço urbano específico. Isso que eu acho interessante e inteligente. E depois ele passa uma segunda etapa que ele vai fazer isso com edifícios arquitetonicamente importantes. Nas coisas do [Oscar] Niemeyer, nas rampas do Paulo Luis [Mendes] da Rocha [sic]. Ele vai fazendo coisas. Que também já é uma escolha que também não é qualquer edifício. Ele escolhe. Ele já desenha. Acho importante pensar isso, que ele desenha, que ele tem um programa. Ele não sai loucamente fazendo skate. É aí que está o trabalho. Tem

por trás um conceito, um plano, um projeto, um programa. Então acho que isso, talvez, esteja a originalidade dele, do trabalho dele. E aí quando ele vai na Pinacoteca [do Estado de São Paulo] ou em outros museus, porque ele foi em outros também. É que a Pinacoteca foi o primeiro, que deixou [risos]. Eu vou te contar depois uma historinha muito interessante a respeito desse tipo de interação na arte e instituição. Eu já conhecia e a Pinacoteca até já tinha um trabalho dele na coleção, uma foto. Se eu não me engano, a Pinacoteca comprou numa feira. Então em seguida que ele veio fazer lá. Quer dizer, então o trabalho dele já tinha entrado no museu. E aí quando ele propôs, a gente falou, bom, tem que ter um certo cuidado. Não é que ele vai lá e solta o skate dentro e o público está lá dentro. Não. Tem que marcar um dia. Tem toda uma *mise-en-scène*, uma *mise-en-exposition*, digamos assim. Reforça esse caráter assim de projeto, performance. E foi muito legal. A gente falou: olha, nas galerias não vai poder. Até porque nessa ocasião, as galerias tinham carpete e ia ser péssimo. Mas as pontes e os lobbys, foram sensacionais. Ele fez fotos nus e vestidos lá na Pinacoteca. [telefone toca]

Então, quando foi lá para Pinacoteca já era uma coisa meio que já fazia parte. A gente achou super ótimo. O trabalho também divulga o museu [risos]. Tem dupla mão isso.

PC – O trabalho tem uma força estética como registro fotográfico e também como uma ação performática. A teu ver, onde está a maior potência do trabalho?

IM – Que boa pergunta. Olha, digamos que o seguinte, eu diria que o documento é uma consequência da ação da performance. Quer dizer, na verdade que essa coisa de hoje em dia que tudo tem que ter nome e categoria, tem lá uma categoria-gênero que se chama foto performance. Que é o ponto aí, entendeu? Mas tem uma coisa poética que é bonito que ele está sempre com o disparador na mão. Tu tens uma coisa sobre processo que você vê, que é muito bonito. Se você tiver tempo, vai ver na Pinacoteca tem uma exposição muito bonita agora chama-se *Fora da ordem*. Ah você foi ontem? Você viu as fotos da Cindy Sherman? No tempo dela ainda não tinha o sem fio. Então ela tem o fio que ela tinha que recortar. É super legal, super importante sobre o processo e a coisa toda. Então, eu acho que o trabalho é isso. Eles se completam. É parte de uma mesma coisa. Agora, eu acho que tem essa coisa poética,

essa coisa dele, que é molecção, que ele está nu, tem uma provocação. Essa coisa da nudez tem uma certa afirmação, uma certa integridade talvez do trabalho. [Tem uma questão de tradição também]. Sim, o nu já está no museu. Levanta vários temas e referências. É isso, quer dizer, eu acho que é um trabalho potente. Eu não sei que desdobramentos o trabalho tem a partir daquilo. Eu não vi os trabalhos do ano passado. Eu parei ali nessas coisas, a última coisa que eu vi foram fotos ainda dos autorretratos e arquiteturas.

[Me parece que ele se coloca mais como fotógrafo do que como artista performático, embora o skate é 100%]

Olha, o artista não tem a verdade final, alias não existe uma verdade final e a dele não é a final sobre o trabalho. [risos]

PC – O skate teve sua prática proibida em 1975 e 1988 na cidade de São Paulo. Em Porto Alegre é proibido portar o skate dentro de shopping centers. Portanto, há uma tensão nas fotografias de Fabiano dentro de espaços expositivos. Essa transgressão associada ao skate é algo que te interessa?

