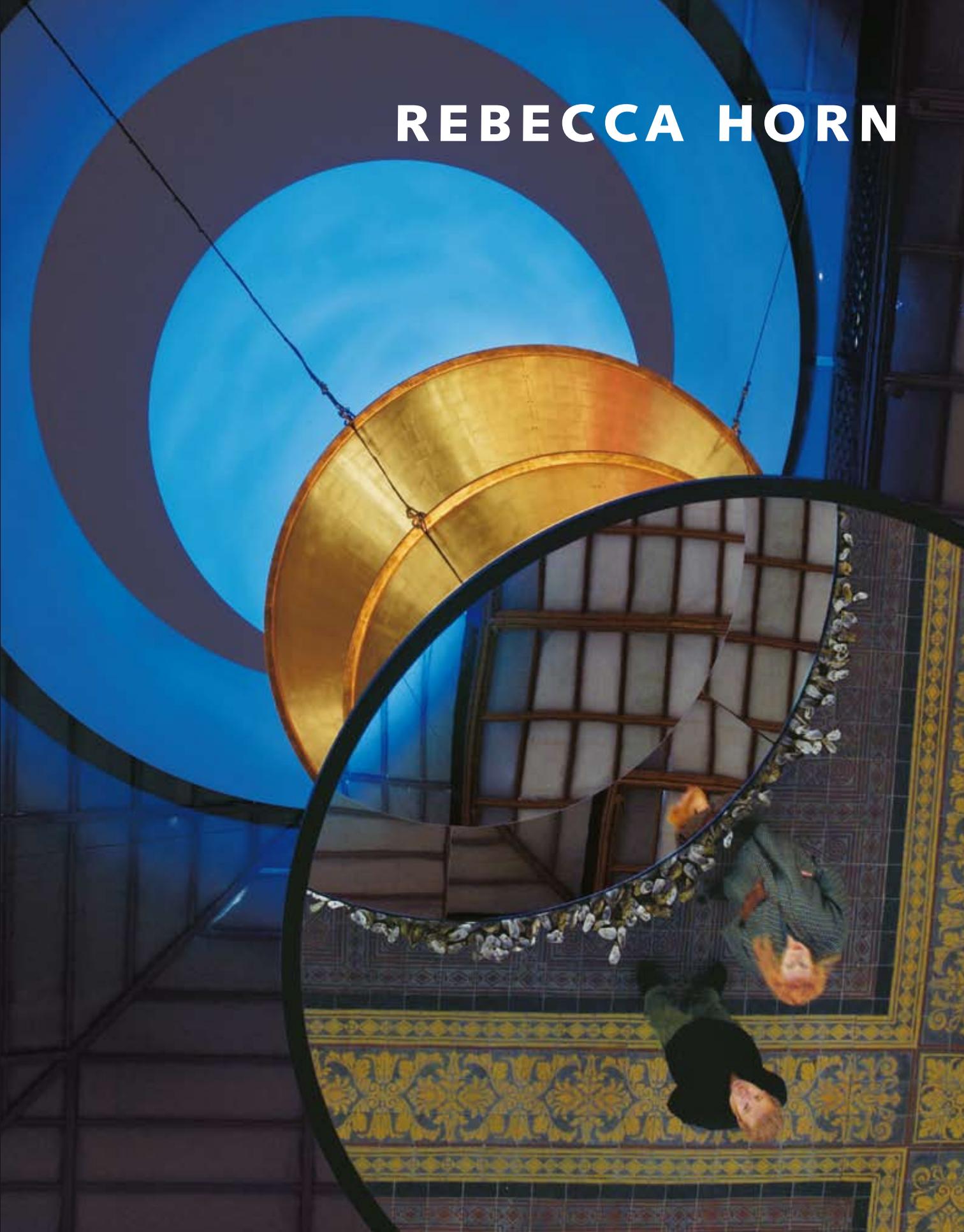


REBECCA HORN

REBELIÃO EM SILÊNCIO



REBECCA HORN



REBECCA HORN



Rebecca Horn, 2007

REBECCA HORN

Com textos de
Carl Haenlein
Sergio Edelsztein
Marcello Dantas
Doris von Drathen
e
Rebecca Horn

Traduzido por
Renato Rezende
e Sonia Augusto

Intercâmbio artístico e diálogo internacional são preocupações importantes para o Instituto para Relações Estrangeiras (Institut für Auslandsbeziehungen (ifa)). Temos a satisfação de continuar esse diálogo com Rebecca Horn, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e o Instituto Goethe. Nos últimos dez anos, o ifa realizou 21 exposições em cinquenta cidades brasileiras, mas este é nosso primeiro projeto em conjunto com o Centro Cultural Banco do Brasil, e isso nos deixa especialmente felizes.

O trabalho de Rebecca Horn estabelece um diálogo intenso com seu público. Rebecca Horn observa nosso mundo e segura um espelho poético voltado para nós, desenhando-nos em um mundo aparentemente artificial. A diferença entre o interior e o exterior é um tema recorrente em seu trabalho. Esse tema é central em *O Tempo Passa [Time Goes By]*, a principal obra de Rebecca Horn no acervo do ifa, que também inclui o filme *O Quarto de Buster [Buster's Bedroom]*, de 1990. Anteriormente, em 1983, Rebecca Horn definiu o que ela, depois, conseguiu realizar nesse filme: “Fuga da camisa de força: fugir do ritmo infinito das regulagens humanas, perturbar e inverter os ritmos de dia e noite. Prisão: ser consciente do abuso da liberdade do corpo, a tortura de estar condenado à imobilidade”. Assim, para suportar tudo isso, precisamos da arte.

Estamos muito satisfeitos por esse projeto conjunto destacar nossos laços fortes com o Brasil. Gostaríamos de agradecer ao Marcello Dantas, da Magnetoscópio, e Alfons Hug, diretor do Instituto Goethe no Rio de Janeiro. Também somos muito gratos a Angela Magdalena e Hans Werner Holzwarth pela bela edição brasileira do catálogo.

Todos os esforços para este projeto de exposição teriam sido em vão sem a generosa ajuda da própria Rebecca Horn, que torna este evento tão único e especial. Gostaríamos, portanto, de agradecer especialmente a Rebecca Horn e a seus assistentes Karin Weyrich, Peter Weyrich e Harald Müller.

Também agradecemos muitíssimo a todos os patrocinadores cujo apoio tornou possível realizar este projeto no Rio.

Rebelião em Silêncio é a primeira exposição de Rebecca Horn no Brasil. Com uma carreira consolidada internacionalmente, esta alemã nascida em 1944 conquistou, com suas performances, instalações, filmes, óperas e esculturas, um lugar de destaque na arte contemporânea.

A veia poética, o lirismo materializado, as máquinas e as máscaras de Rebecca Horn estão nesta mostra, que traz desde obras-chave de sua iconografia, como *Concerto para Anarquia [Concert for Anarchy, piano]* e *Concerto dos Suspiros [Concerto dei Suspiri]*, até suas obras mais recentes e seus filmes.

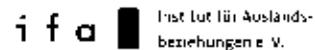
Ao realizar a exposição *Rebelião em Silêncio*, o Centro Cultural Banco do Brasil oferece ao público a oportunidade de conhecer as tantas faces e fases da obra de uma das principais artistas contemporâneas em atividade, com trabalhos em reconhecidos museus do mundo.

Exposição Rebecca Horn
Rebelião em Silêncio
Centro Cultural Banco do Brasil,
Rio de Janeiro, de 21 de maio
a 18 de julho de 2010.

Curadoria
Marcello Dantas

Centro Cultural Banco do Brasil
Rua Primeiro de Março, 66, Centro
20010-000 - Rio de Janeiro - RJ
Tel.: 21 3808 2020

Apoio Institucional



Patrocínio e Realização



SUMÁRIO

PREFÁCIO 9

O TEMPO PASSA 13

Carl Haenlein

DE CASULO À CAMISA DE FORÇA: 71

sobre os filmes de Rebecca Horn

Sergio Edelsztein

O RISCO REBELADO 98

Marcello Dantas

NO PONTO ZERO DE TURBULÊNCIA 121

Um diário de viagem

Doris von Drathen

UM SORRISO 203

A gaiola é pequena demais para meu corpo

Rebecca Horn conversa com Joachim Sartorius, parte 1

O NASCIMENTO DE UMA PÉROLA 209

Rebecca Horn conversa com Joachim Sartorius, parte 2

BIOGRAFIA 219

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS 219

FILMOGRAFIA 224

BIBLIOGRAFIA 225



Asas de Penas [Feather Wings], 1992

PREFÁCIO

Rebecca Horn é indubitavelmente uma das artistas mais versáteis e mais célebres da Alemanha. A reputação nacional e internacional de sua obra seria razão suficiente para escolhê-la para um projeto de exibição do Instituto para Relações Estrangeiras (Institut für Auslandsbeziehungen (ifa)), pois a missão do ifa é apresentar eventos de destaque na arte alemã em todo o mundo. Nossa cooperação com Rebecca Horn floresce com um intercâmbio mútuo. Como artista, ela é muito conhecida, até mesmo e especialmente em países nos quais nunca fez uma exposição solo ou onde seu trabalho não poderia ser apresentado sem o apoio do ifa. Finalmente, isso se tornou possível. Complementada com empréstimos da artista, esta exposição pode até mesmo ser alterada segundo cada local em sua turnê.

Além disso, existe uma outra razão interna para apresentar este projeto de exibição com Rebecca Horn. Nossa meta é encontrar artistas interessados em intercâmbio artístico, cujo trabalho estimule um diálogo com outras pessoas. Como uma autodefinida “andarilha entre mundos”, Rebecca Horn consegue realizar esse feito: no decorrer de seu próprio caminho, ela encontrou muita inspiração em suas diversas estadas no exterior – em Nova Iorque e em Londres. Além disso, ela tem uma intuição certa na escolha de temas que tendem a abordar áreas consideradas tabus, não só, mas especialmente, na Alemanha. Afinal de contas, o trabalho dela envolve o espectador diretamente em um nível de experiência física e sensual, levando-o para longe da realidade cotidiana e atraindo-o para o seu mundo artístico.

Muito antes de a “multidisciplinaridade” transformar-se em tendência na arte contemporânea,

Rebecca Horn começou a trabalhar com multimídia: desenho, escultura, instalação, arte cinética, fotografia, performance, ações, vídeo, filme e texto. Assim que terminou seus estudos, ela começou a realizar performances que se focavam em seu próprio corpo e em seu aparelho sensorial. Para isso, ela construiu dispositivos e estruturas que tornaram possível a continuidade de suas explorações do corpo. Essas primeiras peças – mas, em última instância, todo seu trabalho posterior também – caracterizam-se pela relação íntima entre os movimentos do ser humano e a escultura ou objeto.

Filme e vídeo, inicialmente usados apenas para documentar suas performances, foram desenvolvidos pela artista até obter uma forma distinta de comunicação pela qual consegue combinar ação e objeto em uma nova esfera de seu trabalho. Isso acarretou vários projetos de filmes de longa-metragem que foram situados em salas específicas, em espaços interiores que protegem seus sensíveis moradores, mas também os mantêm cativos. O contraste entre o mundo interior e o exterior é um fio temático que percorre todo o seu trabalho com filmes. A artista preocupa-se com determinadas formas de comportamento humano, com os rituais alimentados pelo medo, mas também com os rituais regurgitados pela tensão entre força e sensibilidade, entre agressão e vulnerabilidade.

A associação entre escultura e filme forma uma dimensão essencial da obra de Rebecca Horn. Suas instalações, objetos e filmes recontam uma história sem linearidade narrativa. Sua história é baseada em passagens de textos com grande carga emocional, que são recitadas no filme e fornecem

um acompanhamento poético para seus objetos expostos. Nos filmes, os objetos inventados desempenham um papel duplo, aparecendo simultaneamente nas cenas como reflexos e como interpretações da narrativa. E, por sua vez, eles mesmos evocam deliberações artísticas posteriores. Foi assim que *O Tempo Passa [Time Goes By]*, a obra central da exibição do ifa, evoluiu a partir de *O Quarto de Buster [Buster's Bedroom]*, filme rodado em 1990. Em um texto escrito em 1983, a artista explica seu interesse por Buster Keaton. A primeira palavra – “camisa de força” – anuncia o tema duplo de psiquiatria e aprisionamento, a questão da capacidade da mente de escapar por meio da imaginação, um ato de libertação realizado com êxito pela artista em sua obra.

A intensa interação das várias mídias, tão evidente no trabalho de Rebecca Horn, é a ideia central por trás desta exposição e deste catálogo, colocando as peças, bem como os outros exemplos de seu trabalho, no contexto de seus respectivos filmes. Foi a própria artista que optou por destacar esse aspecto. O fato de Rebecca Horn ter, pela primeira vez, reunido toda a sua obra cinematográfica irá atrair atenção para nosso projeto. Esse programa de filmes acompanhará a exposição em sua turnê pelo mundo. Gostaria de agradecer Rebecca Horn por dar a esta exposição um foco tão singular. Meus agradecimentos estendem-se aos autores por suas contribuições excelentes e informativas. Muitos deles também desempenharam um papel fundamental para tornar possível esta exposição – minha gratidão sincera a todos os envolvidos.

URSULA ZELLER



O TEMPO PASSA

CARL HAENLEIN

O campo magnético artístico e biográfico no qual a obra de Rebecca Horn evoluiu traz evidências iniciais de determinadas características fundamentais. As linhas de energia que se formaram gradualmente têm estruturado o trabalho dela até os dias de hoje. Por um lado, encontramos um propósito alimentado pela observação de seu próprio movimento corporal e que, no decorrer do tempo, foi levado a todos aqueles envoltórios blindados, vestimentas de penas, luvas espelhadas e, em última instância, a seus dispositivos móveis. Por outro lado, somos constantemente lembrados da amplitude da capacidade de desenho dessa artista, uma qualidade que merece um reconhecimento público muito maior. Essa polaridade artística tem tido um efeito vitalizante em seu trabalho – as virtudes estratégicas do confronto entre o desenho e o corpo foram estabelecidas há muito tempo.

Examinando a carreira artística de Rebecca Horn até o momento, torna-se claro que, desde seu início, ela estabeleceu bases polimorficas para seu trabalho e que é precisamente a diversidade dessas estruturas o que a torna capaz de obter resultados impressionantes. Seu trabalho é marcado por uma extraordinária contemporaneidade que tem proporcionado eventos memoráveis para importantes galerias de arte e sem a qual o cinema atual não teria se tornado o que é. A inspiração despertada pelos objetos de Rebecca Horn, pela máquina etérea da poesia, os andaimes elevados da paixão, a fria imaginação de suas fascinantes imagens cinematográficas ou por seus textos e roteiros atravessa todos os gêneros. Cada encontro com seu trabalho nos impele a refletir sobre o *elã vital* da arte de nosso tempo.

O estudo dos trabalhos das épocas anteriores ensinou-nos a buscar as visões que removem barreiras e ampliam a consciência, por mais realista ou mágico, mundano ou obcecado consigo mesmo, construtivista ou quimérico que seja o sistema de coordenadas das quais eles provêm. Em última instância, todos se relacionam ao princípio da esperança, de nossa esperança por um mundo diferente e melhor. Vistos sob essa luz, os limites que demarcam as utopias artificiais do século XX são colocados em foco nítido. Talvez seja a partir desses pontos de transição que possa se abrir um debate frutífero sobre a qualidade da arte contemporânea.

Isso é ainda mais verdadeiro para uma obra que, diferentemente da obra de quase todos os outros artistas, tem fundido tema, meio e materialidade em uma única entidade osmótica, como poderiam dizer os alquimistas. Assim, todos os registros relevantes para as origens e o desenvolvimento de uma obra de arte estão sujeitos a suas próprias leis. Além do mais, o cerne desse processo de cristalização imaginativa e seus pontos de ênfase temática e estrutural estão em contínua mudança. Os produtos da imaginação de Rebecca Horn são moldados com toda a gama de tecnologia disponível à nossa cultura no final do milênio passado. A artista começou a usar o filme como um meio já no princípio de sua carreira. Aqui já se podem discernir sinais de sua ambição de realizar longas-metragens. Isso foi realizado pela primeira vez em 1978, quando ela fez *Der Eintänzer*, seguido posteriormente por *La Ferdinanda* e *O Quarto de Buster* [*Buster's Bedroom*].

Tudo começou com a ação que apresentava o corpo mascarado. Havia indicações de que isso

poderia ser lido como uma confissão metafórica. Os movimentos às vezes parecem corresponder ao ritmo de um balé absurdo e, depois, a cena muda para um picadeiro com acrobatas na corda bamba. Em última instância, seus filmes codificavam esse reservatório de ações, conseguindo assim formular uma modalidade para a transubstanciação do corpo, que continua a fornecer uma profunda inspiração para sua arte.

Porém, são as máquinas delicadas que têm sido uma constante poética e que ocupam uma posição maravilhosa no trabalho de Rebecca Horn. Nos primeiros anos, esses objetos móveis apareciam em conjunto com a armadura corporal vestida pela própria artista ou pelos protagonistas em suas performances. Tanto a maquinaria poética quanto o envoltório protetor, como o famoso arnês de cabeça cravejado de lápis, as vestimentas de penas e as mãos, originam-se de um período de sua vida perturbado por graves problemas físicos, especialmente seus anos mais tenros. Não se pode desconsiderar que essas mascaradas foram evocadas por uma necessidade autobiográfica de proteção: a proteção proporcionada pela camuflagem de uma vestimenta de plumas e o iconismo do corpo ameaçado – mas também a proteção da armadura usada pela artista enquanto cruzava os prados de Auewiesen em Kassel.

Esses primeiros idiomas visuais reemergem como *leitmotiven* em seu trabalho posterior; em seus filmes de longa-metragem e em sua arte, eles agem como adágios de um único texto vitalício.

A questão que se expressa aqui foi explicitada em um texto que Rebecca Horn publicou em 1993, no qual sua existência artística foi descrita como o único modo de lidar com a crise – o que tornou inevitáveis seus “armamentos” inventivos. Ela escreveu:

“Três meses depois, eles a levaram para um sanatório. Ela havia quase se esquecido dele, no entanto, lembrava-se daquele velho no hotel em

Barcelona, que sempre se sentava na frente do quarto deles em uma cadeira de balanço. Sua tosse persistente acompanhava o ritmo de seus corpos. A lembrança dessa tosse assombrou-a durante anos... Seu processo de recuperação foi longo e atravessou vários estágios de desespero, até que ela começou a se concentrar em si mesma e a inventar um novo mundo em seus devaneios: um mundo interno que a ajudava a suportar as pressões externas. Depois, quando aprendeu a compreender sua doença, ela vislumbrou novos modos de escapar a cada dia. Ela fazia calendários hora a hora para suprimir sua ansiedade. Enquanto sonhava, o rosto de Keaton aparecia repentinamente e ela percebeu que ele seria o catalisador para a fuga em direção à liberdade de sua história”.

Com o passar dos anos, a memória armazenou imagens reunidas de ações, locais, cenários, palcos e estados de humor.

Instalados (embora quase sempre apenas por um breve período) em espaços projetados para outros propósitos ou simplesmente abandonados, erigidos nos salões de grandes museus de modo que pudessem jogar seus jogos, ou gravados em filmes, esses trabalhos dependem inteiramente dos traços que deixam em nossa memória uma dependência que aparentemente aumenta na proporção da efemeridade de sua existência artística.

Naturalmente, a memória dessas margens fugidias de seu trabalho, algumas vezes trazendo clareza e em outras obscurecendo, é muito diferente dos registros feitos pelos historiadores. Ainda assim – ou talvez exatamente por isso –, uma ou outra reminiscência possa ser permitida aqui.

Em 1972, Harald Szeemann perguntou à artista se suas performances poderiam ser apresentadas em Kassel. O evento era a Documenta 5 e o tema, “mitologias particulares”. Rebecca Horn, a artista mais jovem representada na Documenta de 1972, construiu um edifício de cabeça a partir de hastes

revestidas com tecido, que era tão grande que o homem que o usava não podia ver nada. Conduzido por uma longa guia pela artista, ele iniciava uma caminhada arriscada pelos prados de Auewiesen. Essa coreografia bizarra também seguia uma lógica intrínseca, pois sem sua licença artística esse homem cego nunca teria sido capaz de fazer essa performance. O momento do encantamento artístico oferece compensação para os déficits da vida real: essa compensação foi o surgimento de um motivo que posteriormente reapareceu em muitas de suas principais obras.

Em 1978, Kestner Gesellschaft, de Hanover, recebeu a primeira apresentação de *Der Eintänzer*. Dentre todas as cenas nesse filme, o final destaca-se como a mais memorável: o balanço mecânico seduz uma das gêmeas a realizar um voo pela janela – a imagem seguinte mostra as consequências letais sobre o pavimento fora do estúdio da artista em Nova Iorque. A superposição das duas imagens da menina cria a ideia de um paraíso artificial que só poderia ser penetrado pela dor da morte. Essa metáfora foi ampliada muitos anos depois em *O Quarto de Buster* [*Buster's Bedroom*], quando Donald Sutherland é obrigado a manter o olhar fixo de um réptil, acrescentando assim uma nota de rodapé ao mito da Medusa.

De volta a Kassel em 1992, dessa vez em Ottoneum, Rebecca Horn realizou sua grande instalação *A Lua, a Criança e o Rio da Anarquia* [*The Moon, the Child and the River of Anarchy*]. Lembranças da primeira infância fundem-se e condensam-se em um conjunto assustador suspenso no teto. Austeras carteiras de escola fundamental estão penduradas de cabeça para baixo, uma variação traumática em certas cenas do filme de Jean Cocteau *Le Sang d'un Poète* (1930). Isso também é um ciclo, a circulação de sangue e memória, um vínculo que evoca as primeiras restrições disciplinares e as feridas que elas

infligiram. Como é tão frequente, o interno e o externo estão conectados por uma passagem irreal na forma de um estranho sistema de tubos, que unem o interior de pesadelo a possibilidades de fuga no mundo exterior.

Em 1994, Rebecca Horn obteve um sucesso triunfante na Nationalgalerie em Berlim com uma retrospectiva abrangente produzida em Nova Iorque. Na sala densamente repleta, *Concerto para Anarquia* [*Concert for Anarchy*], a segunda de suas obras Anarquia, foi apresentada pela primeira vez. O ritmo com mudanças abruptas dos movimentos dos objetos nunca foi formulado mais incisivamente do que aqui. O andamento lento com que o som do piano acústico é acionado, seguido pela súbita erupção de uma cascata de notas e teclas, não encontra paralelo nem mesmo em termos do próprio trabalho de Rebecca Horn.

Em 1997, a artista mostrou *Torre dos Anônimos* [*Tower of the Nameless*] em Kestner Gesellschaft, em Hanover, uma peça dedicada aos refugiados e às vítimas desalojadas pelas guerras dos Balcãs nos anos 1990, uma obra que adquiriu nova e aterrorizante relevância por causa dos eventos do passado mais recente. Ela foi construída em uma curva em forma de foice que se move para tocar o ápice do teto abobadado da sala. Tão ousado estruturalmente quanto impressionante artisticamente, esse edifício composto de escadas era instrumentado com dez violinos – sugerindo uma afinidade próxima tanto a *Inferno*, uma montagem de camas suspensas no teto, quanto a *El Lucero Herido*, sua primeira construção desse tipo, feita em memória dos residentes expulsos de Barcelonetta.

Por mais diferentes que sejam os temas que inspiraram essas estruturas de paixão (um *amour fou*, um lamento por uma cidade arrasada ou a tristeza pelos refugiados expulsos de seu país natal durante as guerras dos Balcãs), todos eles compartilham uma característica comum: cada um desses

trabalhos se relaciona ao antigo sonho babilônico do artista que toca os céus ao erigir uma casa colunada cujo telhado se ergue muito acima das nuvens. A *Coluna Infinita* de Constantin Brancusi, construída na Romênia em 1937, a torre giratória de Tatlin projetada para a Terceira Internacional Comunista em Moscou em 1921 (que pretendia atingir a altura de várias centenas de metros) e o arranha-céu de Claes Oldenburg na forma de um prendedor de roupas pertencem a um corpo de arquitetura especulativa utópica. Com suas próprias torres, Rebecca Horn continua essa tradição, acrescentando um novo capítulo elaborado com a linguagem da desconstrução.

A memória tenta descrever esse estágio imaginário entre o sonho e a biografia, esses espaços espiritualizados que Rebecca Horn cria para suas peças: “Se alguém decidir viver nesse espaço, seus próprios devaneios começam a se condensar, assumindo vida própria como novas histórias”.

O papel do protagonista, que ela mesma muitas vezes desempenhou em suas performances, há muito passou a ser atuado por atores como Geraldine Chaplin, Donald Sutherland ou o inesquecível David Warrilow. De qualquer modo, sua contribuição ao cinema elevou a aura que seu trabalho já possuía a um nível nada fácil de ser atingido nas artes visuais de hoje. No entanto, mesmo em seus filmes de longa-metragem e nas instalações polifônicas em museus, o objeto relativamente invisível, a pequena máquina, continua a desempenhar um papel enigmático. Ela oferece a garantia mais segura de que nem mesmo a tecnologia mais complexa poderá quebrar o elo entre o autor e a obra.

A continuidade estética é uma qualidade para a qual nem sempre existe demanda no fluxo

turbulento de desenvolvimentos culturais. Mas não se deve levar a mal se, neste ponto, for reiterada uma passagem que foi usada em outro lugar para concluir um ensaio sobre Rebecca Horn. Estas linhas apareceram há vinte anos no catálogo que acompanhou a primeira exibição de *Der Eintänzer* e foram escritas pelo mesmo autor:

“Ela outorgou uma nova dimensão à arte ao lidar com a mecânica do mesmo modo como um músico manteria um instrumento; e porque ela utiliza o elevado padrão da tecnologia de comunicações contemporânea (em seus filmes e vídeos) de modo tão fácil e desinibido quanto usa a magia do ritual (com suas vestimentas e máscaras) a fim de produzir um alfabeto com o qual reescreve as antigas metáforas da arte”.



Tromba [Trunk], 1968



Máquina Transbordando Sangue [Overflowing Blood Machine], 1970

SESSÃO PARA DOIS SEIOS

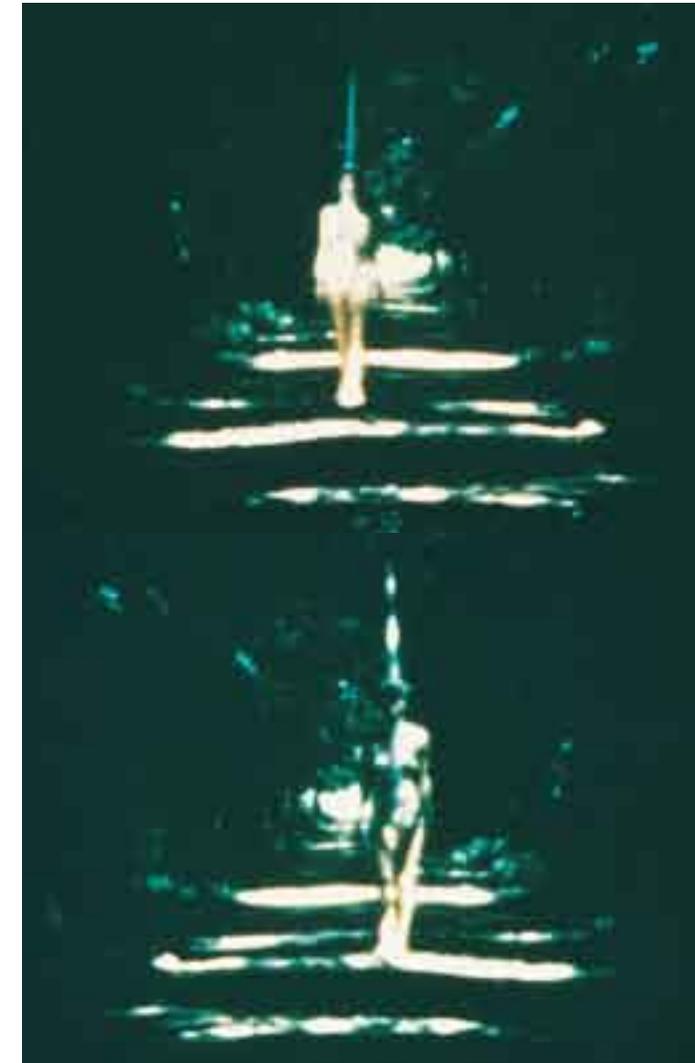
Sentir ternura pelos próprios seios – preservando seu calor –, tocando-os com o cuidado mais delicado.

A construção deste instrumento é a redescoberta de um chifre curvo que é revestido com um acolchoado macio e curvado na direção errada. Os seios são separados do restante do corpo. A comunicação é mantida constantemente por meio do isolamento mútuo. O instrumento estabelece um diálogo sensorial. A cavidade interna entre a boca e os seios dá ao sujeito o desejo de falar para dentro de si e, como os dois seios estão isolados do que os rodeia e um do outro, de perceber cada seio individualmente. O sentido de percepção do sujeito expande-se em uma forma triangular, oferecendo individualidade a cada seio como dois seres distintos.

REBECCA HORN, 1970



Cornucópia, Sessão para Dois Seios [Cornucópia, Séance for Two Breasts], 1970



Unicórnio [Unicorn], 1970



Equilíbrio da Cabeça [Head Balance], 1972

ARTE PESSOAL

O número de participantes de cada performance realizada entre 1968 e 1972 era restrito, uma vez que a percepção interpessoal intensa só é possível em um pequeno grupo de pessoas. Em cada uma das situações, não devem surgir barreiras entre espectadores passivos e artistas ativos. Só deve haver participantes. Cada performance tem uma figura central que funciona como um foco para todas as atividades. Essa figura fornece um instrumento de comunicação para os participantes. Esse foco central, a concentração da atenção de todos nesse único corpo, cria a sensação de um ritual de iniciação.

A performance real é precedida por um processo de desenvolvimento do qual o artista escolhido participa. Os desejos, ideias e projeções do artista determinam a maneira como ele se apresenta. A "vestimenta" é construída e ajustada ao corpo de quem a veste. Por meio do ato de ajustá-la e vesti-la uma vez após a outra, começa a evoluir um processo de identificação que é um fator essencial para a performance. Durante a performance, a pessoa é isolada, separada de seu ambiente cotidiano, a fim de encontrar formas ampliadas de autopercepção.

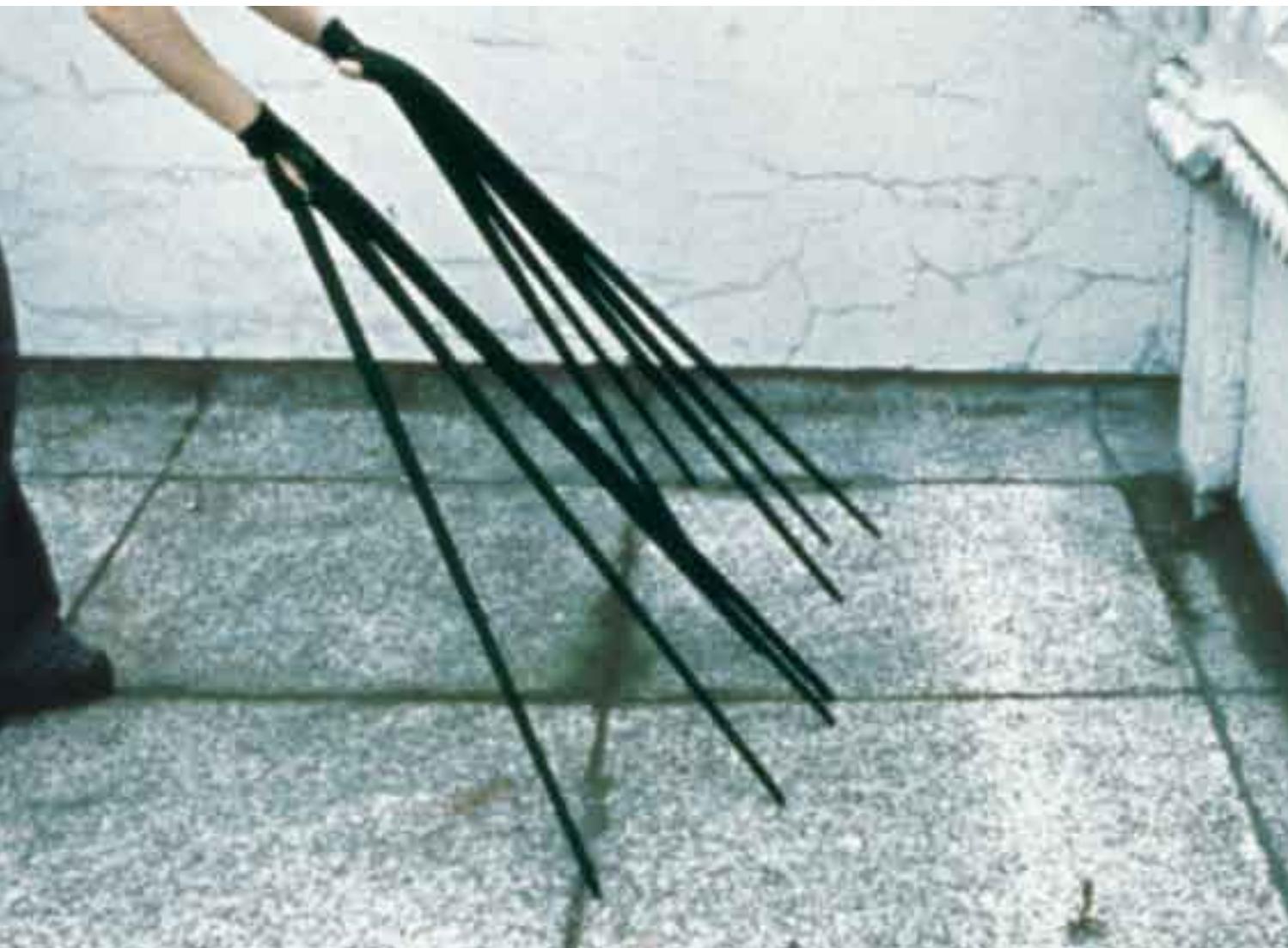
REBECCA HORN, 1972



Penas de Galo Negras [Black Cockfeathers], 1971



Extensão da Cabeça [Head Extension], 1972



Luvas com Dedos [Finger Gloves], 1972



Leque de Corpo Branco [White Body Fan], 1972



Máscara de Lápis [Pencil Mask], 1972



Máscara de Penas de Galo [Cockfeather Mask], 1973



Máscara de Cacatua [Cockatoo Mask], 1973

BERLIM (10 NOV. 1974 – 28 JAN. 1975) EXERCÍCIOS EM NOVE PARTES
SONHANDO SOB A ÁGUA COM COISAS DISTANTES

Tocando as paredes com ambas as mãos simultaneamente

Piscando

Penas dançando nos ombros

Mantendo controle sobre essas pernas desleais

Dois pequenos peixes lembram uma dança

Quartos encontram-se em espelhos

Descascando a pele entre úmidas folhas em forma de língua

Cortando o próprio cabelo com duas tesouras ao mesmo tempo

Quando uma mulher e seu amante deitam de lado olhando um para o outro, e ela entrelaça suas pernas com as pernas do homem com a janela escancarada, é um oásis



Tocando as Paredes com as Duas Mãos Simultaneamente [Touching the Walls with Both Hands Simultaneously], 1974/75



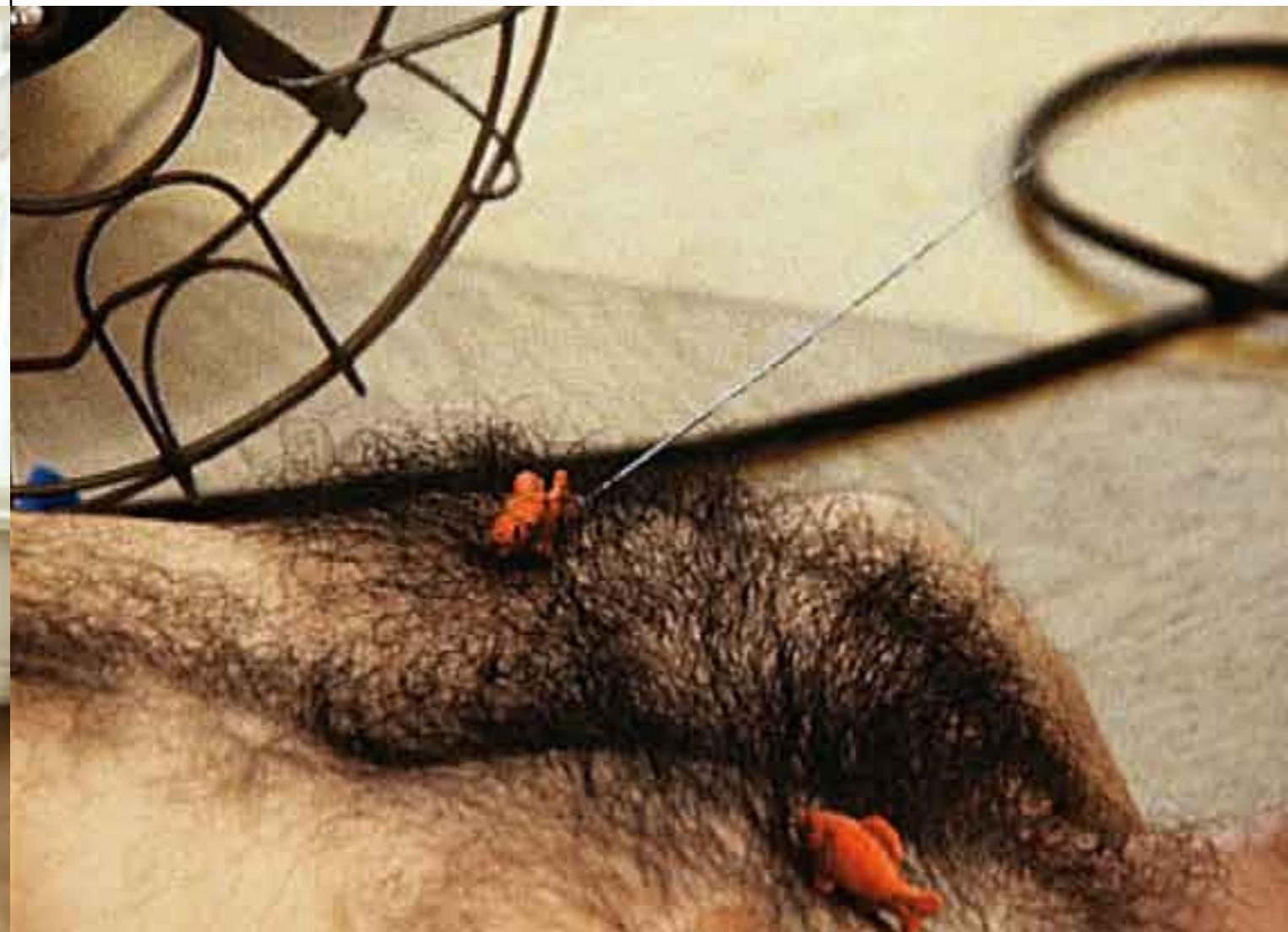
Piscando [Blinking], 1974/75



Dança das Penas sobre os Ombros [Feathers Dance on the Shoulders], 1974/75



Mantendo Juntas Essas Pernas Infiéis [Keeping Hold of Those Unfaithful Legs], 1974/75



Dois Peixinhos Relembam uma Dança [Two Little Fish Remember a Dance], 1974/75



Salas se Encontram em Espelhos [Rooms Meet in Mirrors], 1974/75



Mudando de Pele entre Folhas de Línguas Úmidas [Shedding Skin between Moist Tongue Leaves], 1974/75

As ritualísticas “danças de combate” das serpentes masculinas são muitas vezes interpretadas erroneamente como “danças de acasalamento”. A dança inicia-se com duas serpentes que deslizam uma em direção à outra. À distância de cerca de meio metro, as duas serpentes erguem seus corpos tensamente, quase que no mesmo instante. Agitando a língua, as cabeças oscilam para um lado e para o outro até que as peles escamosas dos pescoços se tocam pela primeira vez. No momento do contato físico, eles iniciam um abraço estrangulador. Essa avaliação recíproca, repentinamente separando-se para depois golpear com a cabeça e pescoço, é típica da “dança” ritual agressiva dos machos. Com pulsações convulsivas, eles enrolam



seus corpos tão fortemente ao redor um do outro que as duas serpentes se fundem em um único corpo com duas cabeças que oscilam em paralelo. A luta termina assim que o réptil mais forte domina o adversário.

A diferença mais visível entre essa “dança de combate” e o ritual de acasalamento é que na primeira os dois participantes desempenham um papel igualmente ativo. No acasalamento – a “dança nupcial” –, a serpente macho, agitando espasmodicamente a língua, arrasta-se lentamente sobre a fêmea passiva. Com espasmos violentos, as duas serpentes pressionam as partes inferiores de seu corpo, unindo-as. Essa união, que inclui longas pausas intermitentes, dura muitas horas. Observou-se que a cerimônia de acasalamento da cascavel diamante vermelho dura 22 horas e 45 minutos.



Cortando os Próprios Cabelos com Duas Tesouras Simultaneamente
[Cutting One's Hair with Two Pairs of Scissors Simultaneously], 1974/75

DER EINTÄNZER

Entrando nesta sala pela primeira vez, uma sala isolada e fechada em sua própria continuidade, formada pela lembrança daqueles que viveram aqui antes, percebe-se um mundo em si mesmo. As paredes, espelhos e até mesmo as janelas têm uma vida própria – respiram a mudança continuamente afinados com a luz.

Sente-se o passado vivido em histórias – que, simultaneamente, evocam novas associações, mas que também oferecem um espaço virgem à imaginação. Se alguém decidir habitar essa sala, seus próprios devaneios irão se multiplicar e intensificar – e mudar de modo independente em novas histórias.

A única incerteza é se a história, que foi construída especialmente para esta sala, já aconteceu ou está para se desenrolar. A nova pele dos eventos espalha-se hesitantemente sobre a sala e tenta se tornar idêntica à pele antiga.

REBECCA HORN, 1978



O Exercício do Grande Ovo, Der Eintänzer [The Great Egg Exercise, Der Eintänzer], 1978





O Exercício da Marionete, Der Eintänzer [The Marionette Exercise, Der Eintänzer], 1978



O Leque Prisão Emplumado, Der Eintänzer [The Featheres Prison Fan, Der Eintänzer], 1978





A Mesa que Dança Tango, Der Eintänzer [The Dancing Tango Table, Der Eintänzer], 1978

LA FERDINANDA

SONATA PARA UMA VILLA MÉDICI

Entronada na crista de uma colina na Toscana, rodeada por vinhedos e oliveiras, encontra-se a antiga casa de caça dos Médici. Mesmo em 1980, depois de uma longa sucessão de proprietários nos últimos 400 anos, essa casa contempla os eventos dos dias vindouros com extrema compostura.

Orgulhosamente ancoradas em seu amplo, extenso, telhado, há “quase cem” pequenas construções de chaminés, cada uma construída de um modo diferente, cada uma modelada individualmente para um membro da família Médici. Essas pequenas torres – câmaras para os fantasmas da vila e câmaras para seus mortos – estão ligadas diretamente por canos a cada sala do edifício, alcançado suas grandes lareiras quadrangulares, que, como condutos, registram avidamente tudo que acontece nessas salas e, depois, canalizam os eventos até as torres e os armazenam lá em minúsculas frequências, que até hoje ainda os dirigem ou para o paraíso ou para o inferno da antiga visão de mundo da vila.

REBECCA HORN, 1979









Leque do Pavão Mecânico 1 [Mechanical Peacock Fan 1], 1979, La Ferdinanda, 1981

DE CASULO À CAMISA DE FORÇA: SOBRE OS FILMES DE REBECCA HORN

SERGIO EDELSZTEIN



Criados muito antes de suas instalações, os primeiros filmes de Rebecca Horn evidenciam a copiosa iconografia que caracteriza sua obra, sua diversidade temática e o desenvolvimento orgânico em direção ao uso do espaço, objetos e narrativas que se tornaram centrais às suas questões artísticas em outras mídias – especialmente em suas instalações de grande porte. A relevância desses filmes se encontra em seu contexto temporal, já que eles foram realizados durante os períodos finais de seus estudos, quando seu trabalho artístico apenas começava a tomar forma. Em seus filmes *Performance* e *Exercícios de Berlim* [*Berlin Exercises*], Horn já nos conduz para espaços de sua própria criação, onde o vivo e o inanimado coexistem, formam relações, adotam caracteres e interagem em uma variedade de personas.

Horn iniciou seus estudos na Academia de Belas Artes de Hamburgo (HFBK) em 1963. A cidade pulsava de atividades artísticas nesta época, servindo como ponte para o circuito da vanguarda americana. Enquanto viveu em Hamburgo, Horn conheceu, entre outros artistas, o ícone *underground* Kenneth Anger – um dos muitos professores visitantes da HFBK –, e se familiarizou com os filmes de Andy Warhol, Jack Smith, Jonas Mekas e toda a diversidade do cinema de vanguarda americano.

Como aluna, Horn cumpriu o currículo obrigatório de desenho e escultura com modelos vivos e aulas técnicas. Os desenhos feitos em sala de aula focavam-se no corpo feminino – aulas normativas de desenho –, muito embora já nesses trabalhos iniciais seja possível reconhecer seu interesse por diferentes alterações corpóreas,

máscaras, aparelhos-espartilhos e extensões cranianas que emergiram em seus esboços a partir de 1966. Esse interesse por formas e sensibilidades corporais alteradas também está presente nos seus trabalhos esculturais feitos na HFBK: uma série de membros e extensões do corpo feitos em poliéster, dos quais ao que tudo indica nenhum sobreviveu. Um dos primeiros trabalhos de “prótese” de Horn está documentado em um catálogo de 1970 mostrando jovens artistas de Hamburgo. A imagem mostra a própria artista vestindo uma máscara longa e mole que cobre seu nariz e boca e se esparrama pelo chão, como uma tromba de elefante. Esse trabalho é, de fato, denominado *Tromba* [*Trunk*], mas a performance em questão deve ter acontecido bem antes da publicação do catálogo, já que em dezembro de 1968 uma infecção pulmonar prendeu a artista em uma cama de hospital por mais de seis meses.

No entanto, aqueles não foram tempos perdidos para Horn; durante sua hospitalização, ela criou inúmeros desenhos, escreveu textos e continuou a produzir pequenas esculturas com materiais maleáveis que ela podia coser com agulha e linha. As partes corporais que são o tema dos seus futuros filmes *Performance* foram também desenvolvidas durante sua convalescença, à medida que ela concebia uma série de extensões e esculturas corporais, incluindo *Cornucópia* [*Cornucopia*] (1970). Isolada em sua cama de hospital, esses objetos tinham a intenção de ser uma forma de restabelecer uma comunicação metafórica com o mundo exterior e com seus amigos.

Horn retornou ao lar no verão de 1969, mas manteve-se na maior parte do tempo confinada.

Com a assistência de amigos e colegas da universidade, ela começou a trabalhar em suas primeiras esculturas corporais. Cada uma dessas peças foi feita com uma determinada pessoa em mente, alguém que ela havia escolhido para ser o protagonista de sua performance. Esse método foi descrito em um texto que ela escreveu sobre *Unicórnio* [*Unicorn*] (1970):

“[...] eu a vi pela primeira vez na rua, ela passou por mim, enquanto eu ainda estava perdida em meus próprios devaneios de ‘unicórnio’ – o estranho ritmo do seu modo de andar, colocando um passo à frente do outro. [...] Tentei lhe dizer que queria construir um determinado instrumento para ela, um tipo de vara para sua cabeça, e que essa vara seria feita de madeira e destinada a enfatizar sua maneira de caminhar. Passamos as semanas seguintes tentando determinar as proporções exatas de seu corpo, estabelecendo o peso e a altura do objeto e fazendo exercícios de distância e equilíbrio.

A performance começou numa manhã bem cedo, em campo aberto. A névoa suspensa sobre a relva, o sol capturando tal aparição, o retorno do unicórnio.

Sua consciência elevada a uma vibração quase elétrica; nada pode deter sua jornada em transe, medindo-se contra toda árvore e nuvem à vista. E o trigo acaricia suas ancas, mas não seus ombros nus”.

Essa e outras performances pertencentes à operação de esculturas corporais foram documentadas em filme, e mais tarde compiladas em dois filmes longos: *Performances 1* (1970-72) e *Performances 2* (1973). Os trabalhos corporais documentados nos primeiros filmes de Horn podem ser divididos em dois grupos: aqueles que exploram a autopercepção do corpo, particularmente onde ele é estendido por meio de apêndices e uma maior imobilidade provocada artificialmente, e aqueles que pesquisam movimento e espaço. Em geral, o que

as ações com esculturas corporais exprimem nessas duas compilações de filmes é o profundo trauma da doença, e o desejo de cura e supremacia física. Em *Movimento de Cabeça* [*Head Balance*], *Extensões de Ombro* [*Shoulder Extensions*], *Extensão de Cabeça* [*Head Extension*] e *Leque Corpo Branco* [*White Body Fan*], observam-se transformações do corpo, acompanhado por matizes de arquétipos alquímicos: por meio de chifres, penas e asas, o corpo torna-se uma criatura mítica. É a forma como *Movimento de Cabeça* e *Extensões de Ombro*, além de *Unicórnio*, são filmados que induz a tal alusão a uma imagética primordial. Uma figura trajando uma extensão corporal aproxima-se de longe e então desaparece misteriosamente – essas criaturas fantásticas são “aparições”. Em termos iconográficos, chifres, penas e asas estão relacionados; de Dionísio a Shiva, assim como na maioria dos ritos xamânicos, são emblemas inconfundíveis de poderes sobrenaturais. O significado profundo desses trabalhos, no entanto, encontra-se na autoafirmação e na renovada comunicação com o mundo ao redor e sua redescoberta, questões que neste período eram fundamentais para os círculos pós-minimalistas dos dois lados do Atlântico. Neste aspecto, os trabalhos de Horn correspondem-se de forma evidente com os ensaios fílmicos de Bruce Nauman ou as performances de Vito Acconci.