IM – Não me diga? Vocês são tão republicanos. Sempre foram a vanguarda republicana no país. Digamos assim, tem duas perspectivas: a primeira, que é uma perspectiva mais pública, quer dizer, eu, profissional, curador, pesquisador, historiador e a figura institucional. No momento que estou dentro de uma instituição, tem um projeto institucional. Eu talvez não possa submeter.... Uma coisa que eu aprendi que enquanto você faz exposições, projetos autônomos de exposições, você põe ser mais caprichoso, de não querer tal coisa, de não se interessar por aquela outra. Por que na verdade, uma curadoria é também um ato de exclusão. Tem uns que ficam de fora. Isso é parte da ética do processo, da prática. Então, lidando com o museu, eu tenho que considerar isso, tenho que ver isso e como isso afeta qualquer projeto que eu tenha. Agora, eu tenho que dizer uma coisa que é assim [...]. Uma vez eu li uma entrevista da Rosalind Krauss que ela dizia que o último artista que ela considerava da geração dela era a Cindy Sherman. Que ela achava que dali para frente, ela não ia mais acompanhar mais os trabalhos, ia acabar se distanciando dos interesses, uma coisa assim. E aquilo me impressionou muito na época quando li.

Isso foi a muitos anos. Será que é assim? Um saco assim? Você fica velho junto? [risos]. Mas aí eu tive uma outra experiência que foi extremamente gratificante que foi a de dar aula por onze anos. E justamente que foi quando eu comecei a dar aula quando me consolidei profissionalmente e daí, digamos assim, eu já estava comprometido com a minha geração. E os meus alunos me olharam a olhar coisas. E foram fundamentais para mim. Aprendi. Eu acho que eu aprendi mais com eles do que eles comigo. Alguns talvez saibam disso. E entre essas coisas.... Digamos que também é, na minha geração, que ocorre essa grande mudança. Primeiro, que a arte contemporânea vira o centro do universo, do mercado, do circuito, de tudo. A minha geração não supunha isso. Não tinha como supor naquele momento. E dois, há uma reviravolta também na própria estrutura, na macropolítica do sistema da arte, da história da arte, das instituições de arte, quer dizer, as desconstruções, a descentralização, a globalização, a mudança de eixos, a questão centro-periferia, questões de gênero e identidade, pós-colonial. Tudo isso mudou a percepção. E o próprio museu teve que se adequar a isso aí. Se ele quer se ter uma função cultural-institucional, ele tem que estar preparado para lidar com o mundo. Não tem como não tratar disso de alguma forma. E mesmo o museu superespecializado, em um dado momento ele tem que explicar o sentido dele em relação ao presente. Sempre será em relação ao presente. O olhar que olha o passado é o do presente. Então, não tem como. Então é isso. Você muitas vezes é levado. Aí que está, pode ser que não me interesse todos os trabalhos, tem alguns que eu acho chato. Isso é coisa de moçada ou então queimou um fumo e pintou ali. Não. [riso]. Mas eu acho que o Fabiano tem uma inteligência no trabalho. É um programa, é muito bem pensado e articulado. Ele mesmo é uma pessoa articulada. É uma prática que se incorpora.

PC – Essa transgressão foi decisiva na escolha em convidar o Fabiano para fazer o registro de uma intervenção dentro da Pinacoteca?

IM – Olha, esse é um bom capítulo também. Essa questão de transgressão *hoje*, eu não sei o que é. É difícil falar o que é transgressivo. A gente vive um tempo sob terrorismo. Digamos que essa é uma transgressão pois foge a qualquer normal, qualquer regra. Ao mesmo tempo que tem uma coisa, a gente tem que viver juntos.

Então, não basta o exercício da tolerância, precisa estar ordenado. Senão não vai dar certo. [risos]. Sinto muito. É uma coisa muito claro, chegamos a um limite nas coisas do planeta, não é aqui no Brasil, o Brasil está um desastre e também chegou ao seu limite. Agora, o planeta chegou no seu limite, o sistema capitalista chegou ao seu limite, os sistemas políticos chegaram ao seu limite, a representatividade chegou ao seu limite, enfim, tudo. O meio ambiente então nem se fala. Então isso, quer dizer, transgredir [,,,]. Não tem. De alguma forma você pode tudo ao mesmo tempo que você reprime nos dois lados, quer dizer, seja quando você obriga a sua mulher a usar burca ou solidéu. É a mesma coisa, não podia ir na escola com aquilo na cabeça. Se as mulheres não podem cobrir a cabeça, os moleques não podem copinho na cabeça. Não enche o saco! Agora se a mulher quer sair amarradinha, o problema é dela. É um grau de intolerância, é para encher o saco dos outros. Não enche o saco! Então eu acho que aí não tem mais isso.