Diversas sequências envolvendo pinturas corporais, que abrem *Performances 1*, mostram o corpo sobrepujando ou sucumbindo a estranhas manifestações que – à luz da recente convalescença da artista – devem ser compreendidas como uma metáforização da doença, da dor e da recuperação. *Azul-Azul-Azul 1* [*Blue-Blue-Blue 1*] mostra um padrão azul que lembra varíola e que gradualmente se expande e consome o torso; em *Membros Vermelhos* [*Red Limbs*], a cabeça e os membros são progressivamente isolados do corpo por uma tinta

vermelha; e, em *Expansão Negra* [*Black Expansion*], a aplicação da tinta devora o corpo, fazendo com que aparentemente desapareça.

Em 1972, Horn foi convidada por Harald Szeemann a participar da Documenta V. Ela apresentou uma performance ao vivo de *Extensão de Cabeça* e mostrou uma série de filmes de performance dentro do programa de exposições. Em Kassel, ela conheceu alguns dos mais importantes artistas americanos da época – Vito Acconci, John Baldessari e Dennis Oppenheim –, que também expuseram ali. Em parte motivada por esses encontros, Horn mudou-se para Nova Iorque em 1972, embora continuasse a passar longas temporadas em Berlim. Nesta época, o foco de seu trabalho mudou gradativamente de filmes para performances em vídeo. Uma série de vídeos deste período, *Conversação 1, 2 & 3* [*Conversation 1, 2 & 3*] (1972), *Transformação* [*Transformation*] (1972/73) e *Exercícios* [*Exercises*] (1973), está listada em um catálogo de 1977 da Cologne Kunstverein. Esses filmes desapareceram ou foram destruídos em um dos muitos episódios que mais tarde geraram a narrativa de *Der Eintänzer*, circunstâncias que surgiram do hábito de a artista insistentemente dividir seu tempo e sublocar seus apartamentos para estranhos.

O próximo projeto de filme de Horn foi intitulado *Berlim, Exercícios em Nove Partes* [*Berlin, Exercises in Nine Parts*] e foi filmado nesta cidade, de novembro de 1974 a janeiro de 1975. Longe de ser mais um compêndio de documentação de performances previamente criadas, essas nove peças formam uma série fechada de sequências performáticas expressamente concebidas para uma sala que a artista alugou com o único intuito de produzir este trabalho. O filme descreve a intensa relação entre uma escultura e o espaço que ela habita e gradualmente redefine. Neste sentido, *Berlim,*

Exercícios deve ser visto como a primeira instalação de grande porte de Horn.

Enquanto o subtexto dos filmes *Performance* era o processo de convalescença física da artista, em *Berlim, Exercícios* a questão subjacente é a saudade de pessoas que estão distantes, impregnada por uma forte qualidade onírica. Isso fica explícito no subtítulo do filme, *Sonhando sob a Água com Coisas Distantes* [*Dreaming under Water of Things Afar*]. De fato, algumas das sequências do filme são sublimações do que poderia ser descrito como “relacionamentos”. Em *Mantendo Controle sobre Essas Pernas Desleais* [*Keeping Hold of those Unfaithful Legs*], a artista explora uma das ansiedades básicas de todas as relações humanas, o medo da separação, e as dificuldades dos relacionamentos. A artista e seu parceiro tentam manter suas pernas juntas usando ímãs; até mesmo o mais suave movimento descoordenado ativa os pólos negativos, fazendo com que suas pernas se distanciem umas das outras. Isso produz o efeito de uma estranha criatura de três pernas movendo-se desajeitadamente pela sala. Os ímãs representam a dicotomia entre atração e repulsa, impedindo as tentativas do casal de estabelecer equilíbrio. Outra sequência que lida com relacionamento – ainda que mais lúdico – é *Dois Peixinhos Lembram uma Dança* [*Two Little Fish Remember a Dance*], uma cena de corte entre dois peixinhos dourados de plástico sobre os pelos do peito de um homem, que lembra um mar de sargaços. Além desses aspectos pessoais, no entanto, encontramos em *Berlim, Exercícios* pela primeira vez uma série de elementos que se tornarão fundamentais nos trabalhos de instalação posteriores e mais complexos de Horn. Por exemplo, a utilização de espelhos na sequência intitulada *Salas Encontram-se em Espelhos* [*Rooms Meet in Mirrors*], mostrando uma vestimenta feita de pequenos espelhos, que fazem com que as imagens de diferentes salas se sobreponham.

Também significativo é o uso de penas em *Penas Dançam sobre os Ombros* [*Feathers Dance on the Shoulders*], um desenvolvimento interessante do anterior *Instrumento de Pena* [*Feather Instrument*], que aparece em *Performances 1*, embora o aparato anterior tenha se desenvolvido em uma vestimenta completa, prenunciando as peças com penas móveis que viriam depois. Esse “instrumento” é também a primeira aplicação de som em uma das esculturas de Horn, um elemento que se tornou comum em suas instalações dos últimos anos. Outras duas sequências que mostram o desenvolvimento do trabalho da artista entre *Performances* e *Berlim, Exercícios* são *Luvas de Dedo* [*Finger Gloves*] (1972) e *Dois Mãos Arranhando Ambas as Paredes* [*Two Hands Scratching Both Walls*], ambas manifestando uma mudança de foco da experiência interior da artista para uma subjugação do espaço direcionada para o exterior.

A sequência de abertura de *Berlim, Exercícios* – *Tocando as Paredes Simultaneamente com Ambas as Mãos* [*Berlin, Exercises -- Touching the Wall with Both Hands Simultaneously*] – mostra a artista, cujos dedos haviam sido estendidos na exata proporção de seu corpo com a largura da sala, arranhando as paredes ao cruzar o espaço – uma manifestação física de sua vontade de abarcar os dois continentes onde vivia. Apesar de a estrutura de *Berlim, Exercícios* ecoar seus prévios filmes *Performance*, seu conteúdo e imagética apontam para muito além do ano em que foi feito, prenunciando muito das esculturas e instalações de Horn das décadas de 1980 e 1990. Aqui, talvez já possamos discernir em seus trabalhos a iconografia evoluindo em sua transformação do pessoal e do poético, a abordagem de forças espirituais e magnéticas, a sublimação de histórias pessoais, a hibridização entre corpo e objetos e a metafórica das funções dos objetos por meio de

movimentos mecanicamente induzidos em personagens reais. Mas, sobretudo, o fato de haver um espaço definido, confinado e fechado como o local de seu trabalho e a especificidade das obras em relação a tal espaço – em tamanho, mas também em função, história e localização geográfica – se manterá como uma constante no seu subsequente trabalho de instalações.

Desde seus primeiros trabalhos, isolamento e confinamento parecem gerar a concentração meditativa que sustenta a atividade criativa de Horn. Suas notas frequentemente mencionam a palavra “isolamento” em relação ao seu trabalho: as *Extensões de Braço* [*Arm Extensions*] (1968) são descritas como “colunas isoladoras”, os seios em *Cornucópia* (1970) estão separados do corpo em “isolamento compartilhado”, enquanto *Máscara de Cacatua* [*Cockatoo Mask*] (1973) força o espectador a adentrar um “isolamento compartilhado”. A reclusão é essencial para “encontrar formas ampliadas de autopercepção”. Daí que suas primeiras peças mecânicas eram de fato verdadeiros “trabalhos isoladores”: em *A Noiva Chinesa* [*The Chinese Fiancée*] (1976), o espectador que entrava no templo negro em forma de caixa ficava preso no interior com as seis portas trancadas, enquanto *A Emplumada Prisão Leque* [*The Feathered Prison Fan*] (1978) exibida em *Der Eintänzer* gentilmente se fecha ao redor da jovem dançarina. Esses são os primeiros trabalhos que indicam ao mesmo tempo uma presença humana não específica e sua ausência. Na realidade, esse anseio por uma presença humana estendida permeia todo o trabalho de Horn como um código genético, permitindo-lhe migrar entre narrativas e mídias; da escultura à instalação, passando pela poesia, vídeo e desenho, mantendo, no entanto, seu estilo único.

Embora seja óbvio que espaços físicos bem definidos constituem um elemento central em todos os trabalhos de instalação de Horn, locais

confinados também formam um elemento importante na gestação, concepção e localização de todos os seus filmes. Por exemplo, falando sobre *Berlim, Exercícios*, ela apontou que “durante uma semana eu vivi em completo isolamento no meu estúdio”, enfatizando tanto o aspecto performático como de duração do trabalho – apesar da fragmentação e da especificidade do trabalho para o espaço onde ele aconteceu. Da mesma forma, *Der Eintänzer* (1978) foi inteiramente filmado dentro do estúdio da artista com vista para o Madison Square Park na cidade de Nova Iorque, e *La Ferdinanda: Sonata para Villa Médici* [*La Ferdinanda: Sonata for a Medici Villa*] (1981) foi encenada em um majestoso parque de caçadas renascentista. Por fim, *O Quarto de Buster* [*Buster's Bedroom*] (1990) foi feito em Nirvana House, uma clínica psiquiátrica que podemos imaginar tendo um papel importante na vida de Buster Keaton, funcionando até hoje como um lugar de refúgio para antigas estrelas de Hollywood.

Como mencionado, durante os anos nos quais Horn viveu entre Nova Iorque e a Alemanha, ela frequentemente sublocava seus apartamentos – o que quer dizer que ela confiava seus pertences a completos estranhos. Essa situação irreal e incontrolável a levou a escrever um roteiro para cinema versando sobre como, sob circunstâncias bizarras e acidentais, estranhos iniciavam relacionamentos com ela por meio de sua esfera privada e objetos pessoais. Em *Der Eintänzer*, Horn aluga seu estúdio durante o verão para uma escola de balé. Um homem cego aparece, perguntando sobre aulas de tango, seguido por gêmeas que surgem e insistem em permanecer ali, enquanto seu amigo Max se recusa a abandonar sua miniatura de piano. Os atores interpretam personagens específicos e limitados; ao interpretar esses papéis unidimensionais, uma história é gradativamente construída.

Der Eintänzer é fundamentalmente diferente de todos os filmes anteriores de Horn. De certo modo, é sua primeira obra de arte não pessoal – um trabalho não concebido com alguém em particular em mente, nem presente (como nas sequências dos filmes *Performance*) nem ausente (como em *Berlim, Exercícios*). Como em todos os seus filmes posteriores, ele gera uma narrativa a partir de uma série de personas e objetos claramente caracterizados. Os atores são conspícuos para seus atributos específicos – o cego, os estudantes de balé, as gêmeas e o sushiman japonês. Assim como os atores, os objetos “abandonados” pela artista também são protagonistas, mudando suas características e assumindo novas funções que são fundamentais para a história. O balanço torna-se um instrumento de morte, grampos de cabelo transformam-se em armas de ataque, as luvas espelhadas magicamente revelam o quarto para uma das gêmeas. Esses objetos de uso diário estão envolvidos em relações de reciprocidade com os atores, assim como com obras de arte como *Corpo Harpa* [*Body Harp*], cuja função lembra bastante alguns dos protótipos iniciais para objetos “comunicativos”, como *Emplumada Prisão Leque* e, claro, *Mesa Dançando Tango* [*Dancing Tango Table*], um objeto que representa *Der Eintänzer* de forma singular.

Enquanto as esculturas em seus filmes anteriores requeriam certo grau de correspondência interna ou externa com um ser humano (seja o visitante da exposição ou o participante de uma performance), no caso de *Mesa Dançando Tango* Horn desenvolve uma visão que forjará também seus trabalhos posteriores – a ideia de que objetos têm alma, uma alma composta que abarca a função do objeto, seu proprietário, seu passado e todas as permutações em potencial de seu “ser”. Essa é uma característica constante nos objetos encontrados que Horn possibilita respirar,

amar, dançar e desmaiar em suas esculturas. Em seus filmes, esculturas e instalações, ela aborda tais parâmetros animistas do *ready-made*, demonstrando uma maior proximidade dos rituais espirituais do que da arte conceitual.

Assim como a artista repetidamente trabalha com borboletas, sapatos, pigmentos, instrumentos musicais e muitos outros objetos, em *Der Eintänzer* ela forma um elenco de atores com quem trabalhará de forma regular, explorando sua versatilidade como atores em seus dois próximos filmes: *La Ferdinanda* (1978) e *O Quarto de Buster* (1990). Ambas as figuras de Caterina de Dominicis, uma cantora de ópera aposentada e proprietária da Villa Médici em *La Ferdinanda*, e Serafina Tannenbaum, a ex-atriz de Hollywood em *O Quarto de Buster*, são interpretadas por Valentina Cortese. O ator David Warrilow interpreta Frazer, o cego em *Der Eintänzer*, e o historiador de arte Richard Sutherland em *La Ferdinanda* – ambos personagens tateando seus caminhos pelo mundo –, e também a figura de Warlock, o paciente vestido de abelha que poliniza as plantas no jardim da Nirvana House, em *O Quarto de Buster*. A estes podemos adicionar personagens que, embora interpretados por vários atores, repetem-se em diversos filmes, como as gêmeas, os espelhos, mesas mecânicas, máquinas de corte emplumadas, viseiras (ou seus complementares, os binóculos), balanços, metrônomos etc.

Todos esses elementos participam de forma igualitária na criação e no desenvolvimento da situação improvável para a qual eles se reuniram – na maior parte das vezes contra sua vontade, mas sempre na privacidade de uma sociedade fechada, e sempre em razão das necessidades de certo modo tangenciais. Em *La Ferdinanda*, o cenário serve como abrigo para repouso (para Caterina de Dominicis), convalescença (para a bailarina Simona), esconderijo (para Dr. Marchetti, em

aposentadoria compulsória depois de uma série de escândalos) e estudo (para o violoncelista). Essas funções são tão variadas e o cenário é de tal forma autônomo que a vila é progressivamente experimentada como um metafórico microcosmo do mundo.

Qualquer coisa, seja viva ou inanimada, pode participar em igual medida de um filme ou exposição, e, portanto, sua contribuição nunca é passiva. Os personagens “humanos” parecem máquinas que obsessiva e cerimonialmente ensaiam seus papéis. Estão muito mais preocupados consigo mesmos do que com o que está ao seu redor – lembrando objetos inanimados na mesma proporção que estes lembram protagonistas “humanos”. Comentando esse *modus operandi*, em *Desbravando o Passado* [*Cutting through the Past*], Donald Sutherland reflete sobre a experiência de atuar para Horn, revelando que participar de *O Quarto de Buster* foi como fazer parte de uma escultura gigante, como “o apêndice de uma elaborada peça – de uma escultura plástica, móvel, elástica, que de certa forma se movia como mercúrio líquido”.

Há uma ininterrupta continuidade entre os filmes de Horn e suas grandes instalações; ambos operam como um grupo de objetos interativos independentes e autogestores. Em 1993, uma grande retrospectiva de seu trabalho foi montada no Guggenheim Museum de Nova Iorque. Daí ela viajou para Eindhoven, Berlim, Viena, e então para Londres e Grenoble, na França, onde se apresentou em 1995. Como os personagens de seus filmes, no decorrer da viagem, suas instalações de grande porte mudaram de contexto e, portanto, afetaram-se em diversificadas constelações. Horn documentou essas transformações no filme *Desbravando o Passado*, iluminando os fios condutores pessoais que correm ao longo de toda a sua obra, em termos tanto de motivos como de personagens. Tornou-se

evidente que sua escrita, sua escultura, seus filmes e suas instalações compartilham de uma mesma continuidade subjacente.

Em determinado momento, durante um comentário no filme, ela afirma que “Arte é anarquia... anarquia é liberdade – liberdade na periferia, na vulnerabilidade de transcender limites”. De fato, as máquinas de Horn ultrapassam certos limites, vibram de emoção e estão vivas – e é isso que as torna vulneráveis. Do mesmo modo, seus personagens humanos transgridem comportamentos definidos e colapsam em obsessões maquinais. Eles se tornam tão vulneráveis que são forçados a buscar refúgio em protetores casulos de penas ou esconder-se debaixo de máscaras, em prisões, asilos ou sob camisas de força. É apenas em tais locais que os trabalhos e as figuras finalmente encontram sua liberdade. Essa é também a origem da fascinação de Horn por Buster Keaton como um personagem que – do ponto de vista dela – durante toda sua vida arriscou e perdeu tudo para alcançar liberdade artística. Tal figura e tais qualidades geraram e definiram o comportamento dos personagens em *O Quarto de Buster*.

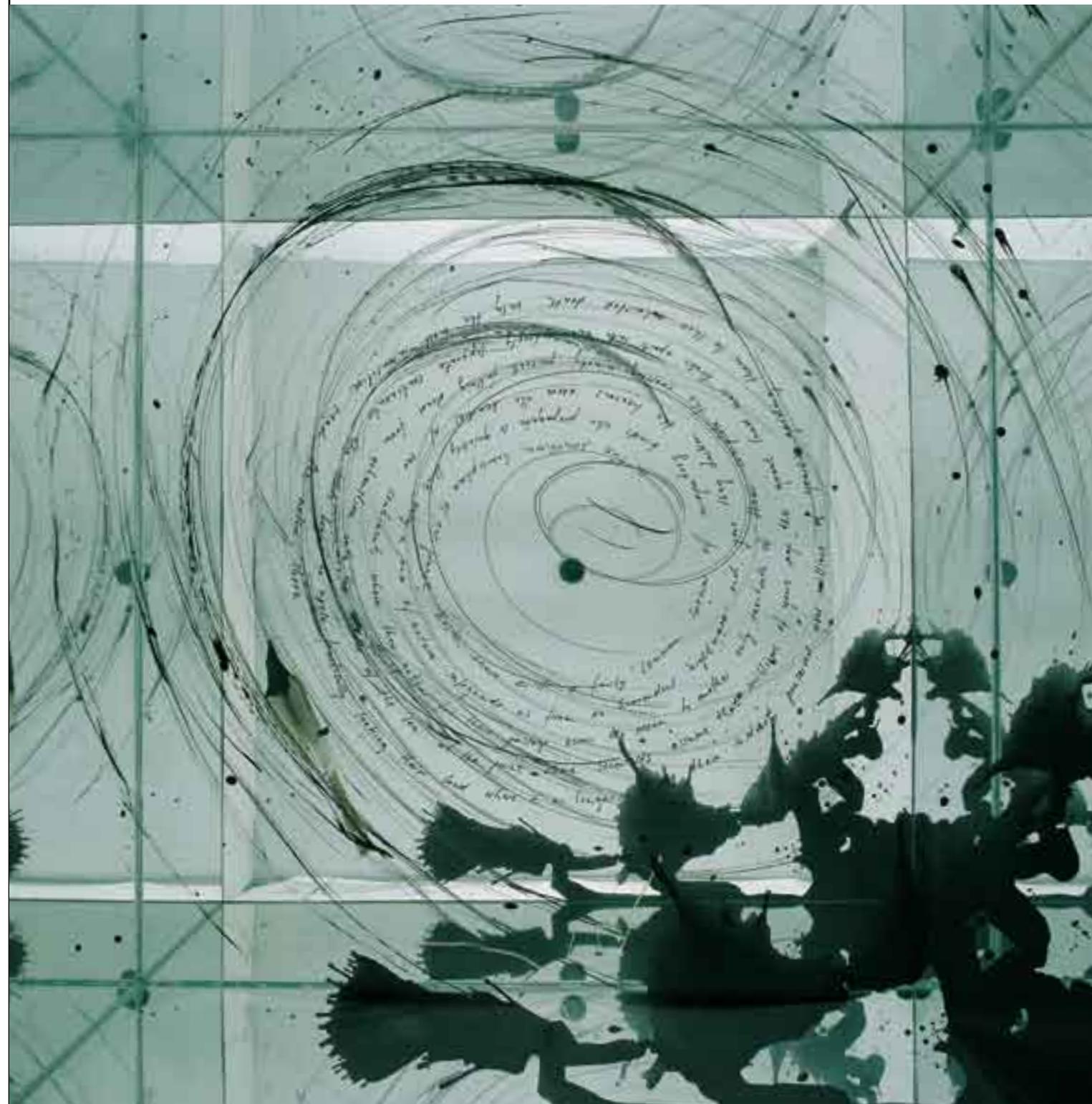
Um personagem fundamental que vai além do seu papel em *O Quarto de Buster* é O’Connor (interpretado por Donald Sutherland), um paciente que se tornou médico em um hospital psiquiátrico. Ele fervorosamente crê na ideia de imobilidade como uma forma de alcançar liberação. Seguindo seus conselhos, Diana Daniels (Geraldine Chaplin), que fora uma famosa nadadora, consente em ser presa em uma cadeira de rodas na esperança de acumular suficiente energia para retomar seus perigosos mergulhos. Seguindo o exemplo de Buster Keaton, Micha Morgan (Amanda Ooms) também é convencida a apreciar o valor da paralisia. Obcecado pelo desejo de torná-la uma paciente sua, O’Connor aprisiona-a em uma camisa de força e tranca-a em um quarto da Nirvana House. É impossível ignorar a

analogia entre as primeiras esculturas corporais em *Performances 1 & 2* e *Berlim, Exercícios* e esta imagem de Micha enfiada em uma camisa de força e mantida em isolamento. Sua libertação espetacular da camisa de força (um truque que o próprio Keaton aprendeu com seu padrinho Harry Houdini) e sua fuga da Nirvana House vira completamente pelo avesso o final esperado do filme. Agora é tarde demais para descobrir “formas ampliadas de autopercepção”, como sugere O’Connor (e os primeiros filmes de Horn). Micha Morgan encontra o amor fora de si mesma e foge com Joe. O casulo finalmente se rompe.

BANHO ESPIRAL

No hemisfério meridional de nosso planeta
existe uma espécie de ave migratória mais ou menos ordinária
que se propaga tão rapidamente
que apenas um artifício da natureza
nos protege do mais horroroso pesadelo.
Todo ano elas escurecem o céu sobre o oeste da África
onde se reúnem para sua viagem
sobre o oceano Atlântico.
Apenas um décimo delas chega na América do Sul,
noventa por cento sucumbe, esgotadas
no meio do mar
onde os cientistas acreditam
que milhões de anos atrás
a grande massa de terra se dividiu
em dois continentes separados
Os pássaros começam a circular freneticamente
buscando ali seu pouso, onde
ele já não existe mais
seu instinto mantendo-se o mesmo por milhões de anos
guiando-os para sua morte por exaustão
Apenas os mais insensíveis chegam às costas austrais.

REBECCA HORN, 1979





Máquina do Pavão [Peacock Machine], Kassel, 1982



Banho Negro [Black Bath], 1984, Viena, 1986

À direita: Banho dos Pingos de Orvalho Espelhados [Bath of the Mirrored Dew Drops], Genebra, 1985

Próxima página dupla: Concerto ao Inverso [Concert in Reverse], Münster, 1987



UM CIRCO DE ARTE

A resposta do pássaro-pincel:

Macas, pois sim! Pura extravagância! –
os traços na sentença de uma pintura ecoados
pelo alvoroço de risadas durante o tempo todo.

Carmesins pingos-fantasmas despençam das macas vazias
criando vibrações de um gotejamento verde-esmeralda
manchando o espaço fechado a vácuo.

O chicote, uma furiosa jiboia
irrompe sibilando sobre orelhas e cabelo
o leão rola até a beira do abismo
pronto para saltar em suas profundezas cavernosas;
o segundo golpe do chicote atinge
as pulgas que pulam uma atrás da outra
formando uma linha em círculo

A garça prateada observa, batendo as asas,
através de seu binóculo, a ponta em ascensão espiral
molhando o bico na piscina de mercúrio
para esboçar uma nova curva de temperatura no céu
voltando-se para o leste e durante dias desaparecendo na lua
deixando o palco para irrequietos besouros-rinocerontes.

REBECCA HORN, 1988





A FLORESTA DE HIDRAS

A hidra de quatorze cabeças
carregadas eletricamente
perigosamente penduradas na sala
vomitando faíscas de beijos destrutivos
chamuscando, carbonizando
eletrificando entre as cabeças de serpente

Espremendo as células do cérebro
congelando a umidade na garganta
tremendo ao redor dos campos magnéticos no corpo
a ponto de desintegrar-se sob a carga
de quatrocentos e sessenta mil volts
Soterrado por todo o carvão de Pittsburgh
o último par de sapatos de Oscar Wilde, no entanto,
levita e flutua com energia renovada de volta ao espaço.

REBECCA HORN, 1988





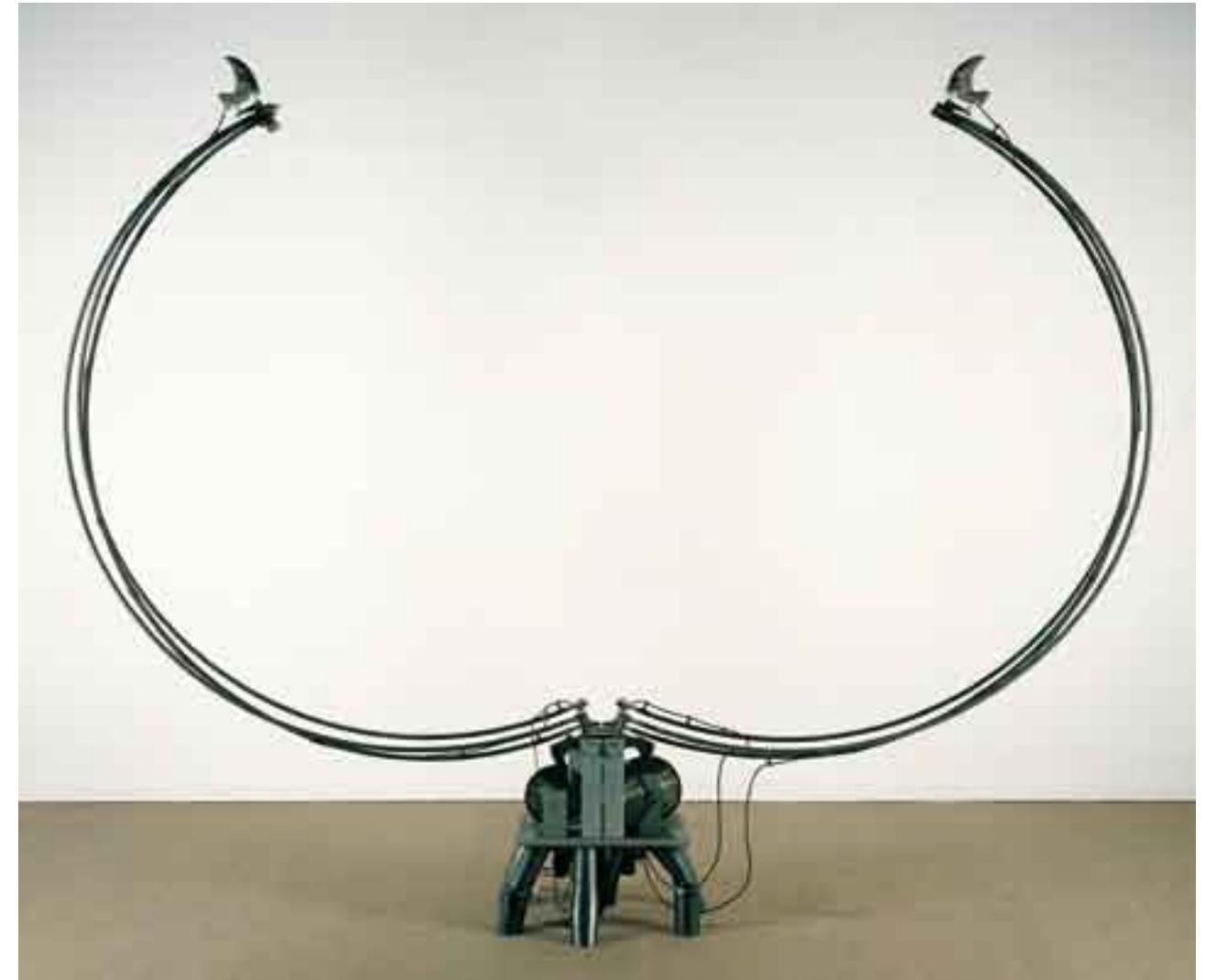
A AMÉRICA DE KAFKA

No bojo de um navio
sua mala e guarda-chuva
desaparecendo de vista;
solitário, desenraizado, rodopiando
precariamente sobre uma gota de orvalho
para não se afogar
no vasto oceano desumano.
Sua Europa perdida assim que fora de vista
desembarcando no pesadelo-odisseia
de suas aventuras sem limites.

REBECCA HORN, 1990



O Ciclo de Kafka [Kafka Cycle], 1994



Beijo de Rinocerontes [Kiss of the Rhinoceros], 1989

O RISCO REBELADO

MARCELLO DANTAS

Risco é uma palavra fascinante. Ela define, ao mesmo tempo, o ato do riscar de um lápis sobre um papel, marco de nascimento de qualquer arte, até o ponto de desequilíbrio em que a boa arte deveria existir, no território do desconhecido, do desconfortável e do incerto. Arte e Risco são palavras que andam juntas. Dos termos dos seguros que garantem a obra contra riscos até a ideia de fronteira de linguagem. Fazer Arte é arriscar, desconfortar, deslocar, revalorar a matéria e flertar com o perigo, com a possibilidade da perda. A matéria-prima fundamental de Rebecca Horn é o risco.

Rebecca Horn entrou para a história da arte com as performances, instalações, filmes, óperas e esculturas que produziu em suas quase quatro décadas de obras fascinantes. Ela mantém uma forte poética de confronto com o perigo. Ela flerta com eletricidade em alta voltagem, com máquinas autônomas, armas com suas próprias vontades, desafia a gravidade e traz à tona o medo e o risco. O espectador não consegue ser indiferente à sua obra, primeiro pelo instinto e depois pela reflexão. Suas instalações e máquinas usam a tecnologia para dar um sentido de infinitude atemporal, em que as máquinas são frágeis e desobedientes de nossas vontades. Elas se rebelam em busca de uma alma própria.

Essa busca pela alma, por meio da alquimia entre mecânica, gesto, risco, contaminação e certa coragem de se mostrar viva, latente, dolorida, faz da obra de Rebecca Horn uma raridade no cenário muitas vezes cínico da arte contemporânea. Sua obra surge mais poderosa quando ela cria uma

situação, uma tensão que ultrapassa a plástica e se aproxima de uma meta-autofagia em que obra come e é comida pelo espectador, que é parte da própria obra que o come. As linhas de fronteira diluem-se e já não sabemos se olhamos ou se estamos sendo observados. Se Rebecca Horn está nos oferecendo algo ou se somos nós mesmos a isca para ela fazer sua brincadeira.

Sua obra tem um sentido de lúdico de “play”, que pode ser uma brincadeira ou um ato simbolicamente sexual. Se, em um primeiro momento, sua obra “brincava” fortemente com o corpo, ela ultrapassou esse limite ao criar corpos mecânicos e próteses que assumiram uma identidade própria, criaturas que se rebelam em silêncio. Rebecca Horn resgata uma veia poética que se abriu com os dadaístas no início do século XX e se deixa contaminar por imaginários de Duchamp a Astor Piazzola e Fernando Pessoa, mas faz isso usando tecnologia de vários tempos e certa teatralidade que a arte contemporânea perdeu. Rebecca Horn não teme confrontar o feminino e o masculino em uma espécie de tango da vida.

Nascida na Alemanha em 1944, e apesar de já ter uma grande carreira celebrada internacionalmente com retrospectivas no Guggenheim e no Martin-Gropius-Bau, Rebecca nunca expôs no Brasil, apesar de ter viajado por aqui nos anos 1970. Uma das poucas referências sobre ela eu exibi no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) no ciclo Evidência em 1999. Por isso, desejei fazer desta exposição a mais retrospectiva possível, mostrando as várias faces e épocas de sua obra. E aproximando obras ícones como o *Concerto*

para Anarquia [*Concert for Anarchy*] e seu piano invertido de cabeça para baixo que de repente se abre em vísceras, com obras muito específicas como *Concerto dos Suspiros* [*Concerto dei Suspiri*], com seus sublimes cones de metal surgindo no meio do entulho, e que, diante da sequência de tragédias que o mundo viveu este ano, não há como evitar uma leitura da dor dos escombros. Ainda na Rotunda, incluí uma obra que considero limítrofe na articulação da linguagem entre arte e arquitetura, *Universo numa Pérola* [*Universe in a Pearl*], que traz um jogo de percepção, reflexão e movimento que consegue fazer o espectador sentir que não é a obra que se mexe, mas sim o prédio inteiro que dança seduzido pelo movimento da obra. Há, ainda, todos os seus filmes, esculturas, instalações, objetos e uma pintura. Graças a uma colaboração entre o Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), o Goethe-Institut e o CCBB, esse jejum se encerra. Convidooos, então, a experimentar uma Rebelião em Silêncio.





O Quarto de Buster [Buster's Bedroom], 1990











A CAMISA DE FORÇA INTERIOR DENTRO DO EXTERIOR

PARA BUSTER KEATON

A camisa de força é uma camisa de algodão fechada com braços muito longos, cujas pontas são atadas atrás das costas.

Fuga da camisa de força: fugir do ritmo infinito das regulagens humanas, perturbar e inverter os ritmos de dia e noite. Prisão: ser consciente do abuso da liberdade do corpo, a tortura de estar condenado à imobilidade.

A fuga da mente no conhecimento de sua imaginação viva. Fugir da catatonia diária com um salto gigantesco de energia humana na tentativa de roubar a esfera celestial.

Seu rosto atemporal, um sinal atrás do qual se ocultam todos os sentimentos, a máscara de uma gueixa, de um ator do Kabuki, que representa todas as emoções, observando seu mundo imaginário e fictício com o desapego de uma câmera embutida. Seu alter ego, buscando constantemente a si mesmo por meio da trama que se desenrola e de seus mecanismos, espia, onisciente e tristemente belo, sobre nossos ombros.

Seus filmes começam na rotina diária de eventos, nas ruas, quintais, escadarias, nas cenas de abandono súbito em que os trilhos de trem correm repletos de pânico pelas ruas, árvores são arrancadas pelas raízes, casas voam pelo ar, em que a mecânica da civilização humana confronta a natureza e a desafia. No decorrer da trama, os acontecimentos se acirram em sinais caóticos e ameaçadores. Apenas ele, por meio de sua inteligência inventiva, pode, como um dançarino de sonho, dominar os perigos com precisão ousada.

Ele apresenta ao espectador um exercício autêntico na arte da sobrevivência, leva toda a gama da ação aos extremos do possível, seduzindo e coagindo os eventos até o fantasmagórico, em que noivas que correm são transformadas em rochedos, e árvores que caem se transformam em exércitos.

Gradualmente, ele começa a se testar contra as energias, em lições curtas, como exercícios acrobáticos mal realizados. Uma explosão interna ocorre repentina e inesperadamente. Com uma estranha certeza, ele inicia o ato de liberação dessas forças que o ameaçam do exterior. Ele desenvolve poderes mágicos que o tornam capaz de superar todos os obstáculos, tão imperturbado como um anjo caído. Seus esquemas de fuga formam um balé em defesa da violência suave. O jovem desamparado transforma-se em uma pessoa que, com a ajuda de sua mania por invenções, é capaz de domar as forças dos elementos. A ajuda não vem do mundo animado; ao contrário, ele respira alma nas máquinas; elas se transformam em suas aliadas e parceiras, em cuja ajuda ele confia para restringir as energias descontroladas. Por meio deste estratagema, ele surpreende o mundo



que o rodeia, apenas para se elevar ao final como um vitorioso tímido e solitário, um iniciado.

Depois de completar 33 anos, a vida ocorre ao contrário desses sinais. Uma fase destrutiva, induzida em parte por influências externas – novos métodos de produção, surgimento de filmes falados, fracasso no casamento –, limita os voos criativos de sua imaginação e lança uma sombra sobre seu trabalho. Ele começa a beber para ocultar a vulnerabilidade. Os sinais de suas visões são enfraquecidos pelo álcool e ele não pode mais segui-los e agarrá-los. Ele se retrai dentro de si e não encontra mais a saída das histórias de pesadelo de seus primeiros filmes. Nos anos seguintes, ele se transforma em um cativo mudo. Essa queda no silêncio e, depois, o irromper em protesto com tentativas desanimadas de escapar de um mundo desesperadamente moralizador, o mundo de Hollywood, tornam-se uma excursão ao estilo de Kafka que o paralisa. A tentativa de recuperar seu público perdido fracassa.

Em seu escritório na MGM, ele constrói um enorme quebra-nozes cujos mecanismos diabólicos pegam uma noz, jogam-na ao ar, sacodem-na até quase desmaiar, para só então quebrar a noz no orifício dessa máquina monstruosa. A máquina representa a estrutura hierárquica do estúdio da MGM. Ele mesmo se transformou na pequena noz, uma paródia de sua própria realidade.

Ele não consegue mais encontrar o caminho para os movimentos espirais que podiam lançá-lo ao infinito.

Ele não pode mais desfazer os nós da camisa de força. O círculo dos presos à terra o mantém cativo e o reintegra.

Keaton, antes animado pela dança da imponderabilidade, retorna por um intervalo medido de tempo, agora envolto em silêncio, ao mundo dos cegos.

REBECCA HORN, 5 DE ABRIL DE 1983







NO PONTO ZERO DE TURBULÊNCIA

UM DIÁRIO DE VIAGEM

DORIS VON DRATHEN

“Uma das escolas de filosofia de Tlön chega a negar o tempo.” Esse é o relato feito por Borges sobre os mundos de Tlön, Uqbar e Orbis Tertius, que obedecem às suas próprias leis de geometria, lógica e metafísica. Continuando a descrever Tlön, ele diz: “[esta escola] argumenta que o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como uma esperança presente, que o passado não tem realidade senão como uma lembrança presente”.¹ A obra de Rebecca Horn abre um universo no qual o tempo e o espaço parecem ser governados por leis inteiramente diferentes. O espectador é apresentado a uma perspectiva do mundo que traz à mente o grande místico do judaísmo medieval, Abraham Abulafia. Menosprezando as tentativas de seus contemporâneos para usar magia a fim de ultrapassar a realidade, o estudioso ensinava a contemplação reflexiva da realidade. Para isso, ele criou o método de *dillug* e *kefiza*, um processo mental que fazia experimentos com “saltos” e “pulos” e se afastava da ideia de linearidade. Pois, conforme ele afirmava, os “saltos” evocavam pensamentos que até então estavam ocultos.²

Uma linha similar de pensamento combinatório e o abandono da sequencialidade linear do tempo em favor de um conceito de tempo condensado em um ponto zero absoluto representam os elementos fundamentais da obra de Rebecca Horn e oferecem insights cruciais para a exploração de sua imensa e cada vez mais ampla gama de trabalhos. Durante toda sua carreira até agora, desde o começo, no início dos anos 1970, até os dias de hoje, suas imagens singulares têm sido criadas com o uso de toda uma gama de meios artísticos: filmes, foto-

grafias pintadas, desenhos, guaches, recentemente até águas-fortes, esculturas mecânicas, instalações, bem como poemas ou textos que acompanham suas obras. Todos esses meios informam um ao outro, alternada e mutuamente, formando coletivamente uma matriz para a geração de outras obras. As imagens, que também parecem vagar, irão emergir em algum ponto em seu trabalho e, então, muitos anos depois, podem surgir repentinamente na superfície sob uma forma inteiramente diferente. O que todas essas imagens compartilham são suas origens no universo primordial de sua experiência e reflexão pessoais. Porém, essa experiência tem sido transformada em fórmulas espirituais que têm deixado representações narrativas muito além delas e, quando ocorre o instante do movimento, são expressas por meio da dimensão material.

PAIXÃO COMO UM PONTO DE MUDANÇA

A paixão é dinâmica. Ela pode ser criativa e destrutiva ao mesmo tempo, liberando um furacão ou uma turbulência, que pode provocar qualquer coisa entre um ganho insuperável e uma perda irreparável. Porém, no trabalho de Rebecca Horn, esse tema dá uma virada radical. O que lhe interessa sobre a paixão não é, de forma alguma, seu aspecto romântico. Em sua busca por exemplos de contato mútuo com outras esferas, ela adota o limite periférico como seu tema: na ocorrência extremamente breve de situações de ponto zero, nas quais tempo e espaço coincidem para se tornar um, ou no hiato momentâneo e estranho imediatamente anterior à desintegração da consciência física e espiritual. Na peça *Lua Alta* [*High Moon*], que desenvolveu em

Nova Iorque em 1991, esse momento, no qual por uma fração de segundo os limites da realidade passam a um estado transcendente, é experimentado como um ideograma pictórico radical. Dois funis transparentes cheios com um líquido vermelho sangue são suspensos sob o teto. Eles são canalizados até dois fuzis que, em intervalos regulares, atiram um no outro. Os dois tiros desferidos simultaneamente cancelam um ao outro. Esse trabalho também é chamado *El Beso de la Muerte* (O Beijo da Morte), pois, como as duas armas são disparadas ao mesmo tempo, as duas balas se fundem. Morte e amor combinam-se em um momento da mais extrema união. Mas “o beijo da morte” também provoca um vértice rodopiante nos dois funis, além de fazer com que um fluxo vermelho sangue flua por um estreito canal que atravessa todo o comprimento da sala. No limite mais distante do cano de metal, uma serra circular penetra na parede, quase como se fosse apenas um obstáculo temporário e não uma obstrução genuína. Aqui, Rebecca Horn formula um ponto zero que se manifesta como o olho de uma tempestade. É nesse momento absolutamente breve de quietude absoluta que as energias convergem e se cancelam mutuamente e em sua suspensão para depois desencadear o vórtice dos fluxos lunares. Porém, esse evento singular não é, por si mesmo, o objeto do trabalho, mas meramente seu ponto de partida. Iniciando desse silêncio absoluto, ou “santuário de liberdade”,³ desdobra-se um terreno no qual tudo o que é novo, inesperado e “outro” pode ocorrer. É como se uma tábua rasa seletiva fosse necessária, como se todos os nossos sentidos precisassem ser focalizados nesse ponto, todas as convenções descartadas e as bordas do espaço e tempo aproximadas, a fim de abrir um novo senso de possibilidade e obter a capacidade de “receber a surpresa”.⁴ Esse silêncio não é um estado de sonho contemplativo, mas um momento da presença mental mais aguda, um ponto em que o “eu” é lançado de volta ao “tu”,

em que ambos convergem em um instante do mais elevado grau de liberdade individual que leva diretamente ao próprio centro do eu. É apenas a partir desse ponto que se torna possível uma nova partida, ou como diz Celan: “Coração: / aqui também revele quem és, / aqui, no meio do mercado. / Chame *shibboleth*, chame-o / em sua terra natal estranha: / fevereiro. Não pasarán”.⁵ A evocação de *shibboleth*, na verdade, significa uma corporificação do eu no étimo diádico “eu-tu”, na formação dialógica do ser conforme proposta por Buber e Lévinas em contraste com o conceito do ser heroicamente monolítico de Heidegger. É dessa perspectiva que o tema da paixão pode manifestar seu pleno significado. Quando Rebecca Horn embute a noção de “eu-tu” em uma metáfora, ela não está contando uma história, mas visualizando a ideia – articulada como uma imagem pessoal, intuitiva – de um centro corporificado que atua como um ponto de partida para o novo terreno. Porém, os parâmetros desse terreno precisarão ser redefinidos a cada nova ocasião.

Em sua instalação *Lua Alta* [*High Moon*], esse ponto zero forma a base de uma ideia pictórica que, como um motivo, passa a determinar todo um complexo de seu trabalho. Essa imagem expressa a ideia de um mundo inteiramente envolvido em fluxos de energia que seguem seu próprio curso, independentemente dos obstáculos, desaparecendo de vista em um ponto apenas para reemergir inesperadamente e com vigor inalterado em outro local. Um aspecto da vitalidade pictórica de Rebecca Horn é sua capacidade repetida de evocar os segredos da existência humana com seus ideogramas visuais, de modo similar ao que outros artistas podem expressar em palavras: “Meu olhar desce até o sexo de meu amado: / olhamos um para o outro, / trocamos palavras sombrias, / amamos um ao outro como papoulas e lembranças, / dormimos como vinho em conchas, / como o mar no raio sangrento da lua”.⁶

Em 1992, Rebecca Horn passou uma temporada em Barcelona. Experiências passadas fluíram para sua mente, surgindo como amigos inesperados vindos de um mundo diferente. Ela começou a trabalhar em Barcelona, não em um lugar específico, mas em toda a cidade, aumentando gradualmente seu raio com uma rede de canos reais e imaginados que conectava locais diferentes; *El Rio de la Luna* abraça a cidade, transformando-a em uma rede de locais infundidos com uma experiência tão profundamente pessoal que representam a geografia universal da existência humana. As origens do trabalho podem ser rastreadas até o *hall* da antiga fábrica de chapéus Poblenu. Um enorme emaranhado de canos de chumbo sugere uma rede de correntes enroladas ao redor do mundo. Os canos saem de uma bomba montada na altura da cabeça em uma parede com funis presos a ela e que se movem para cima e para baixo. Os canos retorcidos brilham como prata enquanto serpenteiam seu caminho pela fábrica; da máquina negra, eles se dirigem para a luz que se derrama pelas janelas da parede externa. A pilha emaranhada primeiro se dirige para uma fila de sete bacias de aço cobertas com vidro, das quais flui mercúrio; como serpentes oleosas, os fios de chumbo então deslizam pelo meio, por cima e ao redor dessas bacias, e enrolam-se pelo chão, são interrompidos por funis de vidro colocados sobre hastes que medem ostensivamente o nível de mercúrio, até que, por fim, saem através da parede externa do edifício.

Em antigo hotel sombrio, que até a virada do século XX havia sido um convento, Rebecca Horn ocupou sete quartos com seus idiomas visuais. Suas “câmeras do coração”, cada uma dedicada ao tema da paixão, situavam-se por todo o prédio. Aqui, a paixão é formulada como um caminho mapeado ao longo da estreita margem entre o céu e o inferno, entre a criação e a destruição, entre a embriagante proliferação do ego e o terrível sacrifício do eu, entre ser aquele que recebe os dons e o temor da perda,

paixão como turbulência;⁷ esse é o mais intenso ponto de mudança que qualquer indivíduo pode jamais experimentar, o momento que tanto promete um novo início quanto ameaça com a aniquilação final, o momento que catapulta toda a ordem para o caos. Nos sete quadros de hotel – cada um dos quais tem seu próprio título: *Quarto da Terra* [*Room of Earth*], *Quarto da Água* [*Room of Water*], *Quarto do Círculo* [*Room of the Circle*], *Quarto dos Amantes* [*Room of Lovers*], *Quarto da Destruição Mútua* [*Room of Mutual Destruction*], *Quarto do Ar* [*Room of Air*], *Room of Fire* [*Quarto do Fogo*] –, Rebecca Horn inventa metáforas para essa experiência do ponto zero no qual espaço e tempo se transformam em “limites que se precipitam”.⁸ Por sua vez, a instalação em cada quarto designa um fenômeno, quase como se as “forças colossais dos nomes”⁹ pudessem assim ser evocadas e libertadas.

Nos quartos do Hotel Peninsular, o *Rio de la Luna* evolui para *La Lune Rebelle*, a lua rebelde, tratando essa energia amotinada que se abriga nas câmaras do coração, por isso de qualquer ser individual, como uma turbulência que mais uma vez apenas começou por sua definição de um centro – como se pudesse se fundir com outros vórtices e abraçar o mundo inteiro como um imenso fluxo de energia.

Os trabalhos de Rebecca Horn sempre abarcam as duas possibilidades, estabelecendo um vínculo e uma troca íntimos entre as imagens de um sujeito individual e as de uma geografia global. Os próprios trabalhos correspondem a essas imagens: as correntes que começam aqui, depois desaparecem, apenas para reemergir em algum outro ponto, podem de modo análogo ser observadas percorrendo toda a sua obra. Por exemplo, tanto *El Rio de la Luna* quanto *Lua Alta* [*High Moon*] são reminiscências de uma de suas primeiras peças, chamada *Máquina Transbordando Sangue* [*Overflowing Blood Machine*], realizada em 1970. Aqui, um jovem é visto em pé sobre um contêiner de

vidro, envolto como em um robe de artérias formado por uma série de tubos transparentes pelos quais se bombeia sangue. A circulação interna do corpo é exteriorizada e assim capaz de participar do grande fluxo e troca da energia universal.