Vou te contar uma história de uma coisa interessantíssima. Alias, duas. Que eu vi na Noruega. Dois projetos de artistas. A Noruega tem um prêmio nacional que ela dá para um projeto de um artista. É uma grana legal e a Noruega é um país rico pra cacete. E eles tem um parque perto de Oslo que é uma reserva, um parque que você visita, tipo Inhotim, até maior. E lá você vai vendo e conhecendo a história das casas da gente da Noruega, que viveu na neve a vida inteira, daquele sol que nunca tem. Então as primeiras casinhas de pedra, porque lá tem muita pedra, as pedras vulcânicas. Aí vai e chega o castelo medieval, o castelo renascentista, um gótico. E vai. Chega nos anos 1960, a casa moderna, é uma cidade com cultura de design então tem uma casa modernista. Você visita as casas. É um parque interessantíssimo. Esse parque tem um caminho de cascalho, você vai andando por uma estradona, tem lugar para você sentar, tem árvores, lugar para piquenique. Ela [a artista] no projeto dela, propôs que a partir da casa de 1977, uma casa dessas *late-modernism*, que é o ano que eles descobrem o petróleo no mar do Norte, que a partir dali, a estrada fosse asfaltada. Lindo projeto, né? Crítico e perfeito. E o parque topou. Acharam que seria legal fazer parte da história e contar desse jeito. Essa intervenção que o petróleo representou na natureza. E tudo vem com consciência com discurso ecológico, meio ambiente: “estamos destruindo a terra”. Então é para lembrar disso e aquela coisa toda. É uma coisa incrível. É um país que não tem cinco milhões de habitantes e eles

não precisariam trabalhar. Eles viveriam do dinheiro do petróleo, mas eles não fazem isso. Todos trabalham, pagam impostos pra cacete e o dinheiro do petróleo, como vai acabar o petróleo, vai para um fundo soberano para assegurar o futuro dos futuros noruegueses. Bom, só que o dinheiro que ela ganhou não dava para ela asfaltar. Ela foi permitida a usar o dinheiro e investir num fundo de petróleo por um ou dois anos e ganhou dinheiro com o mercado de petróleo e aí ela pode fazer o trabalho. Isso que é acreditar na transparência, na legalidade. O sistema totalmente controlado. Um processo totalmente controlado. E tá lá, asfaltado até hoje. O segundo projeto, é de um artista chamado Mathias Falkenberg. Tem uma biblioteca superimportante lá em Oslo que todo ano ela convida um artista a fazer uma intervenção na biblioteca e fica um ano. Normalmente escultura, uma instalação, as vezes pintura. E convidaram o Mathias que é um escultor e ele fez a seguinte proposta. Ele queria andar pela biblioteca conforme ele quisesse, aonde ele quisesse e de vez em quando ele faria assim com o braço [movimento horizontal] e derrubaria tudo no chão. A biblioteca topou, ela só pediu para ele não ir na sessão de livros raros. Ele topou. [risos]. Mas nos outros ele podia ir. E ele fez isso. Mas só que a biblioteca designou dois bibliotecários que tudo que caía no chão fosse identificado e localizado onde estava porque se algum consulente quisesse ver um livro que estava no chão, precisaria encontra-lo e depois por ele no lugar de novo. Entendeu o que é institucionalização? Dos dois lados, né? É genial! Aí transgredir é complicado. [A transgressão] está catalogada, está numerada. É incrível. Esse diálogo, como é que o artista e essa instituição criam esse jogo de força que é extremamente produtivo para os dois lados. É extremamente bonito e poético, político e poético.

PC – Como foi a negociação com o artista e com a própria Pinacoteca?