O PONTO ZERO DO PÊNULO

No Theater am Steinhof de Viena, uma agulha de bússola oscila de um lado para o outro, em uma fração de tocar a ponta de uma pirâmide frouxamente empilhada de pigmento amarelo indiano. Apenas os grãos mais superiores do pigmento flutuam no arrastro causado pelo pêndulo em movimento. Suspensa acima da pele macia de água em *Banho Negro* [*Black Bath*], a imagem do pêndulo assume uma dimensão dramática. Rebecca Horn construiu um pêndulo de três metros de comprimento que oscila de um lado para o outro sobre um grande espelho de água negra em um tanque de alumínio em Nova Iorque em 1984. Em intervalos regulares, a agulha atinge o ponto de repouso, antes de mais uma vez retomar sua trajetória pendular sobre a superfície da água, desencadeando vibrações que percorrem a superfície calma em direção às bordas. Assim que a agulha repousa, a ferida na água negra se cura e, por um breve instante, ela volta a ser um grande espelho negro. Mas, então, o pêndulo movimenta-se mais uma vez. Há algo de inevitável nessa repetição periódica, como se a mola do balancim de um relógio fosse realizar essa oscilação para sempre, como se um tremor de terra nunca tivesse fim. É como se isso fosse uma equação visual para o que Bergson formulou como a perpetuação autônoma da história e a existência contínua da memória sobrevivente.¹⁰

A lógica dessas ideias desconcertantes pareceria, portanto, ditar que cada definição de um ponto zero, cada demarcação claramente circunscrita do próprio “santuário de liberdade”, cada localização especificada sempre ocorresse em resposta a esses

tremores de terra – que são inevitavelmente universais. Como disse George Steiner:

“Uma sociedade requer antecedentes. Se eles não estiverem naturalmente à mão [...] um tempo passado necessário à gramática do ser é criado por ordem intelectual e emocional [...]. Praticamente não existe civilização, talvez nem mesmo uma consciência individual, que não tenha interiormente uma resposta a intimações de um sentido de catástrofe distante”.¹¹

Para cada indivíduo, a catástrofe que sombreia nossa cultura é um evento que pertence ao passado mais ou menos distante. E, para qualquer pessoa com sensibilidade política, as consequências possíveis são um presente inevitável. Rebecca Horn é uma das poucas artistas cujo trabalho na realidade responde aos genocídios do regime nazista e que, usando isso como um ponto de partida, também formula uma resposta para as catástrofes dos dias de hoje. Ela faz isso com uma linguagem pictórica que especifica sem ambiguidades, que evoca de modo perturbador pelo nome aquilo que outros preferem nublar com termos eufemisticamente abstratos.

Desse modo, a agulha de um grande pêndulo instalado em uma sinagoga na aldeia de Stommeln perto de Colônia torna-se uma caneta (*Espelho da Noite* [*Mirror of the Night*], 1998). É uma agulha dourada, com cinco metros de comprimento, que penetra em toda a altura da sinagoga, atravessando o centro da área onde é guardado o *bema*, e que pode ser lida como um tipo de *axis mundi*, um eixo central que conecta o céu e a terra. Mais uma vez, a agulha mal toca a superfície perfeitamente lisa da água brilhante embaixo dela, em uma bacia negra com a forma de um enorme livro aberto. Como movimentos trêmulos e rápidos, a agulha inscreve caracteres da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, perturbando a superfície do plano da água. Gravando seus sinais na pele da água, ela se parece a um estilete dourado que inflige

ferimentos sobre a superfície, quase fazendo com que a água sangre. As linhas começam a se apagar e se afastam como vias neurais. Conforme a agulha se afasta, a superfície temporariamente se acalma novamente. Mais uma vez, reaparece um grande espelho negro impenetrável. Nessa escuridão, o *flash* de luz que escreve parece oferecer ajuda. Essa escrita paciente de sinais também é reminescente da tecelagem como um meio de não esquecer, um fenômeno evocado de modo similar por Celan: “Que o lar, sílaba após sílaba, seja compartilhado / entre os dados cegos à luz do dia”.¹²

A escrita abrangente não omite nada nem ninguém, quase como se esse contínuo fluxo e refluxo da escrita, apagando e reescrevendo, pudesse, como o ritmo da respiração do oceano, abarcar todas as coisas. Sem dúvida, o livro também parece um lar ou um *macom*, aquela casa interior e inalienável que todos os judeus crentes carregam dentro de si. “Eu sou o livro. O livro é meu universo, meu país, meu teto e meu enigma. O livro é minha respiração e minha tranquilidade mental”,¹³ como escreve Edmond Jabès. A comparação do *macom* com o livro adquire uma outra dimensão no movimento permanente do signo conforme ele emerge, expira e depois ressurgir. Aqui também parece que a escultura de Rebecca Horn evoca uma antiga tradição judaica: os estudiosos do Talmude desconfiavam da palavra escrita como algo intrinsecamente inanimado. A tradição precisa respirar, precisa ser transmitida de boca a boca e de orelha a orelha, similar ao modo como Buber descreve a lenda hassídica: “Ela não crescia nas sombras dos antigos bosques nem nos declives verdes prateados das oliveiras, mas, em caminhos estreitos e em câmaras mofadas, era passada de lábios desajeitados a orelhas atentas. Ela nasceu de um gaguejar, e os gagos levaram-na adiante – de geração em geração”.¹⁴ Montado em um canto da instalação, encontra-se um violino, do qual, em intervalos invariáveis, as mesmas notas são repetidamente

extraídas por um arco. Em certo sentido, o gaguejar descrito por Buber parece encontrar um eco no lamento suspirante do violino. É como se esse instrumento facilmente transportável, um aspecto constante da cultura judaica desde tempos imemoriais, evocasse as vozes que uma vez recitaram as preces monotonamente repetitivas. Como os sinais só existem no próprio momento da escrita, de modo similar ao em que a palavra falada emerge e desaparece em uma única respiração, eles são mantidos permanentemente vivos. Isso nos lembra a visão paradoxal de uma forma de apagamento que torna possível que algo seja registrado e o protege do esquecimento, como se a expiação dos sinais manifestasse a verdade mais fundamental. Isso é ecoado por uma antiga lenda cabalista: no final de um caminho, havia uma grande pedra sobre a qual um velho estava sentado. Ele tinha uma varinha em uma das mãos e estava traçando sinais com a ponta na areia a seus pés. O rabino inclinou-se até o homem que escrevia e perguntou: “O que está fazendo, velho?”. Sem tirar os olhos de seu trabalho nem interromper o que fazia, o velho respondeu: “Você não vê que estou escrevendo no livro dos sete selos, o livro da vida?”. “Mas por que”, perguntou o rabino, “está escrevendo na areia? O vento virá e apagará tudo”. “Esse”, disse o velho, “é o segredo do livro”.

Quem for impelido pela curiosidade a se inclinar sobre a borda do tanque negro e ler os sinais, irá, como ocorre tão frequentemente nos trabalhos de motivação política de Rebecca Horn, encontrar sua própria identidade – pois é nessa reflexão que o espectador experimenta o urgente imediatismo do local.

O CORPO COMO UM PALCO DO MUNDO

Qual o tamanho da superfície em que vivenciamos o mundo? Na verdade, essa mensuração demonstra claramente como a dimensão imaginária da percepção é muito maior em comparação. Rebecca

primeiro avalia o volume da percepção corporal individual: *Caixa de Medida* [*Measure Box*] (1970) mostra-a de pé dentro de uma construção aberta, semelhante a um cubículo; por cada um dos cantos dessa estrutura, uma série de hastes móveis é colocada na diagonal em direção ao centro onde ela está em pé. Em sucessão próxima, as hastes, como sensores, escaneiam seu corpo da cabeça aos pés. Quando ela sai da estrutura da caixa, o que permanece é o volume vazio criado pelos contornos de sua silhueta. Esse é o espaço de onde ela parte em suas performances. Trabalhando sem um público e sem um palco, seus experimentos estão confinados à extensão espacial de sua própria experiência física. Ela trabalha em isolamento – o que ela mostra em público são os instrumentos que usou ou as fotografias e os filmes. Alguns anos antes, ela desenvolveu extensões diretamente aplicadas ao corpo como uma forma de investigar a apreensão corporal do espaço e do equilíbrio: uma mulher é vista em pé, com os braços dentro de tubos estofados com tecido vermelho, parecendo pernas de elefantes com as quais ela podia alcançar o chão. Como uma camisa de força, os tubos eram envoltos como bandagens ao redor do corpo da mulher e presos firmemente ao redor de suas pernas fechadas, imobilizando todo o corpo. O tecido vermelho lembra as artérias exteriorizadas em *Máquina Transbordando Sangue* [*Overflowing Blood Machine*], do mesmo período. Em outra peça, a artista transforma poeticamente uma pedestre, cuja figura alta e andar elegante ela tinha admirado na rua, em uma criatura mítica. Com um único chifre montado sobre sua cabeça, o corpo da moça praticamente dobra de altura, e ela anda por entre um campo de milho que lhe chega à cintura como se estivesse em uma “jornada de transe”, “medindo-se em relação a todas as árvores e nuvens à vista”.¹⁵

Em um dos filmes que documentam suas performances – mencionemos, por sinal, que ela quase

nunca trabalhou com vídeo –, Rebecca Horn mostra seus *Leques de Corpo* [*Body Fans*]. Aqui, mais uma vez, fica evidente em que extensão o movimento e a experiência momentânea são elementos constitutivos no trabalho dela. Uma fotografia simplesmente não pode reproduzir a mágica evocada por um processo de transformação. Os leques brancos elevam-se como velas acima da artista, acrescentando-lhe metade de sua altura. As membranas semicirculares são atadas a seu corpo por meio de faixas largas presas firmemente ao redor de suas pernas fechadas, subindo até suas axilas; seu corpo se assemelha ao de uma borboleta gigante. Os braços estão livres para mover as velas curvas, deixando-as dançar no vento ou escondendo todo seu corpo em uma carícia envolvente como as pétalas de uma enorme flor. Seus movimentos mapeiam um espaço próximo ao corpo que é elástico e maleável. Em uma peça posterior, a artista gira dois leques gigantes que medem 320 cm de diâmetro e são fixados à altura do ombro na frente e nas costas de seu corpo. Em *Leques de Corpo* [*Body Fans*], pela primeira vez, vemos evidências de que a escultura ocorre no instante do movimento, de que o movimento cria a escultura. Esse fato tem a chave para o grande fascínio gerado pelas composições dela.

Rebecca Horn não constrói objetos em movimento, ela constrói padrões de movimento que produzem um evento escultural. Os desenvolvimentos rítmicos-cinéticos geram espaços e escultura. Seu trabalho volta-se para o crescimento constante, com um aqui e agora ininterrupto. Mesmo antes de a própria Rebecca Horn ter consciência disso, a experiência obtida com essas primeiras performances também abriu o caminho para sua precisão singular e atitude confiante no volume que se manifestou posteriormente, com suas composições espaciais altamente rítmicas.

De suas esculturas cinéticas posteriores, a roda feita de penas de avestruz, *Leque Prisão Emplumada*

[*Feathered Prison Fan*], apresentado em seu filme *Der Eintänzer*, de 1978, baseado em Nova Iorque, é a que mais se relaciona com seus experimentos com leques gigantes. As penas de avestruz são unidas por seus eixos para formar uma espaldeira dupla macia e fofa aninhando uma cavidade redonda na qual uma pessoa pode ficar confortavelmente em pé. Em *Der Eintänzer*, a pessoa que se aninha no interior é uma pequena bailarina. Qualquer pessoa que entre nessa roda-leque emplumada em uma exposição será seduzida pela agradável semiescuridão e pelo calor de seu interior – e ficará desapontada quando o leque se abrir para revelar a sala circundante. Alguns anos antes, em 1975, Rebecca Horn fez sua *Viúva do Paraíso* [*Paradise Widow*], um manto comprido, semelhante a um casulo, feito de penas de galo brilhantes em azul e preto. Ela mesma o chamava de “monstro”, um habitante alienígena em seu estúdio em Berlim. A performance consistia em banir os espíritos malignos, em superar sua relutância profunda para isolar-se dentro desse manto.¹⁶ É claro que essas performances também foram realizadas diante da câmera. Em 1976, ela finalmente criou seu primeiro espaço artístico, *A Noiva Chinesa* [*The Chinese Fiancée*]. Aqui, o visitante tinha a oportunidade de experimentar uma sensação similar à que a própria artista teve em *Viúva do Paraíso* [*Paradise Widow*], a do isolamento total. Em um texto que acompanhava a peça, ela escreveu:

“Um diminuto templo negro hexagonal – com todas as seis portas escancaradas, esperando que você entre. Quando se pisa no chão do interior, as portas começam a se fechar lenta e silenciosamente, todas ao mesmo tempo. / A luz é gradualmente deixada de fora e você se torna cada vez mais envolto na escuridão. O choque real ocorre tarde demais, depois que você percebe que está presa, que está trancada e que não há como escapar, que as portas não podem ser abertas. Talvez o movimento

das portas fosse tão lento e regular, tão parecido com uma respiração suave, que você foi enganada e permaneceu na sala para esperar e ver. Fechada na escuridão, você tenta recuperar o equilíbrio, e ficar em pé sentindo a superfície lisa e polida das paredes internas. Mas você se sente rodeada pelos murmúrios chineses — você é asfixiada em confusão crescente. / As vozes chinesas parecem a amplitude de algumas recriações musicais. É como render-se a uma situação forçada e fechada, render-se à escuridão da sala estreita. / E, depois, repentinamente demais, todas as portas se abrem e a liberam para a luz brilhante e assustadora”.¹⁷

A sensação de estar preso dentro deste espaço e querer orientar-se apalpando as paredes evoca diretamente uma das performances mostradas no filme *Berlim – Exercícios em Nove Partes* [*Berlin – Exercises in Nine Parts*], filmado em 1974/75. Para essa peça, a artista fez luvas que estendiam seus dedos com hastes de 70 cm de comprimento de madeira de balsa, longas o bastante para que ela pudesse estender-se com seu corpo alongado em um ponto no centro de seu estúdio e abarcar toda a sua largura, para tocar e medir as paredes de ambos os lados. Em suas “peças de câmera”, ela pode ser observada piscando em uníssono com uma cacatua, cortando o cabelo simultaneamente com duas tesouras, ou prendendo sua perna esquerda à perna direita de um homem, um ato que ela chama de *Mantendo Controle sobre essas Pernas Desleais* [*Keeping Hold of those Unfaithful Legs*]. Ela também é vista montando uma construção de cordas que conecta os pés de um artista a uma fileira de penas ligadas a seus ombros e assim cada passo provoca uma dança de penas. Depois, ela pode ser vista montando uma armadura feita de pequenos espelhos que, a cada movimento do corpo, refletem imagens diferentes, uma miríade de imagens superpostas que capturam detalhes constantemente mutáveis da sala e de seu corpo. Em última



instância, esse processo de exame está também intimamente relacionado à *Máquina do Pavão* [Peacock Machine], que foi apresentada em *La Ferdinanda* (1979) e exibida na Documenta 7 em Kassel em 1982. Quando em *La Ferdinanda* a porta se abre para o *Salão de Casamento da Roda do Pavão* [Peacock Wheel Marriage Salong], o espectador não consegue deixar de prender a respiração em expectativa. As paredes brancas do salão são banhadas por uma luz natural serena e pálida. De onde está deitada sobre o antigo piso de pedra, a hemisfera translúcida e emplumada da trêmula roda do pavão se eleva como uma *fata morgana*, quase como se a pena de galo negra, densa e brilhante de *Viúva do Paraíso* [Paradise Widow] tivesse se transformado em uma aparição luminescente. Por si só um emblema do excesso da natureza, que outorga uma aparência tão extravagante ao custo da funcionalidade – durante a temporada de acasalamento, as penas da cauda exageradamente longas impedem que o pavão voe –, essa caricatura ornitológica é aqui levada a extremos. A grande surpresa do pavão, indicada pelo estender impulsivo de sua roda emplumada, evolui para uma rotina automática da roda branca fechando e afundando repetidamente, satisfazendo o ritmo obsessivo do apetite insaciável do espectador por ver mais. Ao mesmo tempo, vistas em relação a seu trabalho anterior, que parece ter alcançado um divisor de águas, as penas excessivas da cauda do pássaro trazem à mente as extensões do corpo da artista e seus experimentos, examinando seu estúdio com dedos alongados. *Máquina do Pavão* [Peacock Machine] é uma de suas primeiras esculturas cinéticas; é evidente como essa peça foi desenvolvida a partir de suas performances anteriores.

Uma variação desse tipo de afinidade também pode ser observada entre os primeiros experimentos da artista com leques de mão e as pequenas rodas de penas montadas nas paredes. Em sua performance

Dedos de Penas [Feather Fingers], de 1972, Rebecca Horn prendeu penas de pombo com anéis de metal a uma das mãos e tocou a outra mão, nua, com elas. Em seu texto de acompanhamento, ela escreveu: “Comecei a tocá-la e acariciá-la e examinei cuidadosamente essa nova experiência. Era como se uma das mãos tivesse subitamente se desconectado da outra, como dois seres completamente estranhos. Meu sentido de tato ficou tão perturbado que o comportamento diferente de cada uma das mãos desencadeou sensações contraditórias”.¹⁸

Em 1982, Rebecca Horn criou a *Máquina do Pavão* [Peacock Machine] para um templo octogonal em Documenta 7 em Kassel. Ela escreveu o seguinte comentário para essa peça:

“Ativada pelos gritos do pavão macho em corte, a máquina no centro do templo de oito lados começa a se mexer – estende seus longos sensores de metal similares a um leque com extrema concentração na sala –, congela ao esbarrar nas paredes opostas e, então, tranquilizada pelo gorgolejar da cascata dourada, discretamente desce o leque semicircular aberto até o chão, fechando assim a sala de modo protetor”.¹⁹

Em seu ponto mais distante, o leque chega a milímetros de tocar o limite externo da sala. Com esse evento, as medidas corporais, os trabalhos com leques, as extensões corporais e as primeiras explorações de sondagem e exame do espaço da artista finalmente fecharam um círculo. Ao mesmo tempo, ele também marca o início de seus espaços de instalação compostos ritmicamente.

PINTURA COMO ENERGIA VITAL

As grandes máquinas de pintar correspondem, de um modo semelhante, às performances de pintura de Rebecca Horn usando seu próprio corpo. Em um de seus filmes, o espectador vê a cabeça da artista em um movimento oscilatório constante e regular diante de uma parede, ouve um alto ruído de arranhar e,

depois, observa que a parede está sendo gradualmente coberta com uma densa rede de linhas a lápis. Só então é que se descobre que ela tem uma rede trançada com três tiras verticais e seis tiras horizontais ao redor da cabeça. Lápis de comprimento igual estão fixados nas interseções das tiras e juntos criam um eco espacial de seu perfil. O que, na verdade, está acontecendo é que ela está desenhando com a testa, têmporas, maçãs do rosto, nariz e boca. Ela está desenhando com o movimento da cabeça, na vertigem do movimento, deixando de lado seu olho treinado e sua habilidade confiante de desenho. Isso é o desenho levado ao extremo, desenho convertido em energia e fluxo. Do mesmo modo, a pintura dela agora também começa a ultrapassar a moldura. Em *Máquina de Pintar [Painting Machine]* (1988), os pincéis fazem uma dança selvagem, mergulhando, em intervalos regulares, em pequenos potes de tinta colorida e espalhando a tinta na parede e no teto com tanta extravagância que as paredes ficam empapadas com longos respingos de cor, e os esticadores da tela vazia que giram horizontalmente abaixo ficam encharcados com tinta respingada. A pintura é transformada em turbulência em *Les Amants* (1990-1995), em que tinta e champanhe são bombeados de dois funis para um dispositivo de spray que selvagemmente lança jatos aleatórios do líquido contra a parede.

Comentando isso, Rebecca Horn escreveu: “Os amantes se preparam, eles se banham em champanhe rosa e em tinta preta e se abraçam no interior da máquina de pintar. No estado imponderável do amor, em uma dança enlouquecida, eles realizam sua pintura”.²⁰ Talvez toda a sua obra possa, de certo modo, ser vista como um tipo de pintura: pintura com objetos, com composições de máquinas, com correntes de energia – isso, ao menos, é o que sugere seu poema *Um Circo de Arte [An Art Circus]* (1988): “Macas, pois sim! Pura extravagância! – / os traços na sentença de uma pintura ecoados”.²¹

Sugerindo que os *frames* isolados em um filme pudessem, de algum modo, simplesmente cair do rolo e se fundir com esses fluxos de energia, fitas infinitas de celuloide negro brilhante podem ser vistas emaranhadas em rolos no chão, criando paisagens em miniatura; ondeando para cima, elas parecem estar se empilhando contra a parede. Elas são mantidas sob observação constante por binóculos montados no nível dos olhos, sobre hastes, que se torcem e viram em busca uma da outra. Para seu trabalho *O Tempo Passa [Time Goes By]*, concebido em 1990 para o Museu de Arte Contemporânea em Los Angeles, Rebecca Horn coletou inúmeras fitas de gravação antigas de Hollywood, colocando-as como material cego e, agora, sem sentido. As paisagens formadas por essas formas enroladas lembraram à artista as regiões saturadas de energia dos antigos campos de carvão de Rhineland, onde termômetros foram inseridos no solo, pois a temperatura servia para medir a compactação do carvão. Em algum ponto, muito depois de esses termômetros terem perdido seu uso industrial, ela começou a coletá-los como *objets trouvés*. Consequentemente, esse trabalho atua como um ponto de encontro para dois objetos que foram privados de suas funções, objetos que não só recontam sua própria história passada, como também contam uma nova história. E, acima de tudo, eles homenageiam Buster Keaton, cujos sapatos formam o foco central da instalação. Suspensas sob o teto, exatamente acima do local onde os sapatos estão colocados, duas serpentes de cobre trocam beijos de fagulhas elétricas. O peso dos sapatos é aumentado com pedaços de carvão para impedir que “levitem sob a energia das fagulhas”,²² como descreve Rebecca Horn.

Vendo essas fitas de filmagens antigas de Hollywood espalhadas ao redor da composição da sala, como paisagens silenciosas e cegas, é como se o espaço fosse preenchido por matéria que está

presa, como se ele fosse imbuído de energia pictórica descarregada, com energia ótica agrilhoada, ou com “linhas de visão”²³ que assumiram vida própria. Mesmo a eletricidade parece ter sido liberada de sua tarefa de animar as imagens e agora está simplesmente desfrutando de sua capacidade de ignição. Existe um sentido nas imagens, a eletricidade e o próprio olhar tornaram-se elementos separados e cada um exerce seu próprio poder anárquico.

A tinta também pode juntar-se a esses fluxos de energia que envolvem o mundo? Como os rios de mercúrio em *El Rio de la Luna*, encontramos em *A Lua, a Criança e o Rio da Anarquia [The Moon, the Child and the River of Anarchy]*, um trabalho que Rebecca Horn criou para a Documenta 9, em 1992, um sistema extensamente ramificado de canos de chumbo, dessa vez instalados em uma velha escola. Os canos começam sua jornada no teto de uma sala de aula, descem pela parede externa do edifício e, finalmente, desaparecem no solo. A tinta pinga das pontas dos canos de chumbo no teto da sala de aula e é recolhida por funis de vidro sobre o chão que, de resto, está vazio. As carteiras escolares foram fixadas ao teto, como se os alunos estivessem pendurados de cabeça para baixo, olhando para o piso nu da sala de aula. O modo em que os canos de chumbo gotejantes de tinta estão emaranhados pelas carteiras escolares vazias poderia, a princípio, sugerir uma frase pictórica do pesadelo de cada aluno, mas, depois de uma consideração mais próxima dos outros trabalhos relacionados de Rebecca Horn, essa peça também revela a visão de um mundo envolto em fluxos de energia. E se, de modo análogo à pintura que ultrapassa seus esticadores, as palavras escritas também seguissem esse exemplo e deixassem os cadernos em busca de seu próprio caminho como um fluxo de tinta livre? E se esse rio de tinta possuísse uma força unificadora que fosse mais potente, digamos, do que o estudo das fronteiras nacionais e dos limites culturais?

Com seus rios de tinta azul da Prússia, Rebecca Horn construiu uma composição de sala que indica uma abordagem inteiramente nova das imagens e da pintura em seu trabalho. Ela está pintando imagens abstratas – seria possível questionar se essas telas estão relacionadas aos *drippings* de Jackson Pollock. O mais importante é o aspecto da reversão: ligadas às telas, estão pequenas máquinas que arranham furiosamente as listras oscilantes de tinta com suas pequenas pernas tentaculares e tamborilantes. *Comedores de Arte [Arteaters]* (1998) comem a cor e mudam constantemente a tela ao remover a pintura – essa é certamente também uma alusão irônica à amplitude de liberdade e de espaço que um artista deve conseguir para si mesmo no interior das constrições do aprendizado anterior recebido a fim de percorrer seu próprio caminho.

PELOS TÚNEIS DO TEMPO

Em maio de 1999, enquanto a Alemanha celebrava o 250º aniversário de Goethe, e Weimar (como a capital europeia da cultura) apresentava um festival, Rebecca Horn inaugurou ali uma instalação em duas partes: *Colônias de Abelhas Minando o Esforço Subversivo das Toupeiras através do Tempo — Concerto para Buchenwald, Parte 1 e Parte 2 [The Colonies of Bees Undermining the Mole's Subversive Effort through Time – Concert for Buchenwald, Part 1 and Part 2]*. A primeira parte do trabalho, situada na própria cidade, é uma instalação que reflete sobre a eliminação dos judeus, enquanto a segunda parte, situada em Schloss Ettersburg, residência de verão de Goethe e sua *entourage*, é a resposta dela aos genocídios e migrações de refugiados de nosso tempo. De um modo muito direto, ela consegue romper as barreiras do tempo que separam o presente do passado, aplicando uma escala de precisão totalmente diferente a seus trabalhos: suas imagens

abordam diretamente as profundezas abjetas dos eventos em nossa história recente.