IM – Ah não. Não foi nada difícil não. A gente já tinha um trabalho, a gente gostou da ideia e ponto. E não tem assim, claro, evidentemente a gente conversou lá internamente. Teve considerações da ordem: pode alguém pelado dentro da Pinacoteca? E eu falei, mas não está cheio de pelados aqui dentro? Como não pode? A Pinacoteca acho que fez trabalhos nesse tempo bem provocantes nessa época, assim como os ciclos de performance que a gente apresentou, quer dizer, que a

Pinacoteca apresentou, perdão. Tinha o Segall que causava constrangimento, tinha gente que ficou incomodada, teve protesto. Mas aí porque era junto com o público. Então tem essa diferença. Então não teve nenhum tipo. Os curadores apoiaram. Os educadores, o conselho. Não teve nada. Teve um cuidado para não chegar perto de obras. Foram retirados os bancos dos corredores, mas as esculturas ficaram porque era até legal. Ele e o Rodin. Fantástico isso. E aí, então não teve. Claro que teve recomendações, mas também não é uma coisa constrangedora para ele ou restritiva.

[Ele chegou a andar de skate na pinacoteca?]

Se eu não me engano, ele esteve lá, escolheu, viu, pois teve que marcar um dia, aquela coisa toda. Quando ele fez os registros mesmo eu estava viajando. Isso sim eu me lembro. Quando eu cheguei que eu vi os registros que o pessoal da Pinacoteca fez dele fazendo. Do ponto de vista da Instituição, ela tem responsabilidade sobre seu patrimônio. A questão toda, assim, quer dizer, uma consideração de ordem da caretice foi que “ah, vai vir aqui skatistas querer fazer skate”. Não, não vai! [risos]. E se vier pedir permissão, vamos ver qual é o projeto. Mas já tem 50% de que já não será original. É isso! Curadoria é excluir, o segundo já tem 50% menos que o Fabiano. Isso daí é uma coisa da Instituição. Então foram mais coisas dessa ordem do que foram restritivas para ele ou coisa assim. Tem que ajustar. É uma negociação.

PC – Algumas fotografias da série foram feitas sem autorização (como na Oca). Tu percebes alguma diferença entre os registros autorizados e os não autorizados? O próprio artista não estabelece vê diferença.

IM – Não, nenhuma. Não tem nenhuma. É tudo igual porque é o seguinte, autorização é só uma questão burocrática. Eu me lembro que o Alfredo Jaar foi a Serra Pelada no tempo ainda dos militares para fazer as primeiras fotos de lá. Quem era os contatos dele para conseguir entrar lá. Outro caso, é o caso da Jac, da Jac Leirner quando ela fazia aquele trabalho chamado *Corpus delicti* que são aquelas coisas que ela se apropria dos cinzeiros dos aviões, dos talheres, os cobertores, aquelas coisas todas. Até os primeiros, ela de fato se apropriou, mas depois ela já tinha um *file* do trabalho dela explicando para as companhias aéreas que ela fazia aquilo. Aquilo era o trabalho

dela. A companhia área achava bárbaro. O trabalho perdeu potência? Não. Por que nos primeiros ela roubou. Não. Não é esse o ponto o que está [...]. Não é que artistas não tenham proposto roubos de obras, mas é outra coisa aqui. Não esse ato que está posto em questão, é o sistema da produção desses objetos, desses signos, desses referentes que está posto em questão. É a economia, é a nova escala do artista, quer dizer, o artista na globalização, é sobre isso aquele trabalho da Jac. Senão ela podia roubar qualquer coisa. A globalização é o avião e o artista virou agente dessa globalização.

PC – Gostaria de retomar o episódio da presença dos pichadores na chamada Bienal do Vazio. A transgressão nesse caso não foi assimilada. Por outro lado, houve o convite do Fabiano para, de certo modo, transgredir dentro do museu. Qual a diferença entre a recusa de um e o convite de outro?