A *Parte 1* dessa instalação define o abismo do genocídio em toda sua absoluta banalidade. Rebecca Horn tem a coragem de criar uma imagem para a fábrica de morte²⁴ que erradicou o direito do indivíduo a uma morte pessoal. Paredes de cinza elevam-se a 4,5 m de altura com um comprimento de 20 m. As camadas de cinza sobem de uma posição horizontal em um plano vertical; ou, em outras palavras, o visitante encontra-se em uma sala que torna possível que os estratos de cinza sejam penetrados como em um poço de mineração. Essas paredes fornecem mais do que apenas uma imagem, elas se tornam a materialização de uma realidade, a realidade da morte dupla – morte física e extinção pessoal.

Incluídas na mesma imagem decodificada, estão também pilhas de violinos e violões quebrados com que o passado, na forma explícita desses traços e objetos testemunhas, é catapultado direto para o presente. As cordas arrebatadas e os arcos partidos não são apenas objetos que evocam uma realidade específica; no mundo da arte de Rebecca Horn, esses instrumentos também têm sua própria história a contar. Em muitas de suas instalações, pode-se discernir os sons feitos por um violino alojado em algum ponto próximo ao teto – rangendo e suspirando, ou, algumas vezes, exprimindo tristeza. Esses instrumentos adquiriram claramente uma presença quase humana. O modo como estão empilhados aqui, silenciosos e quebrados, ao longo das grades corroídas, confere-lhes o papel de testemunhas, similar ao das paredes de cinza.

Indo e voltando em um trecho de trilhos ferroviários entre essa pilha e a parede traseira do antigo depósito de vagões de Weimar, encontra-se um vagão que já foi usado no campo de concentração que os nazistas – em ininterrupta conformidade com o lirismo pastoral alemão – denominaram de

Buchenwald por causa das colinas de faias que o circundam. Como se impellido por demência ou por um mecanismo defeituoso, o vagão de transporte repete incansavelmente os mesmos movimentos, aparentemente incapaz de parar. Ele parte, bate na parede e, então, volta de ré e colide com os instrumentos empilhados. Depois, ele se move novamente na direção oposta, acompanhado pelo som estridente de rodas que rangem. Rebecca Horn chama as fagulhas de luz que atingem a parede sempre que o vagão colide contra ela de “escadas de Jacó”, um termo técnico do domínio da física – embora esses flashes de luz também possam ser vistos como uma alusão à ascensão de almas ou anjos. Ao criar essas imagens, ela está se aventurando em um caminho precário. Não contente em apenas produzir imagens, ela cria algo similar a signos de testemunho concreto. É, na verdade, o espectador que dá testemunho aqui: espelhado na superfície vítrea das paredes de cinza, ele encontra sua própria imagem olhando-o fixamente a partir da cinza acumulada da história – não há fuga. Sugerindo que esse ato de assumir a responsabilidade retroativa, uma responsabilização pelos eventos passados, também seja aplicado ao futuro, o retrato refletido do espectador oscila e gira nos espelhos redondos em movimento na *Parte 2* na instalação de Horn em Weimar. Isso é – embora possa não ser aparente à primeira vista – o correspondente artístico da *Parte 1*. A energia das toupeiras abrindo seus túneis pelos sedimentos estratificados do tempo até o centro da cidade tem uma correspondência em Schloss Ettersburg oposta à colina “Buchenwald” pelo alto zumbido das abelhas em pânico voando em círculos ao redor de suas colmeias em um estado de aparente alarme. O sistema de túneis subterrâneos corresponde à rede de caminhos de voo horizontais. Isso lança luz sobre o título geral da instalação de Weimar: *Colônias de Abelhas Minando o Esforço Subversivo das Toupeiras através do Tempo*.

Vinte colmeias, equivalentes a uma colônia de abelhas, estão suspensas no teto. As colmeias estão sem fundo e vazias. O zumbido obsessivo enfatiza ainda mais a ausência de abelhas. Em vez de mel, as colmeias são preenchidas com luz dourada que é refletida por espelhos redondos e giratórios colocados no piso da sala. Sem um lugar para descansar, a luz esvoaça nervosamente pelas paredes. Em intervalos regulares, uma pedra arredondada mergulha do teto em um desses enganosos discos espelhados, despedaçando-o em miríades de pequenos fragmentos com um ruído ensurdecedor. Esse padrão enche a sala com um ritmo inexorável, como se o espaço estivesse verificando as contas de um ábaco de terror. Em um dos textos poéticos com que ela acompanha muitas das obras, Rebecca Horn refere-se aos “perdidos” que tentam lançar um “eixo de escape”.²⁵ Enquanto preparava essa peça, ela certamente tinha em mente os movimentos migratórios e as fugas de refugiados dos dias de hoje, mas seu conceito artístico foi formulado muito antes da erupção dos acontecimentos genocidas nos Bálcãs. Como uma visão da realidade, esse cenário tem sido ultrapassado em horror pelos eventos mais recentes.

Enquanto o trabalho abre uma dimensão orientada para o futuro e o presente, inversamente, ele também aborda o passado. Diante de uma janela voltada para o lado da colina sob o antigo campo de concentração, uma pequena haste montada na altura do ombro, no final de um braço vertical delgado, indica o caminho. Como a batuta de um regente ou um metrônomo, ela faz um tique-taque silencioso, oferecendo a cada visitante um lugar em seu púlpito imaginário. Esse ar casual também sugere uma ameaça difusa, como se ignorá-la fosse um mau agouro. A batuta está regendo a paisagem ao redor do antigo campo de concentração de Buchenwald que está além dessa janela, ou está marcando o tempo para o violoncelo atrás dela e que está sendo tocado simultaneamente por dois

arcos? Ou ela está escrevendo sinais no ar para algo que, simultaneamente, se encontra no passado e no futuro? Qualquer que seja a resposta, a batuta formula evidentemente a ambiguidade das faces de Janus, que desempenha um papel tão crucial na obra de Rebecca Horn, uma frase recorrente que está concretizada aqui no motivo dos binóculos que giram examinando o espaço.

Enquanto a batuta dirige nosso olhar para o exterior, as instáveis plataformas insulares reflexivas dentro da sala repetidamente começam a coletar a luz emitida pelas colmeias; além disso, elas também captam o retrato do espectador. Os cones móveis de luz são entremeados com as semelhanças de todos os presentes na sala – cada uma das pessoas é solicitada a encontrar um centro, seu próprio centro. Como em tantos dos trabalhos de Rebecca Horn, o longo processo de observação aguda leva, em última instância, o espectador para seu próprio eu.

Nesse trabalho, esses dois fios temáticos, o destino individual em sua incansável busca de um centro e o drama coletivo de um povo que perdeu suas raízes e cujo centro foi destruído, são entretidos e parecem dar forma visual a algo que Saul Friedländer escreveu em sua autobiografia:

“A incerteza sempre se colocou como nossa forma de existir no mundo e nos tornou o que somos, para o melhor ou para o pior. Às vezes, quando considero nossa história, não o passado recente, mas toda a sua duração, vejo a imagem de um vaivém incessante, uma busca por raízes, normalidade e segurança que tem sido repetidamente solapada no decorrer dos séculos. E me pergunto se o estado judeu em si mesmo não é simplesmente um outro estágio ao longo da jornada de um povo que, com seu destino específico, sua busca incessante, seus momentos de hesitação e renovação, tornou-se um símbolo para toda a humanidade”.²⁶

Ao discernir o universal no particular, os signos de Rebecca Horn recebem o status de imagens

arquetípicas recém-inventadas capazes de tocar o espectador sem o recurso intermediário ao comentário acadêmico ou à codificação hermética.

O caráter com rosto de Janus da história que foi apresentada de modo tão dramático em sua instalação de duas partes em Weimar, tanto como uma visão do passado a partir de uma perspectiva atual e com eventos correspondentes no passado e no presente, foi formulado pela primeira vez na instalação de 1997 *Les Délices des Evêques*. Em um museu diante da catedral católica de Münster, Rebecca Horn transformou o espaço em um tipo de cena de crime, remanescente da sequência de abertura das portas na ópera de Bela Bartók *O Castelo do Duque de Barba Azul*. Depois de ter aberto a última porta, Judith espia a vasta extensão da noite. Seu silêncio e a desolação impenetrável entoada pelos instrumentos de corda não deixam dúvidas quanto à verdadeira natureza dessa escuridão noturna. A abertura da porta é uma imagem arquetípica da busca da humanidade por orientação no mundo e na história, a tentativa de mudar o horizonte.

As altas janelas da sala são isoladas do mundo externo por cortinas brancas. Equilibrados em longas e finas varetas, dois binóculos estão posicionados atrás de fendas nas cortinas, permitindo que o espectador olhe para a catedral e o antigo bispado do outro lado. Porém, eles constantemente se torcem e giram, de modo que, de um momento para o outro, o espectador deixa de espiar o mundo externo para se tornar o objeto da vigilância. O que inicialmente apontou para o passado agora se volta para examinar o presente e o futuro. Sangue é borrifado nas paredes e no piso. Um banquinho de oração irrompe a sala com urgência crescente e, depois, precipita-se em um arco assassino na direção de um segundo banquinho de oração fixado na parede. Montadas horizontalmente no encosto da cadeira em um ponto acima do assento onde,

conforme Rebecca Horn descreve, estaria o plexo solar, estão duas delicadas hastes de metal que se abrem e fecham como “tentáculos de medo”.²⁷ No instante em que – e não em um momento antes – esses tentáculos semelhantes aos de um inseto lenta e tremulamente se abrem, a outra cadeira, suspensa, recolhe-se para o ponto mais alto e se lança para a frente, quase como se seu ímpeto letal tivesse sido desencadeado por esses sensores que se abrem, como se “agressor” e “vítima” estivessem engajados em algum diálogo secreto. Depois do impulso do grande balanço – poderíamos até ser tentados a dizer: depois de o “ato” ter sido cometido –, a cadeira suspensa continua a oscilar de um lado para o outro, até que finalmente chega ao repouso. A outra cadeira, enquanto isso, retraiu e fechou seus sensores metálicos que – para usar novamente as palavras de Rebecca Horn – agora parecem uma “armadura de proteção”. Como mais um elemento da instalação, uma fileira de banquinhos de oração está alinhada contra uma parede. Os espectadores também fazem parte desse quadro, participando como componentes do aparato de execução que realiza repetidamente sua operação. Seu mecanismo funciona com uma precisão inexorável e letal, um tipo de lapso de tempo absurdo no qual o efeito dramático é apaziguado no tempo, no silêncio e no esquecimento como um balanço que gradualmente acaba por parar, até que mais uma vez irrompe da quietude do esquecimento.

Sem nunca quebrar seu ritmo, a simetria dessa composição mecânica é perturbada por uma corda de sino pendurada no teto e que chicoteia na diagonal do comprimento da sala. A força do impacto gerado pela corda de sino relaciona-se com a pedra que mergulha na instalação das “colônias de abelhas” e parece agir como um açoite do tempo que chicoteia a ocorrência momentânea de um episódio histórico, trazendo-a de volta à vida. Ou será esse chicotear uma alusão a aquele “espaço vazio entre as camadas do tempo”? Esse momento incalculável,

mencionado por Hermann Broch quando ele descreve o “espaço vazio” que “se abre subitamente, o vazio para o qual tudo vai, ao mesmo tempo tarde demais e cedo demais, o abismo vazio do nada abaixo do tempo e abaixo dos tempos que o próprio tempo, temeroso e fino como papel, busca ligar alinhando um momento após o outro, de modo que o abismo petrificado e petrificante se torne invisível”.²⁸

Precisamente, qual abismo da história é o sujeito desse cenário específico? Em Weimar, os fatos históricos foram, ao menos, claramente identificados na *Parte 1* da instalação. Em *Les Délices des Evêques*, a instituição impecável do clero foi evocada para comparecer aos procedimentos de um local de crime, como se para ser indiciada pelas vítimas de tortura e perseguição ali reunidas. Aqui os crimes da Inquisição ou as atrocidades mais recentes são evocadas com igual veemência – e a lâmpada do santuário na parede lança sua “luz eterna” em uma referência irônica e sarcástica a esse conceito muito diferente de atemporalidade. No século XV, a igreja católica emitiu decretos ordenando que todos os cidadãos espanhóis provassem a “pureza de seu sangue”, e nenhuma ascendência judia, marrana ou mourisca foi tolerada. Qual a distância entre a Espanha e Münster, que tempo separa os séculos XV e XX?

Esse trabalho transpõe o tema do crime institucionalizado e “legítimo” para um outro tom, concentrando-se sobre o aparato da morte e a erupção repetida da energia destrutiva. A artista encontra expressão visual para o perfil de caráter daqueles descritos por Jürgen Habermas como “culpados que operam no resultado de uma complexa cadeia de eventos”.²⁹ Rebecca Horn dá um passo além – vítima e culpado destroem-se mutuamente, a vítima retalia: o “enforcado” lança um balanço assassino. Seu oponente, em uma pose que lembra a de um juiz, é atacado e ambos são banhados pelo sangue. Barba Azul, Macbeth? O chicote na sala

parece condensar tempo e espaço, contrair a história em um único evento momentâneo, formulando o próprio ato como uma acusação vociferante.

É exatamente isso que é novo e único nas esculturas de Rebecca Horn: as imagens dela são eventos. Os espaços que ela compõe como conjuntos inteiros obedecem a outras regras que diferem das que pertencem à arquitetura. Sua abordagem escultural e coreográfica do espaço e seu intenso senso intuitivo de composição formal exibem uma surpreendente afinidade com os conceitos usados por Gilles Deleuze para descrever “objetos-eventos”, como o som de arranhar da areia que desliza no deserto, essas *heccéités*³⁰ que tornam possível uma experiência tátil do espaço. Essa dimensão é ecoada em *Les Délices des Evêques*: Rebecca Horn ultrapassa a impressão meramente visual, inventando eventos esculturais que acontecem na materialidade tátil. Em seus espaços de instalação, as linhas tornam-se vetores, o tempo é transformado em um momento único e o próprio local é traduzido em um evento. Os aspectos técnicos de suas esculturas cinéticas são, em si mesmos, sem importância; a perfeição está em tornar os motores invisíveis. O ponto em questão não é seu movimento – o que importa mais é a transformação dos objetos em energias dirigidas, em catalisadores com uma “identidade” alienígena, uma ocorrência autônoma como um evento que anuncia: *hic et nunc*, iniciando um diálogo espacial. O espectador é atraído para esse campo espacial magnético. É apenas no espaço intermediário entre a presença do espectador e a autonomia das esculturas que esses eventos podem ocorrer: só por meio da experiência do espectador é que o espaço pode ser deslocado e subvertido. Ao incluir a fileira de cadeiras e os binóculos no nível dos olhos em *Les Délices des Evêques*, a observação do espectador não só é definida em termos espaciais, mas é também formulada como conivência, se não como uma perturbadora cumplicidade. Intencionalmente ou não,

o consumidor de arte transforma-se em um protagonista, talvez até mesmo no condutor de um aparato no qual ele, na verdade, preferiria não estar envolvido.

A convivência por parte do espectador ocorre automaticamente no momento em que ele absorve os signos criados pela artista e é assim atingido diretamente. Esse aspecto é explicitamente formulado em *Concerto ao Inverso* [*Concert in Reverse*], um trabalho de Rebecca Horn criado em 1987, em uma velha torre em Münster. Ostensivamente com pouco esforço, mas não obstante executado com uma extrema precisão dirigida por sua intensa imaginação sensual, ela objetivou dar imediatismo tangível a uma consciência da história do local e comunicar seu conhecimento usando sua própria linguagem pictórica. Isso envolveu inicialmente abrir a torre, escavando um caminho por entre a densa vegetação rasteira e entrando no lugar proibido. Foi por insistência de Rebecca Horn que as janelas e portas, fechadas por tijolos e vegetação, foram finalmente reabertas e os eventos passados foram trazidos à luz: foi aqui que a Gestapo construiu patíbulo e executou prisioneiros de guerra.

Lâmpadas de óleo bruxuleantes iluminam as antigas paredes de tijolos, parecendo destacar a lugubridade desse local mais do que iluminar o caminho da passagem em espiral. Martelando pesadamente em ritmos mutáveis, quarenta finos martelos de metal batem interminavelmente contra as paredes, como se a torre estivesse condenada a uma inquietação eterna. Mais acima, o martelar fica mais alto. A passagem finalmente se abre para uma plataforma que se ergue sobre o poço redondo com 12 metros de profundidade. Ao se ter subitamente a visão da luz do dia, alguém poderia quase que soltar um suspiro de alívio, não fosse por um fato: esse era exatamente o lugar onde a Gestapo obrigava os prisioneiros a construir suas próprias forcas, era aqui que eles eram enforcados, quatro por vez, e, depois, lançados nas profundezas do poço. Ao nos

aproximarmos da grade dessa ruína sem teto, lançamos um olhar apreensivo para as profundezas abaixo e contemplamos um espelho redondo de água negra imóvel. O reflexo oferece um breve relance de uma nesga de céu, um pouco de vegetação e a forma de um funil esbranquiçado, antes de a imagem ser despedaçada pelo ecoar de um pingo de água. Instintivamente olhamos para o alto, apenas para descobrir um funil curvo alojado em algumas árvores que crescem em direção ao céu no exterior da velha alvenaria da torre. A cada dez segundos, um único pingo de água é liberado pelo funil e cai por 15 metros no poço. Durante a duração da exibição *Skulptur. Projekte in Münster*,³¹ em 1987, Rebecca Horn também instalou um terrário de vidro que abrigava duas serpentes. Em suas próprias palavras, o casal de serpentes era “preso à terra” e, “alimentado diariamente com um camundongo Münster, observava e monitorava as idas e vindas, mês após mês”.³²

Porém, a própria instalação também se mostrava presa à terra e ao céu por meio do eixo de conexão formado pela água que pinga. Céu e terra também são unidos pela imagem refletida, repetidamente dispersa pelo gotejar da água e, ainda em outro nível, pela espiral ascendente de martelos. Determinado por elementos efêmeros em movimento constante, *Concerto ao Inverso* [*Concert in Reverse*] infiltra um contexto existente, mas, em vez de destacá-lo como um tema, o trabalho meramente toma posse dele com alguns marcadores vigilantes colocados esporadicamente. Nada aqui é separado de seu contexto histórico, nem a reconciliação com o passado constitui o problema em questão. Aqui o passado é simplesmente transformado em um local onde o presente pode ocorrer com o maior grau de imediatismo, um lugar que insiste na presença da mente e na atenção alerta do indivíduo. Como sismógrafos geodésicos, as serpentes agem como uma metáfora para registrar o passado e o

presente, indicadores capazes de perceber até o perigo mais remoto. Em pé sobre a plataforma, todos que se inclinarem levemente para olhar mais longamente as profundezas irão, mais uma vez, encontrar a si mesmo.

Ao criar um alerta para a responsabilidade deste modo e, especialmente, também uma consciência de ser atingido pelo passado, Rebecca Horn continua como se seu papel fosse lembrar às pessoas sobre os signos que tão facilmente passam despercebidos em nossa cultura controlada. Sua linguagem pictórica é composta precisamente daqueles signos que, muito distantes das declarações acadêmicas sobre a arte, são capazes de penetrar a armadura cultural e ser assimilados no que Buber chama de “concreto do mundo”.³³ Quando um visitante passa entre as velhas paredes da prisão de Münster, espia com curiosidade nas sombras escuras e, depois, de modo trêmulo, chega à plataforma, ele é automaticamente inserido como um acessório. Esse é o outro movimento reverso inerente nessa composição: qualquer pessoa que entre nesse local de lembrança terá de atualizar sua lembrança, de visualizá-la acontecendo no presente imediato, pertença ela ou não ao próprio passado. Essas são as memórias do agressor e da vítima em igual medida. E ninguém poderá dizer que nasceu muito depois e que, portanto, está isento de qualquer envolvimento. A vitalidade e a autorreinvenção permanente dos signos indicam de modo igualmente incansável o que está acontecendo hoje e o que irá acontecer amanhã. Pois o presente não é simplesmente algo que *é*, mas um processo em fluxo – uma ocorrência que está acontecendo, repetidamente, mesmo que a ocorrência não seja mais do que um pingo de água caindo. Nesse sentido, como o metrônomo ou a barra de compasso, a pedra que cai ou o pêndulo que oscila com a longa agulha que arranha a superfície da água por uma mínima fração de segundo, o pingo de água formula

o tema real desse trabalho, o ponto zero entre passado e presente em que o *agora* é determinado.

Um metrônomo similar também aparece nos raios de luz que sobem brusca e ritmicamente vistos nos trabalhos que Rebecca Horn criou na área costeira de Barcelona em 1992. *El Lucero Herido*, a estrela cadente ferida, é o título da torre periclitante montada com barracas e cabanas, os *chirriguitos* que eram usados pelos vendedores de praia que ofereciam bebidas e churros, e que a artista reconstruiu em aço e empilhou precariamente uma em cima da outra. No ano em que as Olimpíadas foram realizadas em Barcelona e que o governo decidiu melhorar a beira-mar colocando areia branca, plantando palmeiras e construindo um calçadão, essas barracas que, por tanto tempo, haviam sido um segundo lar para os proprietários e fregueses regulares, foram simplesmente demolidas. Por mais gastas e surradas que fossem, elas ainda eram um lugar popular para se frequentar à noite. Rebecca Horn construiu um memorial para esse ritual da vida cotidiana; por trás das janelas das cabanas empilhadas, flashes de luz eram lançados para cima de um cubo ao outro. Essas desconjuntadas escadas de Jacó são um dos *leitmotiven* que reaparecem em toda a obra da artista. É quase como se os raios de luz estivessem montando guarda em um ritmo repetido infinitamente de movimento ascendente. Eles funcionam, pode-se dizer, como um metrônomo; neste caso, como um metrônomo carregado com uma luz rebelde.

Entre seus trabalhos que têm um propósito político explícito e se focam em uma situação precisa, que vão além de simplesmente evocar esse momento de intenso alerta vital para toda ação política, existem algumas peças que escutam os gritos de lamento. Como os rios globais de energia que fluem em *El Rio de la Luna*, esse lamento assume o papel de ventos murmurantes e uivantes que orbitam incessantemente ao redor do planeta.

Torre dos Anônimos [*Tower of the Nameless*] foi criado em 1994 nas escadarias de uma antiga vila situada em Naschmarkt em Viena. Ouve-se um concerto formado por uma escala inteira de notas tristes extraídas de inúmeros violinos montados em escadas altas e velhas de colheita de frutas que são delicadamente encaixados uns nos outros para criar uma torre em espiral. A primeira escada mal toca o piso, enquanto os elementos mais superiores parecem se torcer excessivamente distantes no alto da escadaria, como se seu propósito fosse impelir toda a cadeia de degraus em espiral para fora do telhado – como se o centro de gravidade da estrutura tivesse sido invertido. Mesmo os movimentos dos arcos dos violinos e as notas tocadas pelos arcos parecem assumir um caminho para cima. Suspenso no teto, vê-se um funil do qual pinga água negra em uma bacia redonda e negra de tamanho correspondente ao do funil e que se situa oito metros abaixo. Os pingos de água são liberados um por segundo, e tem-se a impressão de que esse impulso para baixo cria um contrapeso que fornece estabilidade a toda a torre. Na bacia negra, ondas irradiam-se calmamente para fora em um padrão constante que é intermitentemente perturbado por duas serpentes de cobre em movimento rápido.

Aqui, como em muitas das suas obras, a água que pinga dá o ritmo para toda a composição da sala, como um metrônomo de orquestração. O que torna as imagens espaciais de Rebecca Horn tão singulares é também o uso que ela faz do som – um violino que arranha, martelos que batem ou o “plop” do eco de um pingo d’água. Esses são elementos esculturais. Espaço, objetos, movimento e som são tecidos na sequência e no ritmo de uma composição extensa como se fosse uma partitura musical. Os títulos dos concertos estão intrinsecamente ligados à motivação geral de seu trabalho.

Em *Torre dos Anônimos* [*Tower of the Nameless*], o pingo d’água de fato proporciona um

acompanhamento rítmico a um tipo de música de concerto aflitivo. Todas as tardes, um cigano refugiado ia até lá e tocava o primeiro violino nesse concerto, realizando um contraponto aos lamentos. *Torre dos Anônimos* [*Tower of the Nameless*] foi realizado na época em que o conflito iugoslavo dava origem a hostilidades militares. Na fronteira ocidental da região dos Bálcãs, Rebecca Horn tinha testemunhado refugiados que não possuíam um idioma com o qual exprimir seu pesar, e só eram capazes de dar voz a seu lamento coletivo por meio de sua música.