Eram coisas diferentes. São coisas diferentes. Vamos lá. A Bienal estava aberta a acontecer várias coisas. Os pichadores foram tentar uma coisa a força, que era uma coisa maior que o trabalho deles. Aquele espaço estava aberto e teve gente que foi lá fazer meditação, ficar naquele segundo andar andando a pé, levava as crianças, teve gente que fez performance lá. A coisa toda tinha uma coisa de transitoriedade, quer dizer, nada era para ficar permanente ali. Era um espaço em branco. Teve gente que fez seminário naquele espaço. O ato violento, para mim, foi feito de uma maneira articulado com a imprensa porque tanto a coisa de [... latinhas] entrou carregado por um jornalista que se esquivou de precisar passar pelo controle de metais, por ser jornalista e estava lá. Claríssimo, a gente viu na câmera. Então pronto. Então é falso! Só para você ter uma ideia, a menina que foi presa, pichadora que virou aquela coisa toda? Ninguém ia assistir. A Bienal mandava uma pessoa no distrito de Vila Mariana para ver como estava aquela coisa da menina pois a mãe não veio fazer isso pra ela. Foi a Bienal que fazia isso pra ela. Pro delegado de Vila Mariana, o que ele mais odiava era pichador e caiu na mão dele. Agora, vamos lá. Uma historinha. Em 2009, eu tive que fazer, como curador da Bienal, o pavilhão do Brasil em Veneza e eu fui conversar com a pichadora e falei: “acho que vou levar a pichadora para Veneza só para encher o saco do povo. Tem aquele mundo de arista querendo ir para Veneza e eu vou levar

uma pichadora". Ela não estava nem aí. Ela estava lá em Porto Alegre e estava grávida. Você ouviu falar dela de novo? Lá em Porto Alegre ela é uma grande pichadora?

[Olha, vou te dizer que mudou muito a pichação depois que ela foi pra lá pois ela foi com um dos caras que era daqui e as pichações começaram a verticalizar brutalmente. E assim começou a crescer essa pichação vertical na cidade]

Olha que legal, não sabia disso. A impressão que me deu é de que não tinha mais nada. Que bom para ela. Que bom. Ah que bom. Então, enfim foi isso. Eu fiquei muito puto e mais, não era essa ideia, não está previsto isso e não é desse jeito. Outras pessoas invadiram de outro jeito. Acho que o Petikovitc invadiu. Tiveram outras coisas. Uma das ideias era mostrar que o prédio pode ter outros usos e que Bienal não precisa ser salinha fechada com um quadro na parede. Isso aí tem que a ver com essa coisa da mudança, acho que da visualidade, das formalidades, das formalizações, do processo plástico, no processo plástico que é o que mudou. Havia trabalhos extremamente complexos no terceiro andar. Uma programação de vídeo extensíssima. Foi um grande experimento que é o que eu acredito que as bienais deveriam ser e não são mais. Elas deveriam ser grandes experimentos. A última Bienal de São Paulo teve um caráter assim, mas ela ficou um pouco.... Não tinha trabalhos tão potentes. Uma coisa é você conferir e pensar que potência e transgressão tem a ver com agressão. Nos na tradição judaico-cristã, não temos problemas de fazer piada com Deus, falar que Jesus comeu a Madalena e essa papo da virgem. Faz piadas do padre, o padre é veado ou o padre é pai das crianças órfão da cidade. Aquela coisa. O rabino é a mesma coisa. É a única religião que faz isso. Até porque nós sabemos, no fundo, eu não acredito em nada, a religião é uma invenção dos homens então é um produto da razão. As outras não acreditam nisso. Então eu não tenho o direito de falar nada da outra. Porque a minha é tão louca quanto a deles. Uma invenção de um jeito e nós inventamos de um jeito que funciona para nós. Eles inventaram de um outro jeito que funciona para eles, então não me enche o saco, porra. [risos]. Então a gente vai ter que viver junto. Eu acho que é isso. Tem uma coisa que é essa dimensão do que a gente encara hoje. Ao lado de uma

inequidade *all around the world*. Cada vez mais concentrado, mais predatório e cada vez mais excluídos. Não vai terminar bem.

Entrevista com o curador e produtor cultural Lucas “Pexão” Ribeiro realizada no dia 24 de novembro de 2015 por meio digital.

Pedro Cupertino – Como o skate entrou na tua vida? E por que o skate?