Em formação de concerto, os violinos assumem aqui um poder escultural que, em outros lugares, como elementos isolados, poderia ser apenas ligeiramente indicado, e assim representam uma força similar aos intensos fluxos de energia que podem se disseminar sobre continentes inteiros. Enquanto, em *Torre dos Anônimos* [*Tower of the Nameless*], essas correntes permeiam a sala como um coro de lamentos não articulados, outras de suas esculturas captam e coletam as vozes e palavras emitidas por essas correntes, canalizando seu fluxo por tubos: *A Árvore-Tartaruga que Suspira* [*The Turtle Sighing Tree*], exibida pela primeira vez em Nova Iorque em 1994, apoia-se tremendo sobre quatro pernas curtas e grossas. Numerosos tubos de cobre curvos saem desse contêiner blindado e se espalham para fora e para cima como os galhos de uma árvore. Nas pontas, os tubos florescem em funis dos quais saem vozes que murmuram. As vozes exprimem lamentos chorosos; suspirando, choramingando e murmurando, elas divulgam sua tristeza em inúmeros idiomas. O espectador torna-se um ouvinte: quando se aproxima dos funis para ouvir mais de perto, ele se torna parte da escultura. Quando a cabeça desaparece em meio ao funil, no interior da flor da árvore, a figura do ouvinte assume a aparência de uma abelha ou de uma fruta na árvore. No entanto, em sua visão mental, esse fluxo de vozes pode provocar imagens que não são visíveis externamente. “Cada

pessoa”, afirma Paul Valéry, “arrasta atrás de si uma cadeia de monstros que cresce inextricavelmente a partir de suas ações e das sucessivas formas de seu corpo”.³⁴ E, de forma curiosa, o papel e a postura dos visitantes parecem convergir – aqui, nós os encontramos como ouvintes que dirigem seus ouvidos do exterior para vislumbrar o interior, enquanto na composição *Les Délices des Evêques* eles são observadores que espiam pelas fendas, abrindo portas e se transformando em acessórios da ação.

O móbil perpétuo que Rebecca Horn repetidamente representa em seu trabalho não só levanta a questão da força destrutiva e destruída da existência humana, mas também, como um contraponto, foca-se no sofrimento, na busca e na energia inexaurível com que recomeça do zero. No início da virada do século XX, mais ou menos na mesma época em que os manifestos da *avant-garde* internacional estavam bradando por uma “cultura universal”, Aby Warburg escreveu uma ideia revolucionária em um de seus famosos cartões de índice: “Os apegos da humanidade ao sofrimento transformam-se nas posses do humano”.³⁵ Com isso, ele amplia a experiência essencial da cultura judaica, de estar inextricavelmente ligado à “dor do mundo” (*Weltqual*), em uma experiência existencial com caráter universal. Porém, com essa noção dos “apegos aos sofrimentos”, ele também busca definir uma energia inerente a todo sofrimento humano, uma força que deve ser transformada, trazida à vida, reavaliada e contemplada. Consequentemente, a seus olhos, a figura de Laocoonte representa um idioma universal para o sofrimento que contém o poder de criar “individualidade e consciência”. Essa fórmula pode fornecer a chave para entender o trabalho de Rebecca Horn, essas figuras pictóricas que emergem constantemente da destruição com energia revigorada e retornam ao início. Ao encontrar os fluxos de lamentos que serpenteiam saindo dos

escombros de um prédio veneziano demolido no trabalho *Concerto dei Sospiri*, criado para a Bienal de Veneza de 1997, é difícil afirmar se os tubos e funis de cobre foram a causa das rachaduras e queda da estrutura de pedra, ou se, ao contrário, eles abriram seu caminho em meio a pilhas de destroços existentes. Qualquer que seja o ponto de vista assumido, isso pode ser concebido como uma representação do lado inverso da lamentação: os lamentos dramáticos das vozes individuais são transformados em energia subversiva.

Isso não é subversão no sentido de lançar pedras nem de construir barricadas, mas uma noção inteiramente revisada de revolta que, percorrendo o mundo pictórico da artista como um *leitmotiv*, propõe a visão de um retorno ao próprio centro, um retorno ao ponto zero subjetivo que, se considerado como um santuário de liberdade, oferece um ponto de partida para a mudança. Como Jabès descreve nessa visão, “Entrer en soi-même, c’est découvrir la subversion”:³⁶ entrar em si mesmo é descobrir a subversão. Depois de circunscrever essa questão em *Livre de la subversion*, ele finalmente a resume na fórmula: “Un art de vivre... art poussé de la subversion!” –³⁷ como se a arte de viver pudesse ser, talvez, igualada a uma arte da subversão.

Essa noção do eu que busca uma mudança no ponto zero de seu encontro face a face consigo mesmo está, porém, ligada no nível mais profundo a uma ideia utópica: o título que Rebecca Horn deu originalmente a seu trabalho profético que tratava do êxodo dos refugiados desabrigados e da migração dos povos foi *Mapas Planetários das Abelhas* [*Bees’ Planetary Maps*]. Poderia esse ponto de vista não sugerir uma perspectiva em escala colossal? Poderia algo como uma ética planetária não ser possível, uma geografia supraglobal vista a partir da perspectiva das estrelas e da luz que desconsidere todas as fronteiras políticas? Quando o primeiro homem a chegar à lua trouxe para casa as fotos da Terra vista

de um ponto de vista que até então havia sido um sonho da humanidade desde tempos imemoriais, o filósofo Emmanuel Lévinas sentiu-se compelido a revisar suas novas ideias de uma ontologia ética, a crença de que o sujeito está enraizado em sua responsabilidade pelo Outro, e passou a adotar o ideal utópico de uma “terra natal universal”.³⁸ Rebecca Horn pensa em termos visuais por meio de seus signos pictóricos. Se colocada em palavras, a visão utópica que ela desenvolveu com sua linguagem universal de cifras e fórmulas arquetípicas iria, provavelmente, soar muito parecida.

¹ BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1971. p. 24 [tradução para o português de Carlos Nejar em: *Ficções*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975. p. 21]: “Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente.”

² SCHOLEM, Gershom. *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980. p. 147.

³ CELAN, Paul. Freistatt. In: *Gedichte*. v. 1. Frankfurt / Main 1975. p. 178.

⁴ “Accueillir la surprise”: uma antiga crítica dirigida por Miró a Breton afirmando que ele era incapaz disso. Ver: MIRÓ, J. *Ceci est la couleur de mes rêves*. Entretiens avec Georges Raillard. Paris: Seuil, 1977. p. 23.

⁵ CELAN, Paul. Shibboleth. In: *Poems of Paul Celan*. Tradução de Michael Hamburger. Nova Iorque: Persea Books, 1988. p. 97: “Herz: / gib dich auch hier zu erkennen, / hier in der Mitte des Marktes. / Ruf's, das Shibboleth, hinaus / in die Fremde der Heimat: / Februar. No pasarán”.

⁶ CELAN, P. Corona, op. cit., p. 59: “Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis, / wir schlafen wie Wein in den Muscheln, / wie das Meer im Blutstrahl des Mondes”.

⁷ SERRES, Michel. *Genèse*. Paris: Grasset, 1982. p. 194.

⁸ JABÈS, Edmond. *Ça suit son cours*. Paris: , 1975. p. 30: “rampantes clôtures”, no poema “L'éternité des pierres”.

⁹ SCHOLEM, G. Op. cit., p. 157.

¹⁰ BERGSON, Henri. *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: Meiner, 1991. p. 144.

¹¹ STEINER, George. *In Bluebeard's Castle*. New Haven: Yale University Press, 1971. p. 3-4.

¹² CELAN, P. Unten, op. cit., p. 110: “Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt / auf die tagblinden Würfel”.

¹³ JABÈS, Edmond. *Le livre des questions*. Paris: Gallimard, 1963. p. 36: “Je suis dans le livre. Le livre est mon univers, mon pays, mon toit et mon énigme. Le livre est ma respiration et mon repos”.

¹⁴ BUBER, Martin. *Das Dialogische Prinzip*. Heidelberg: Schneider, 1984. p. 8.

¹⁵ HORN, Rebecca. *The glance of infinity*. Hanover: Kestner Gessellschaft, 1997. [Catálogo]. p. 56.

¹⁶ Rebecca Horn em entrevista não publicada concedida à autora em julho de 1999.

¹⁷ HORN, R. Op. cit., p. 70.

¹⁸ Idem, p. 66.

¹⁹ Idem, p. 100.

²⁰ Idem, p. 266.

²¹ Nesta publicação, p. 86.

²² Rebecca Horn em entrevista não publicada concedida à autora em julho de 1999.

²³ CELAN, Paul. Schaufäden. In: *Gedichte*. v. II. Frankfurt / Main 1975. p. 88.

²⁴ Termo cunhado por Hannah Arendt em uma entrevista a Günther Gaus, citada em AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*. Rome, 1998. p. 89.

²⁵ Nesta publicação, p. 181-182.

²⁶ FRIEDLÄNDER, Saul. *Quand vient le souvenir*. Paris, 1968. p. 185: “Elle (l'incertitude) a toujours représenté notre manière d'être au monde et, à bien des égards, elle a, pour le meilleur ou le pire, fait de nous ce que nous sommes. Parfois, quand je pense à notre histoire, non pas celle de ces dernières années, mais à son cours tout entier, je vois se dessiner un perpétuel va-et-vient, une recherche de l'enracinement, de la normalisation et de la sécurité, toujours remise en cause, à travers les siècles, et je me dis que l'État juif aussi n'est peut-être qu'une étape sur la voie d'un peuple venu à symboliser, en sa particulière destinée, la quête incessante, toujours hésitante et toujours recommencée, de toute l'Humanité”.

²⁷ Todas as falas de Rebecca Horn citadas aqui foram extraídas de conversas com a autora não publicadas.

²⁸ BROCH, Hermann. *Der Tod des Vergil*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976. p. 315: “dem leeren Nichts, das plötzlich aufklafft, das Nichts, für das alles zu spät und alles zu früh kommt, der leere Nichts-Abgrund unter der Zeit und unter den Zeiten, den die Zeit ängstlich und haardünn, Augenblick für Augenblick aneinanderreihend, zu überbrücken trachtet, auf daß er, der steinerversteinernde Abgrund, nicht sichtbar werde”.

²⁹ HABERMAS, Jürgen. Geschichte ist ein Teil von uns. *Die Zeit*, n. 12, 24 abr. 1997. p. 14. [Elogio a Daniel Goldhagen]: “Schuldige, die am Ausgang einer komplexen Geschehenskette operieren”.

³⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. p. 598.

³¹ Um projeto de exposição situada em toda a cidade de Münster que ocorre a cada dez anos.

³² HORN, R. Op. cit., p. 121.

³³ BUBER, M. Op. cit., p. 157: “das Weltkonkretum”.

³⁴ VALÉRY, Paul. *Eupalinos*. Paris: Gallimard, 1994. p. 11: “et chaque homme traîne après soi un enchaînement de monstres qui est fait inextricablement de ses actes et des formes successives de son corps”.

³⁵ WARBURG, Aby. *Handelskammer*. Notebook, 1928. p. 26 apud GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg, an intellectual biography*. Oxford: Phaidon Press, 1986. p. 250: nota de rodapé 1: “Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz”.

³⁶ JABÈS, Edmond. *Le livre de la subversion*. Paris: Gallimard, 1982. p. 17.

³⁷ Idem, p. 32.

³⁸ LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*. Paris: Martinus Nijhoff, 1971. p. 229.



Lua Alta [High Moon], Nova Iorque, 1991
Próxima página dupla, esquerda: Coro dos Gafanhotos 1 [Chorus of the Locusts 1];
direita: Coro dos Gafanhotos 2 [Chorus of the Locusts 2], Berlim, 1991



A LUA, A CRIANÇA, O RIO DA ANARQUIA

As carteiras da escola em duas fileiras,
aparafusadas ao teto da sala de aula.
Tubos de chumbo enroscam-se ao redor das cadeiras
e desbravam seu caminho até o chão.

A tinta pinga,
coletada em funis,
conduzida em tubos
pela janela até o centro da terra.
Uma trama de rios de tinta
conecta em suas veias o medo das crianças
lançando-se para serem perdidas na lua.

REBECCA HORN, 1992



A Lua, a Criança e o Rio da Anarquia [The Moon, the Child and the River of Anarchy], Kassel, 1992
Próxima página dupla: Quarto da Destruição Mútua [Room of Mutual Destruction], 1992, Hanover, 1997





EL RIO DE LA LUNA

No galpão de elevado pé-direito de uma velha fábrica de chapéus, o piso acinzentado está todo rachado como a pele de um elefante. Raios de mercúrio se esparramam como veias percorrendo as frestas, cintilantes. Esses fulgores de relâmpagos escorrem pela parede externa, liquefazendo-se em luz em direção ao mar, formando um rio que corre da escuridão à luminosidade.

O rio da lua.

O mercúrio líquido lunar é bombeado por veios de chumbo, coletado e recarregado para então escorrer por transparentes tubos de vidro transportando o mercúrio pelas centrais de bombeamento das sete câmeras cardiais.

O mercúrio pulsa em ritmos distintos e assim flui por todo o galpão.

Há uma chave para cada câmara cardial que corresponde a cada um dos setes quartos do Hotel Peninsular.

Ao entrar nos quartos, a longa jornada pelo interior do corpo começa.

Encontrado num mercado em Barcelona um Borsalino miniatura o chapéu como uma cama ao avesso para o cérebro.

REBECCA HORN, MARÇO DE 1992



El Rio de la Luna: Quarto do Círculo [Room of the Circle], Barcelona, 1992
Próxima página dupla, esquerda: El Rio de la Luna: Quarto da Terra [Room of Earth];
direita: Quarto da Água [Room of Water], Barcelona, 1992



O HOTEL
O BORDEL
O SANATÓRIO

Escorrer ao coração da vulnerabilidade.
Deixar os quartos do hotel como estão, as camas desfeitas.
Assustador, abrir uma das portas e penetrar a velada região dos sentimentos.
Cortar as paredes em círculo, criar meu espaço íntimo.
O medo de mais uma vez comunicar-se com o mundo exterior.
Esboçar por dentro a invisível concha, me proteger contra o salto no abismo.
Buscar o outro num abraço desesperado.
O tempo goteja.
Mais uma vez esboçar calendários de hora em hora, observar
a curva da febre interna.
Sons emergem vindos dos outros quartos.
Permanecer só.
Esperar.
A ponta da faca já abriu caminho no meu pescoço.
Não mais preciso me forçar a matar a dor, que lentamente se apaga
num rio de lágrimas.
Como posso sublimar as emoções antes que elas explodam
num jato de luz?
Novas energias começam a ocupar o quarto.

REBECCA HORN, ABRIL DE 1992





A mulher na cadeira de rodas em meu filme *O Quarto de Buster [Buster's Bedroom]*, que se paralisou por amor – uísque é levado à sua boca por meio de um braço mecânico –, quase personifica a minha própria situação como artista.

Uma ideia transformou-se em uma exposição que perdurou por dois anos impossivelmente longos, provocando um estado de exaustão e, por fim, terminou na Tate Gallery em Londres. Isso me custou energia considerável. Todas as minhas esculturas são parte de minha própria linguagem específica. Elas tiveram de viajar comigo de Nova Iorque, via Eindhoven, Berlim, Viena e Londres, até Grenoble.

O Museu Guggenheim em Nova Iorque é como uma concha de caracol, subindo em espiral na direção do domo de vidro. É quase impossível expor arte ali, já que o prédio é, em si mesmo, uma escultura. Ele seria ideal para concertos. Minha ideia é deixar que minhas esculturas extraiam a música oculta do espaço.

REBECCA HORN, VOICEOVER NO FILME *ATRAVESSANDO O PASSADO [CUTTING THROUGH THE PAST]*, 1995





Os 77 Galhos do Destino [The Seventy-Seven Branches of Destiny], 1993

Próxima página dupla, esquerda: Les Amants, 1991; direita: Almas Flutuantes [Floating Souls], 1990





TORRE DOS ANÔNIMOS [TOWER OF THE NAMELESS]

O acelerar dos eventos na Iugoslávia já ultrapassara a tragédia de um segundo inverno em Sarajevo. Qualquer esperança de sobrevivência dos sitiados parecia quase ilusória.

Os subterrâneos de Viena eram ocupados pelos refugiados da guerra. Essas pessoas abandonadas se escondiam nos umbrais e nos túneis do metrô. A energia de um tipo especial de música estava presente onde quer que se fosse. Essas pessoas, de algum modo, ainda precisavam se exprimir – não mais com um choro, nem em seu idioma, tudo o que tinham era a música. Esse era seu único modo de expressar a dor; não sabiam falar alemão; não tinham passaportes, nem identidade, estavam em fuga. Durante o Terceiro Reich, antes de Hitler ocupar Viena, a cidade praticamente se transformou em uma estação de passagem e, repentinamente, esse êxodo desesperado estava acontecendo de novo. Como um contraponto a esse momento de fuga, tentei criar um senso de estabilidade dentro de um espaço em que essas pessoas anônimas pudessem redescobrir sua identidade.

Próximo ao mercado de pulgas, eu construí uma “Torre de Violinos” dentro de um prédio. Um cigano iugoslavo vinha todos os dias e, com a música que tocava em seu próprio violino, transformava a música realizada pelos violinos mecânicos, criando assim uma nova harmonia a partir da desarmonia.

REBECCA HORN, 1994





A Árvore-Tartaruga que Suspira [The Turtle Sighing Tree], 1994, Hanover, 1997

CONCERTO DEI SOSPIRI

Uma pilha de escombros.

Dos entulhos de casas venezianas
as chaminés de cobre crescem como botões
veladas por uma anciã
recobertas de pó.

Marat discursa pela abertura em seu túmulo
uma escápula rasgando seu casaco.

Chicoteando os muros com ramos de louro
até que pedras se soltem das pilhas de escombros,
aderindo-se amedrontadamente aos muros,
extraindo o azul pálido da nuvem celestial.

Vozes sussurram das chaminés de cobre
em muitas línguas lamentando sua sorte
a tempestade infla-se ao ponto de uivo,
bater de asas negras sobre o borralho.

REBECCA HORN, 1997



LES DÉLICES DES EVÊQUES

Dois fios de fumaça serpenteiam graciosamente pela sala, flutuando por trás dos dois binóculos, e note entre a sala e a catedral a repetição incessante do processo de homicídio mecânico. Um genuflexório irrompe sala adentro desenhando um amplo arco, procurando sua contraparte pregada na parede. Gradualmente os dispositivos metálicos de proteção se abrem. A vítima está pronta para receber seu algoz. Em ansiosa expectativa ela se submete à penetração mortífera. Ao assentir escancarar a aura de seu círculo interno, a vítima enfraquece de tal modo o adversário que seu movimento pendular se torna falso. O chicote da corda cobra interrompe o ritmo do ato. Do alto se escuta o tímido ronco de um violino.

REBECCA HORN, 1997





**COLÔNIAS DE ABELHAS MINANDO O ESFORÇO SUBVERSIVO
DAS TOUPEIRAS ATRAVÉS DO TEMPO**

Buchenwald

cúpula raspada de um crânio
a máquina de extermínio cerebral camuflada dentro da escala de tamanho
pescoço osso oráculo
nenhum pássaro na montanha, nenhum som
os mortos unidos pelo medo
formando um pesado sino de pele suspenso sobre Weimar
até mesmo as árvores se recusam a crescer aqui
energia absorvida desde dentro da terra
pesando com pedras o perímetro do campo.

Na Polônia os prisioneiros recebiam um machado,
enviados a floresta para derrubar uma árvore
mantendo-se eretos cada um devia abraçar sua árvore,
eram todos mortos com um tiro nas costas.
Uma floresta limpa de árvores e corpos.

O sol desenhou corpos e plantas em chamas
em campos de cinzas de uma paisagem incendiada.

Erupção da terra, de sua crosta morta
escuridão, um peso lá no fundo
caindo sobre todo e cada dia novo.
Movimentos cegos de um vigor ansioso
buracos de toupeira, vulcões
secretas estações de satélites
toupeiras enviando seus surdos sinais de dentro da terra.





O fluxo de cera funde os livros
no quarto de livros,
incinerando-os.
Para erguer uma biblioteca de cinzas.

A estação de bonde de Weimar
paisagem dos 56.000
assentando os trilhos cruzando o portão até o interior
um pequeno vagão de carga de Buchenwald
move-se no ritmo do batimento cardíaco contra o muro ao fundo
a colisão gera faíscas elétricas como fiapos de almas subindo aos céus
iluminando a paisagem carbonizada.

Les funérailles des instruments

Os violinos, corpos, ainda dormem sobre os trilhos
pacientemente esperando por seu transporte redentor.
O caminhão passa por cima de um braço de violino:
destroçado, silenciosamente produz um ruído.

Devorar o cacto do vazio.

Desenhar um arco de Schloss Ettersburg até Buchenwald.
As abelhas perderam seu eixo
concentram-se em densas nuvens lá no alto
suas colmeias radiantes abandonadas.

Ilhas de luz vagam em busca dos que se perderam
lançando a linha de fuga
para capturá-los em movimentos rápidos,
formando um mapa planetário de luz renovada.

As colmeias, a dispersa luz das colônias
a tentativa de escapar da destruição
à mercê de processos alquímicos:
espelhos de água, aquecidos por pimenta-de-caiena, viram sangue
evaporam ao fogo em luz brilhosa.

A luz altera os pólos da ilha das nuvens de abelhas
uma das colônias será para sempre destruída
eternamente em peregrinação e busca,
sinais escritos em água escura,
alterando os sinais
o vento inscreve na areia.

Labirinto de toupeiras
com seus fluxos ramificados de energia, parecem
o caminho de fuga das abelhas.
Encontram-se em seres humanos
como catalisadores
conectando o abaixo e o acima da mente.
Através do processo de transformação
escrevendo com cuidado a linguagem dos novos sinais.

Sansão matou um jovem leão que rugia.
Dentro de seu corpo encontrou uma nuvem de abelhas e mel.
Libertando as abelhas, tomou o mel em suas mãos,
Caminhando e comendo, não revelou seu segredo a ninguém.

REBECCA HORN, 27 DE SETEMBRO DE 1997 A 15 DE MAIO DE 1999



Concerto para Buchenwald, Parte 2 [Concert for Buchenwald, Part 2]
Schloss Ettersburg, Salão Branco, Weimar, 1999



Vista de Buchenwald [View of Buchenwald], Schloss Ettersburg, Weimar, 1999

LUMIÈRE EN PRISON DANS LE VENTRE DE LA BALEINE

Raízes horizontais,
guelras-asas ramificadas,
amamentadas com sangue frio.
Eternamente solitárias em corredores escorregadios,
formas de ar, formas de lua,
onde segurar em meio a isso tudo que flutua?
Esfregando o corpo, para criar um fogo
no hotel das palavras não nascidas
Bessie Love em Paris, 1928

À noite as palavras vagam
como sombras dentro da mente,
deslizam sobre o mármore de água.
Um rodo dourado interrompe o fluxo,
escreve ao revés na água escura,
desmancha sentenças nas ondas,
acende um turbilhão de signos
em transparências espelhadas.
Palavras trêmulas procuram uma nova ordem,
pedindo orientação à lua
na cúpula de palavras entrelaçadas.



Escape do ventre de ecos ramificados,
rodopiando ao redor do coração pulsante da baleia.
Minha sombra desvenda sua febre,
abraça o pulsar frio,
envia labaredas de luz
ao centro do coração.
Incerto se o amor carrega a redenção dentro do fogo.

O grão de semente da palavra,
nutrido na escuridão,
incapaz de cravar o nó do coração,
ao mesmo tempo luz e sombra
flutuando na esfera.
Uma gota de ar e água
ganha forma dentro da baleia
como um grito.
Nascimento de palavras,
ressoando pelas ondas,
deslizando em direção ao sol.

REBECCA HORN, 2002

Luz Aprisionada na Barriga da Baleia [Light Imprisoned in the
Belly of the Whale], 2002, Palma de Mallorca, 2004
Próxima página dupla: Fotografia suprapintada da instalação, Paris, 2002





absorbé
sors

nte

prises

lampe

Les pays le bleu
tremble

voyez

Delta

la pas

deven

SPIRITI DI MADREPERLA

Camadas de pedras
cavernas e corredores
bibliotecas de ossos
copulado labirinto dos mortos
tecido com o fio das cinzas.

No mar, um recife
erguido na baía de Nápoles
velado por um vulcão
guarda a entrada das profundezas da terra
ouvido sismográfico
alertando cidade e baía
leão que ruga
oscilando entre o pêndulo do sol e da lua.

Um tremor vertical faz com que línguas de fogo cresçam
sufocando vidas amadas
na escuridão de uma chuva de cinzas.

Tempo antes desse nascimento
em uma outra vida
o resgate em uma ilha.
As pessoas abandonaram suas vilas
apenas cabras amedrontadas à minha volta.
Rochas incendiadas emergiam das profundezas



afundavam no mar noturno
navios como peixes iridescentes
em fuga um corpo atingido em seu coração pulsante
arremessado à baía de luz de sua morte.
O líquido dourado
encerra pessoas e paisagem em novos túmulos
selando suas vidas em sua morte.