Lucas Ribeiro – Ganhei meu primeiro skate de uma criança que a minha mãe ou o meu padrasto cuidavam, como baby siter, em Paris, no final dos anos 80. Comecei a andar lá. Mas foi alguns anos depois, de volta A Porto Alegre, no bairro Menino Deus, que passei a me dedicar ao skate, andando com os amigos do prédio onde eu morava e, principalmente, tendo acesso a vídeos e revistas de skate. No início dos anos 90 o mercado do skate estava quebrado no Brasil, então tudo relativo ao skate e sua cultura era feito de forma bastante independente, o que me fascinou.

PC – O skate sempre esteve ligado à contracultura, principalmente no Brasil, onde o seu uso ainda é marginalizado. Recentemente, após apresentação de um trabalho em um Salão, ouvi que a arte contemporânea aceitaria de tudo, sendo assim, o skate e a arte não possuem mais um caráter transgressor. O que achas dessas ideias de contracultura, marginalização e transgressão do skate?

LR – O skate, ou pelo menos uma de suas faces, está em seu pico de popularidade, mesmo no Brasil. Programas de TV, videogame, grandes patrocinadores e eventos... Acredito realmente que qualquer expressão cabe no circuito de arte contemporânea se adaptada às suas plataformas, e com o skate não é diferente. A transgressão está associada ao skate principalmente pela cultura dos skatistas buscarem desenvolver sua prática em locais que não foram feitos para isso. Nesse ponto, quando um skatista invade propriedade privada ou subverte o uso do mobiliário urbano, ele segue transgressor. Mas, apesar de muitos skatistas serem inicialmente atraídos pela transgressão no skate, penso que esse confronto com a polícia, seguranças particulares e proprietários de imóveis, rapidamente passa a ser uma dor de cabeça. O principal objetivo dos skatistas parece ser usar e/ou se expressar no espaço. Quanto mais acesso a diferentes espaços, quanto mais conforto para desenvolver novos movimentos e interações com a arquitetura, de forma muitas vezes lúdica: melhor.

PC – Como vê, de modo geral, a relação entre skate e fotografia?

LR – O registro dos movimentos do skatista, em vídeo ou foto, na cultura do skate, é o ápice de sua expressão. Skatistas se preocupam tanto com manobras, quanto com o registro das mesmas. Pensando nas particularidades da fotografia de skate, difundida através das revistas especializadas no assunto, ela tem uma linguagem voltada para a exaltação e para o entendimento das manobras. Alguns fotógrafos que escapam dessa dinâmica passam a trabalhar com o skatista em imagens que vão além do registro de uma expressão corporal e são, em si, uma expressão colaborativa.

PC – O que tu achas da cultura do skate inserida na cultura brasileira e no sistema artístico?

LR – Provavelmente a melhor observação nesse sentido foi a exposição Deslize, com curadoria do Raphael Fonseca, no Museu de Arte do Rio (MAR). Ele mostrou tanto o trabalho de skatistas que se tornaram artistas contemporâneos, quanto obras de artistas não relacionados diretamente a esse universo que utilizam o skate em suas obras. A cultura do skate possui seus artistas, mas a maioria deles não transita no *mainstream* da arte. Nomes como Rodrigo Peters [sic] e Fabiano Rodrigues são raros exemplos de artistas brasileiros que levaram a linguagem expressiva do ato de andar de skate para o mundo da arte contemporânea. A cultura do skate tem suas particularidades locais, mas, essencialmente, é uma cultura global.

PC – Do começo dos anos 1990 até os dias de hoje, percebes alguma alteração da relação do skate no espaço urbano e no mundo da arte?

LR – O skate de rua é muito dinâmico. Novas manobras, novas táticas de uso do espaço e uma crescente capacidade de adaptação à arquitetura são constantes do universo do skate, pelo menos dos anos 1980 até hoje. Quanto aos cruzamentos desses universos, talvez seja o mundo da arte que esteja cada vez mais plural e capaz de lidar com expressões vindas de contextos não tradicionais.

PC – Como produtor cultural, já esteve envolvido na criação das galerias Adesivo, Fita Tape e, mais recentemente, a Logo. Quais foram as diferenças entre elas?

LR – Na verdade trabalhei principalmente como curador e galerista/diretor desses projetos, o que envolve muito de produção, mas vai além. A galeria Adesivo, em sociedade com Ise Strottmann, era desconectada do mercado de arte e focada em subculturas urbanas. Mesmo estando em Porto Alegre, a galeria trabalhou com vários artistas nacionais e internacionais. A Fita Tape surge do desejo de participar do debate mais amplo da arte contemporânea, de inserir artistas autodidatas no circuito, assim como de aproximar artistas contemporâneos a públicos jovens que não frequentam espaços de exposições estabelecidos. A galeria LOGO, em sociedade com Marcelo Secaf e Carmo Marchetti, de certa forma, colocou o projeto da Fita Tape em uma plataforma de alto padrão, em um espaço por onde já passaram duas das mais influentes galerias do Brasil (Subdistrito e Raquel Arnaud) e no contexto do mercado de arte efervescente de São Paulo. Através da LOGO, trabalhei com coleções privadas e institucionais, além de participar de feiras de arte em São Paulo, Rio de Janeiro e Miami. Agora, com o fim da LOGO, estou no processo de abrir a galeria Fita Tape em São Paulo.

PC – A realização da Transfer foi um marco, tanto para cultura artística quanto para a cultura do skate. Como surgiu essa ideia? Como foi a realização do mesmo?

LR – Através da galeria Adesivo, percebi que estava no meio de uma impressionante diversidade de expressões que também conectavam-se entre si. Movimentos ainda pouco estudados, mas com suas próprias redes e circuitos, além de uma história rica e fascinante. Inspirado por exposições que estavam acontecendo fora do Brasil, principalmente pela mostra Beautiful Losers (que acabou colaborando com a TRANSFER), entendi que poderia fazer um projeto de grande porte com o ponto de vista brasileiro. A realização foi complexa, caótica e divertida. Eu realmente não tinha noção de onde estava me metendo. Foi a partir dessa experiência que conheci a relação entre galerias, instituições, colecionadores, curadores e artistas. Aprendi muito.

PC – Quais foram as diferenças entre a primeira, em Porto Alegre, para a segunda, em São Paulo?

LR – Em São Paulo, a proposta da primeira mostra foi aprimorada e ampliada, com maior participação de artistas internacionais.

Em relação ao trabalho do Fabiano Rodrigues:

PC – O fato da Instituição autorizar o skate dentro de seus espaços altera o potencial transgressivo do skate?

LR – Mais que uma autorização, a primeira série de Fabiano Rodrigues dentro de uma instituição foi um convite, da própria Pinacoteca do Estado de São Paulo. Do ponto de vista do skate, na minha opinião, o que interessa é o acesso ao espaço. Se ele vai ser ilegal, através de autorizações, de suborno, de convite, o que importa é poder experimentar o espaço. A Pinacoteca se arriscou com esse convite, o que demonstrou a disposição da administração do então diretor Ivo Mesquita de conectar o museu com o que está de fato acontecendo fora dele e, inclusive, com a região da cidade que a instituição ocupa.

PC – Faz alguma diferença para ti a ação ou as fotos serem autorizadas ou não?

LR – Acredito que, quanto ao que o trabalho do Fabiano traz de mais interessante, quanto à composição, luz, sombra, corpo e espaço, não faz diferença. Mas sem dúvida é uma camada interessante de explorar, principalmente em algumas obras, como no autorretrato ilegal realizado no Supremo Tribunal Federal, em Brasília.

PC – Algumas negociações foram realizadas pela Galeria Logo, onde tu trabalhaste também como curador. Como foram as negociações no caso das ações autorizadas?

LR – O respaldo da galeria e cada nova série de Fabiano realizada em uma instituição abriam mais portas para autorizações e convites em novos espaços.

PC – O trabalho tem força estética como registro fotográfico e também como ação transgressora. Onde, a teu ver, está a maior potência do trabalho?

LR – Acredito que está no fato de levar para o cubo branco e para os acervos de arte a linguagem corporal/espacial da comunidade do skate. Às relações com performance, crítica institucional e intervenção urbana do trabalho de Fabiano que

permitiram isso, mas o que mais me empolga é o impacto do trabalho no sentido de influenciar o mundo da arte a perceber o skate como forma de expressão.

PC – No caso do Fabiano, a fotografia é registro ou é obra?

LR – Obra. Através do enquadramento e da expressão corporal ele reconfigura o espaço, talvez por isso que ele também seja tão bom trabalhando com colagem.