Com maços de medo na mente
acovardo-me sob as vinhas da noite
presa às batidas do meu coração
o calor das cabras cobrem minha vida.
Desperto na manhã da dor, sabendo
que o amante por quem tanto esperei
não mais poderá ser encontrado no mar dos tempos.

Descendo as escadas das encostas
para as cavernas magmáticas da cidade
ossos dos mortos, almas não redimidas
empilhadas no labirinto da vida ramificada
são aqui os intercessores
na jornada para além do aqui-e-agora
no diálogo com sua morada.
Livrando-se do medo dos anos passados
para mais uma vez viver esta vida.

REBECCA HORN, 2002







CANTO DE LUZ

Através da lente de aumento de algas entrelaçadas
ele coleta as marés de luz de madrepérola
com a obsessão dos solitários.
Serpentes de Júpiter acendem vórtices de luz,
cruzando o espaço no interior das palavras,
tocando o zênite do ovo da ema
o Saturno de Pessoa.

REBECCA HORN, 2005





Domo de Knuggle para James Joyce [Knuggle Dome for James Joyce], 2004

UM SORRISO

A GAIOLA É PEQUENA DEMAIS PARA MEU CORPO

REBECCA HORN CONVERSA COM JOACHIM SARTORIUS

SARTORIUS: Como seus textos se situam em relação a seu trabalho? Até agora tem se dado muito pouca consideração à ideia de que não só os desenhos, mas também os textos fundamentam as suas esculturas e instalações. Alguns deles são textos descritivos, mas também existem outros muito poéticos. Eles vão desde as anotações que você fez sobre seus primeiros desenhos até os poemas em seus mais recentes livros e catálogos, textos autônomos, compostos de uma forma densa e altamente concentrada. O que eles significam para você? São estágios preparatórios? São parte do processo que culmina em um trabalho terminado? Uma passagem de palavras a imagens? Ou eles se iluminam mutuamente?

HORN: Escrevi meus primeiros textos em 1969 e 1970. Eles eram mais como diários, cheios de textos, desenhos e esboços, pois, na época, tive de passar vários meses em um hospital e em um sanatório. Eu estava completamente separada do mundo externo, ninguém tinha permissão para me visitar; e, assim, foi apenas por meio de minha escrita que eu consegui manter uma ligação com o mundo externo. Preocupada constantemente comigo mesma e isolada em um quarto, incapaz de escapar de meus próprios pesadelos – essa era a minha situação. As paredes do meu quarto estavam cobertas com pequenos esboços e anotações, e assim que a porta ou a janela eram abertas tudo começava a se mover, mesmo com um vento suave.

Alguns anos atrás, descobri por acaso esses pequenos esboços numa pasta, e eles se tornaram uma fonte fecunda para meus trabalhos posteriores, as esculturas corporais.

S: A meu ver, essa doença e o isolamento que se seguiu a ela, na verdade, formam um núcleo a partir do qual muito de seu trabalho pode ser compreendido. Pelo menos, em termos de uma fonte de inspiração. Novalis escreveu certa vez: “Todas as melhores coisas não começam com uma doença?”. O que ele provavelmente queria dizer era que, quando está em um estado de crise, o corpo libera reservas de energia e tem reações das quais você nunca o imaginaria capaz. A única coisa que nos falta, disse Novalis, é a arte de utilizar isso como um “meio de síntese mais elevada”. Em alguns de seus desenhos posteriores, vejo números que recordam termômetros. Envolvidos de algum modo com febre, mercúrio, temperatura – palavras que emergem em seus poemas. O termômetro como uma antena, como um dispositivo de mensuração, como um instrumento para penetrar um mundo interior. É isso que me toca quando leio seus primeiros textos. É como se, mesmo naquela época, você já tivesse tomado posse de todas as poções de cura e toxinas do mundo.

H: A febre é um processo de queima que limpa as impurezas internas, que nos libera delas. Um fogo alquímico é o processo de dissipação em uma forma mais refinada da matéria. Com febre pulmonar, os sonhos são diferentes, são preenchidos com imagens eroticamente carregadas. Anseia-se por sair do próprio corpo e fundir-se com o corpo de outra pessoa, por buscar refúgio nele.

S: Posso imaginar Rebecca no hospital, totalmente sozinha, isolada e escrevendo. Mas hoje, podemos examinar 40 anos de desenhos, isso para não falar

dos 40 anos de textos poéticos – e tenho uma sensação muito forte de que essas duas formas de expressão são também as mais espontâneas, aquelas em que você está mais próxima de si mesma, individualmente e como uma artista. Quando se trata das esculturas e das instalações, existe uma vasta quantidade de elementos intermediários: tecnologia, construções, eletricidade, iluminação e assim por diante. Em relação a isso, seus primeiros desenhos estão profundamente enraizados na corporalidade. Você usa palavras como “máquina de lábios”, “traje de viúva” ou “banco de esperma”. Parece-me que nossos sentimentos aqui são determinados menos pelas variações nos estímulos externos do que pelos diferentes tipos de receptores que temos. Nesses desenhos extraordinários de seu período inicial, você está destacando nossos vários receptores, estendendo-os e refinando-os. Existe um comentário delicioso feito pela poetisa alemã Elisabeth Borchers: “A mais intensa manifestação do poema é o poema de amor”. Poderíamos dizer que ações ou esculturas como *Unicórnio* [*Unicorn*] ou *Paradise Widow* [*Viúva do Paraíso*] sejam manifestações intensificadas de seus textos desse período?

H: Falar sobre amor é como um vento que eu tento afastar com um leque. Ele teimosamente busca seu próprio curso e, de modo incontrolável, me ataca. Escrevi os textos que acompanham *Viúva do Paraíso* [*Paradise Widow*] em um momento de grave tensão emocional em que os esboços e textos eram enviados de um lado para o outro entre Nova Iorque e Berlim (não havia fax nem e-mail na época). Enquanto eu estava construindo minha escultura *Viúva do Paraíso* [*Paradise Widow*], essa troca me ajudou a renovar meu diálogo com ela, dia a dia. O modo como a descrevi foi: “Trinta metros de penas negras estão empilhadas no meu quarto e, às vezes, fico totalmente aterrorizada ao acordar e perceber esse monstro negro”.

S: Em relação a essa performance, lembro-me novamente da palavra temperatura. Parece-me que seus textos são desencadeados primeiramente por uma agitação interna – raiva, tristeza ou alegria. Esses textos têm uma temperatura muito alta. Seria possível dizer que eles estão constantemente em ponto de fervura. Você terminou seu poema *A Afeição de Duas Pequenas Formas Espaciais* [*The Affection of Two Little Space Forms*] com dois versos maravilhosos e intensamente expressionistas: “A urticária irrompeu em Berlim / lançando o sangue aos pontos de romã”. Muitas vezes, sinto que o trabalho terminado é mais controlado, menos “misterioso”. É assim mesmo?

H: Urticária em Berlim em diálogo com *Salomé* de Oscar Wilde em um quarto de hospital em Dublin, cidade natal dele. Uma máquina de pintar fixada no alto da parede borrifa tinta amarelo-canário e azul da Prússia sobre as páginas abertas de *Salomé* de Oscar Wilde. Dois ovos de peru estão montados acima do livro, quase pairando. O texto de Oscar Wilde sob a sombra dos ovos está protegido dos borrifos de tinta. Aqui ele pode ser lido. O resto da página está coberto de tinta – daí as palavras “a afeição de duas pequenas formas espaciais”. Todos os dias uma nova página do livro era trabalhada por minha máquina de pintar. Romãs e ovos de peru – talvez esse diálogo só seja possível em urticária.

S: Estamos falando sobre amor. Em *Così Fan Tutte* de Mozart, existe um verso maravilhoso: “Nada paralisa mais um enamorado do que o amor”. Ele provavelmente se refere a como essa emoção excessiva, esse excesso de excitação pode também ser um obstáculo para muitas coisas. Em seu trabalho, existe uma onipresença de amor e erotismo, mas eles estão ocultos por trás de um número inacreditavelmente grande de máscaras – de medo, de atração. Em seu filme *La Ferdinanda*, há uma cena durante o banquete de casamento que

me fascina enormemente, na qual uma moça é vista amarrando mais firmemente o cordão que fecha sua blusa para deixá-la mais apertada. De um modo muito intenso, isso corporifica o equilíbrio delicado entre ansiedade, atração e convergência. Momentos de tensão como esse podem ser encontrados em todos os seus primeiros textos e desenhos. Por outro lado, seus desenhos mais recentes me parecem muito mais livres. O que quero dizer é o modo como você abandonou as situações concretas, até mesmo a possibilidade (que inicialmente sempre está lá) de um desenho culminar em uma escultura. Você vê uma diferença entre seus primeiros desenhos e os que começou a fazer em 1988, em relação aos grandes desenhos deste ano?

H: No decorrer dos anos, desenvolvi certo ritmo: os desenhos estimulam textos, os textos evoluem para cenas de filme. Então, as emoções carregadas dos atores são mais tarde transformadas em esculturas solitárias que continuam seu diálogo em contextos espaciais. As instalações são como equações alquímicas para o drama humano em meus filmes. Em 1988, um ano antes de eu começar a filmar *O Quarto de Buster* [*Buster's Bedroom*], eu queria me libertar por algum tempo de minha obsessão com essas imagens. Os desenhos recentes em formato grande refletem meu ser interno dentro do mundo externo, um mundo muito pessoal. Nos desenhos de 1988, meu mundo estava de cabeça para baixo; eu estava pendurada desamparada de cabeça para baixo em minhas memórias ao redor de 1968, o ano em que morei com meu pai em Barcelona um pouco antes da morte dele, e onde peguei tuberculose, nesse mesmo ano. Eu não havia voltado à cidade em todos esses anos. E aí, lá estava eu novamente, convidada a fazer uma grande exposição na época das Olimpíadas. A segunda parte da exposição aconteceu em 1992, em um hotel arruinado no *Barrio Chino*. Nesses desenhos, um

vórtice em espiral cresce a partir de minha desorientação e dor e, por meio dos círculos vermelhos, busca com violência um novo centro de refúgio.

S: Essa busca por um “centro em seu eu” é uma boa pista para identificar as constantes em seu trabalho gráfico. Para mim, de um modo enigmático, seus desenhos mais recentes também retornam à fisicalidade intensa de seus primeiros desenhos. Basicamente, você escolhe um formato de papel que se relaciona ao tamanho de seu corpo. O comprimento de seus braços esticados é igual à largura do papel, e a medida dos dedos de seus pés até a sua cabeça, até a testa, corresponde à altura do papel. Lembro-me imediatamente do desenho lendário que Leonardo da Vinci fez das proporções humanas, de acordo com Vitruvius. Olhando as primeiras folhas desses grandes desenhos – e acredito que você se aproximou do papel de modo muito espontâneo –, fica claro que, com esses redemoinhos concêntricos, com esses vórtices que giram, como você os chama, você criou algo similar a um cosmos de espirais que atuam como um campo de força muito complexo e como um núcleo central de energia, e que eles são definidos pelas proporções de seu próprio corpo. Em um de seus desenhos (e em alguns dos outros também, se olharmos mais atentamente), pode-se perceber seu coração, seus seios e sua frente; e é marcante quanto é gerado por esses momentos de intensidade, a partir dos quais o mundo é sustentado. Talvez pudéssemos dizer que muito disso foi desencadeado, por um lado, por sua experiência no hospital e, por outro lado, pelo monte Calvário no norte de Mallorca, pela sensação de estar no centro da Terra, no alto de uma montanha, com céus imensos acima de você e montanhas ao redor até o horizonte. Isso não levou a experiências completamente novas? O primeiro de seus grandes desenhos posteriores ainda mostra traços do horizonte ou de uma paisagem conectada com *El Calvario*. O que eu

admiro tanto nesses desenhos é a pura energia que eles exprimem, sem jamais sacrificar nada de sua extrema complexidade. Eles consistem em muitas camadas. Dentro deles, existem também todo tipo de contracorrentes, giros e movimentos que se originam de baixo, bem como uma qualidade vegetativa – e talvez algo que pinga do céu. No entanto, é extraordinário como todos esses tipos diferentes de energia, impulsos, elementos agitados, acabam por se unir para manifestar uma espécie de harmonia.

H: O corpo move suas antenas em uma varredura ampla, criando círculos para exercer um estado de equilíbrio suspenso em uma brancura de penas. Nesses novos desenhos, que correspondem ao raio de meu corpo, desde o primeiro traço existe um acordo tácito com a linha do lápis para riscar o papel, dividi-lo em novas formas, com cada marca explicando sua existência para a próxima: ela rejeita, retoma, brinca, destrói, esvazia, salta, mergulha nas profundezas, sobe em espirais na direção da luz, incendia-se, funde-se, voa como cinza, segura a cauda do cometa, queima-se em brilho vermelho e desce aprofundando-se nas raízes do papel.

(Parte 1 de um diálogo a ser continuado, junho de 2004)





O NASCIMENTO DE UMA PÉROLA

REBECCA HORN CONVERSA COM JOACHIM SARTORIUS

SARTORIUS: É um prazer podermos, aqui em Berlim, retomar a conversa que começamos há dois anos em Odenwald. Nesses dois anos, você concluiu muitos mais desenhos grandes. Nesse tempo, eles formaram uma obra significativa por direito próprio. Você chama esses desenhos de *Paisagenscorporais* [*Bodylandscapes*]; no final de nossa última conversa, você falou detalhadamente sobre eles, mas que tal falarmos agora sobre como você escolheu esse título?

HORN: Olhar para dentro dos corpos e meditar sobre o próprio caminho para eles torna possível deixar que eles se tornem paisagens que são permeadas com fluxos de energia, crateras pulsantes e formações similares a montanhas. Embarca-se nessa jornada, mas não de um modo como o da ficção científica. Olha-se para um centro oculto, talvez o plexo solar, e segue-se o movimento circular ou as correntes de energia da respiração. É quase como se estivesse esboçando uma partitura musical com um lápis ou usando cor para penetrar nas camadas de uma paisagem enigmática que gradativamente encontra seu próprio ritmo nas linhas.

S: As palavras que você usa – notação, música, flutuar – são significativas e poderiam ser palavras-chave para nós. Mas, acima de tudo, *Paisagenscorporais* [*Bodylandscapes*] para mim também se referem ao processo criativo. Nós já discutimos o fato de que esses são desenhos muito grandes cujas proporções correspondem aproximadamente às de seu corpo, o que significa – dado que cada folha de papel tem o mesmo tamanho de seu corpo – que a mobilização de todo seu corpo

também desempenha um papel. Nesse ponto de nossa conversa, considero que isso é muito revelador. No ano passado, você fez toda uma série de desenhos novos, que incluem aqueles com o tema de São Sebastião. Para você, São Sebastião também se refere ao corpo e à corporeidade? Na Renascença, Sebastião foi a primeira figura de nu que ofereceu uma oportunidade para pintar o corpo despido. Existem quadros incrivelmente belos de Andrea Mantegna, Sandro Botticelli, Giovanni Bellini, Antonello da Messina... Na verdade, seria possível dizer que ele personificava a carreira dos quadros nus a partir da Idade Média – ou essa figura para você é basicamente a do mártir capaz de transcender flechas e ferimentos?

H: É no São Sebastião mártir que estou interessada. O que acontece dentro de alguém que escolhe terminar sua vida por convicção religiosa? Ele decide fazer esse sacrifício em virtude de um tipo de fanatismo ou de iniciação religiosos a fim de ascender a domínios mais elevados e deixar seu corpo mundano martirizado para trás. São Sebastião é um jovem e bem-sucedido comandante do exército do Império Romano que rejeita o imperador.

S: Essa história não é reiterada em muitas vidas e em muitas biografias?

H: Sempre existiram mártires e eu me lembro de um episódio que aconteceu em Cuba há pouco tempo. No período da *glasnost*, vários dos generais de Fidel Castro queriam participar desse desenvolvimento. Mas Castro foi contra isso e fez com que o famoso General Ochoa fosse julgado.

Incriminado por acusações falsas, Ochoa foi sentenciado à morte. Aqui também, como São Sebastião, o general devia ser executado por um pelotão de fogo formado por seus próprios soldados. Eles desobedeceram às ordens, mas, mesmo assim, ele foi executado ao amanhecer. Na manhã de sua execução, surgiram repentinamente sinais pintados nos muros de toda Havana: o número 8 (*ocho* em espanhol) e a letra A. Eu tentei me colocar na posição de alguém assim para sondar os diversos estágios desse processo. Em meu ciclo de desenhos sobre São Sebastião, estou explorando o ponto interno de ruptura do medo e da dor.

S: Como o catálogo deixa claro, a maioria dos desenhos, com frequência, tem um correspondente, dois desenhos que estão intimamente relacionados, como se o corpo em um desenho estivesse se desmanchando ou quase sendo atomizado, apenas para ser remontado no próximo. Vemos algo se dissolvendo e, depois, sendo reconstituído ao redor do que parece ser um núcleo central, um cerne ardente. Acho isso muito empolgante. Estou certo ao pensar isso?

H: Antes de esse cerne ardente ser alcançado, o corpo passa por vários estágios de se elevar e, depois, despencar. Essas ondas de energia de choque liberam um fogo ardente, e esse núcleo que queima marca o início de uma libertação que, em última instância, leva a uma ascensão das cinzas, como a de uma fênix. Esses desenhos sugerem uma suspensão, uma liberação gradual dessa paisagem do ser interior.

S: Olhando para seus grandes desenhos dos últimos anos, muitas vezes posso ver uma dança de elementos neles. No primeiro plano, existe um senso de alegria e leveza. Não estou dizendo que um alto nível de dor, dor incisiva, não possa ser sentido nos desenhos de São Sebastião, mas para mim eles também parecem

não ter “áreas pesadas”, por assim dizer, algo que eu acho muito belo. Acho que já lhe falei de uma frase que Juan Goytisolo escreveu quando descrevia a dança dos dervixes: “Céu, estrelas e corpos celestiais giram com a leveza dos átomos, seu giro é a espiral das almas que obedecem às leis universais da gravidade do sol”. Você se identifica com essa afirmação? Você vê alguns paralelos?

H: É uma descrição tão maravilhosa que qualquer pessoa ficaria feliz em se ver refletida nela. Acredito que a fonte de tudo deve ser encontrada em Rumi, o poeta sufi. Juan Goytisolo passou muito tempo na Turquia e particularmente em Konya, o centro dos dervixes que dançam.

S: Acredito que a admiração que compartilhamos por Juan Goytisolo é tão grande porque ele atua como um limiar entre uma cultura mais oriental, árabe, e a nossa, e que esse é o motivo pelo qual ele também demonstra uma sensibilidade refinada para os diferentes tipos de beleza e graça. Mas eu gostaria de seguir adiante a partir do tema de Sebastião. Os três desenhos mais recentes que você fez foram inspirados por Lucrécio.

H: Deixe-me acrescentar brevemente algo sobre Juan Goytisolo. Ele sofreu também uma forma de martírio. Ele nasceu durante a Guerra Civil Espanhola, e essa trilogia sobre sua juventude em Barcelona é como uma fase de encerramento, a erupção final de sua infância angustiada. Só depois de ir para Paris é que ele conseguiu se liberar e, um pouco depois, voltou-se para a cultura islâmica. Também no desenvolvimento dele, foi a dor do jovem que liberou seu núcleo ardente.

S: Juan Goytisolo prefacia o primeiro volume de suas memórias com uma citação de René Char: “A lucidez é a ferida mais próxima ao sol”. Aqui se faz uma conexão entre a luz e o ferimento. Lucrécio também está ligado à luz e à claridade...

H: No ciclo dos três desenhos *Mão sobre Mão em Saturno* [*Hand over Hand in Saturn*], eu sobreponho as histórias de Lucrécia e Lucrécio, eu as desembarço, escritas em braille sobre pedras embaixo da água e cegadas pela luz do sol. É mais do que um jogo com os nomes gêmeos. Lucrécia esfaqueia-se até a morte depois de ser estuprada por Sextus Tarquinius, o filho do rei. A morte dela é mencionada no poema de Lucrécio. A alma consiste em átomos diminutos que transmitem cheiro, cor e sabor. A alma é liberada de todo medo. Em *De Rerum Natura* (Sobre a natureza das coisas), isso poderia soar completamente absurdo para um espectador, exceto pelo jogo dos nomes. Mas a energia presa à terra de Lucrécia, na verdade, apenas inspira ainda mais Lucrécio – no espírito do yin e yang.

S: Você pode explicar isso um pouco mais?

H: No segundo desenho nesse ciclo, existe um aspecto suspenso como uma brincadeira sobre a fragilidade do corpo – liberado da energia negra, tornado mais leve por um piscar do olho. O peso do corpo evaporou-se em véus de nuvens.

S: Vamos retornar novamente a Lucrécio. Lucrécio é uma figura importante para a poesia, pois é considerado o inventor do poema didático. Ele escreveu poemas muito longos, insistindo que deveriam ser “úteis” ou proveitosos, no sentido de trazerem alguns *insights* às pessoas; ao mesmo tempo, porém, eles também têm de ser “doces”, no sentido de agradáveis e sensuais. Acho que ele foi extremamente bem-sucedido em combinar um certo rigor intelectual com os aspectos mais sensuais ou eróticos da vida. Isso me traz de volta a seus grandes desenhos dos três últimos anos. Os críticos disseram que, na fase inicial de seu trabalho, você retratava o corpo como algo altamente vulnerável, em termos de sua suscetibilidade a ferimentos

físicos, além de estar exposto a interferências, alterações e assim por diante. Mas acredito que se poderia dizer que, nesses desenhos recentes – também da perspectiva de Lucrécio –, você alcançou uma combinação extraordinária de sensualidade e espiritualidade.

H: Vou falar um pouco mais sobre o terceiro desenho nesse ciclo. A forma elementar mais harmoniosa é o círculo. Quando girada, uma cruz retangular transforma-se em um círculo ou em uma esfera tridimensional. No universo, todos os planetas, inclusive a nossa Terra, são formas elementares esféricas. Então, voltando a Lucrécia e Lucrécio, a questão é: como são os anjos, esses mensageiros milagrosos dos estados intermediários? Em geral, eles sempre são retratados sob forma humana. Mas Gustav Theodor Fechner, que viveu de 1801 a 1887, descreveu os anjos como criações do sol que flutuam como corpos esféricos – como átomos, na verdade – pelo universo. Fechner caracterizava o corpo humano como relativamente feio. Ele achava que tais criaturas deveriam ter narizes e fundilhos aparados até que finalmente se chegasse à forma esférica divina que só poderia ascender sob tal constelação transformada. A fusão do impossível – o desespero de Saturno – só poderia ser atingida na forma esférica de um casamento entre Lucrécia e Lucrécio. Assim, esses dois só poderiam se encontrar dentro de um átomo. Com as mais minúsculas explosões de tinta preta e esperma divino.

S: Comparando seus desenhos mais recentes com seus primeiros desenhos, dos anos 1960, que levaram às suas primeiras esculturas, penso que os mais recentes são muito mais anônimos e discretos. Para mim, eles parecem falar de emoções grandiosas e de como deveríamos nos comportar diante do mundo e de seus fenômenos, mas de um modo mais abstrato. Quanto mais ficamos imersos

em qualquer desses desenhos, mais detectamos centenas de fios e diminutas sequências narrativas. Isso é muito empolgante, mas, a meu ver, em última análise, tudo atua como um relatório sobre o corpo e o espírito, expresso de um modo muito discreto. Parece-me que o tema da flutuação, combinado com a constelação temática da esfera, do universo, redondeza, o círculo e o movimento crucial, constitui um elemento crucial em muitos de seus trabalhos nos últimos anos. Assim, posso imaginar que a obra que você está atualmente concebendo para o átrio de Martin-Gropius-Bau é provavelmente...

H: Essa instalação, que se ergue flutuante a 18 metros de altura, já está, na verdade, em construção.

Esse trabalho também foi precedido por um texto que escrevi. Ele descreve um pequeno universo, uma instalação, montada dentro de uma pérola e ampliada por uma lente de aumento em um poço, simultaneamente subterrâneo e aéreo, que torna possível subir e descer 18 metros, em outras palavras, 36 metros de altura e profundidade combinadas. O visitante envolve-se nesse processo tanto como espectador quanto como parte da instalação. O azul do céu e a profundidade do oceano pairam em um eixo que penetra verticalmente o edifício. Redemoinhos de água elevam-se até o teto por meio de funis dourados, mas o espectador encontra-se embaixo, no fundo do poço, em um universo em movimento. Isso faz com que você deseje encolher até a bola mais diminuta de uma pérola a fim de se transformar em uma parte dessa atomização. Milhares de conchas de ostras protegem e circundam o poço para nos lembrar que, apenas quando for lua cheia e os planetas estiverem em uma determinada constelação, a ostra se abrirá e permitirá que a esfera de um pequeno grão de areia encontre o caminho para dentro dela.

As ondas do oceano rolam e oscilam com essa pequena esfera. Um cativo dentro da ostra, ele começa a desenvolver sua armadura de madrepérola.

(Parte 2 de uma conversa contínua, julho de 2006)



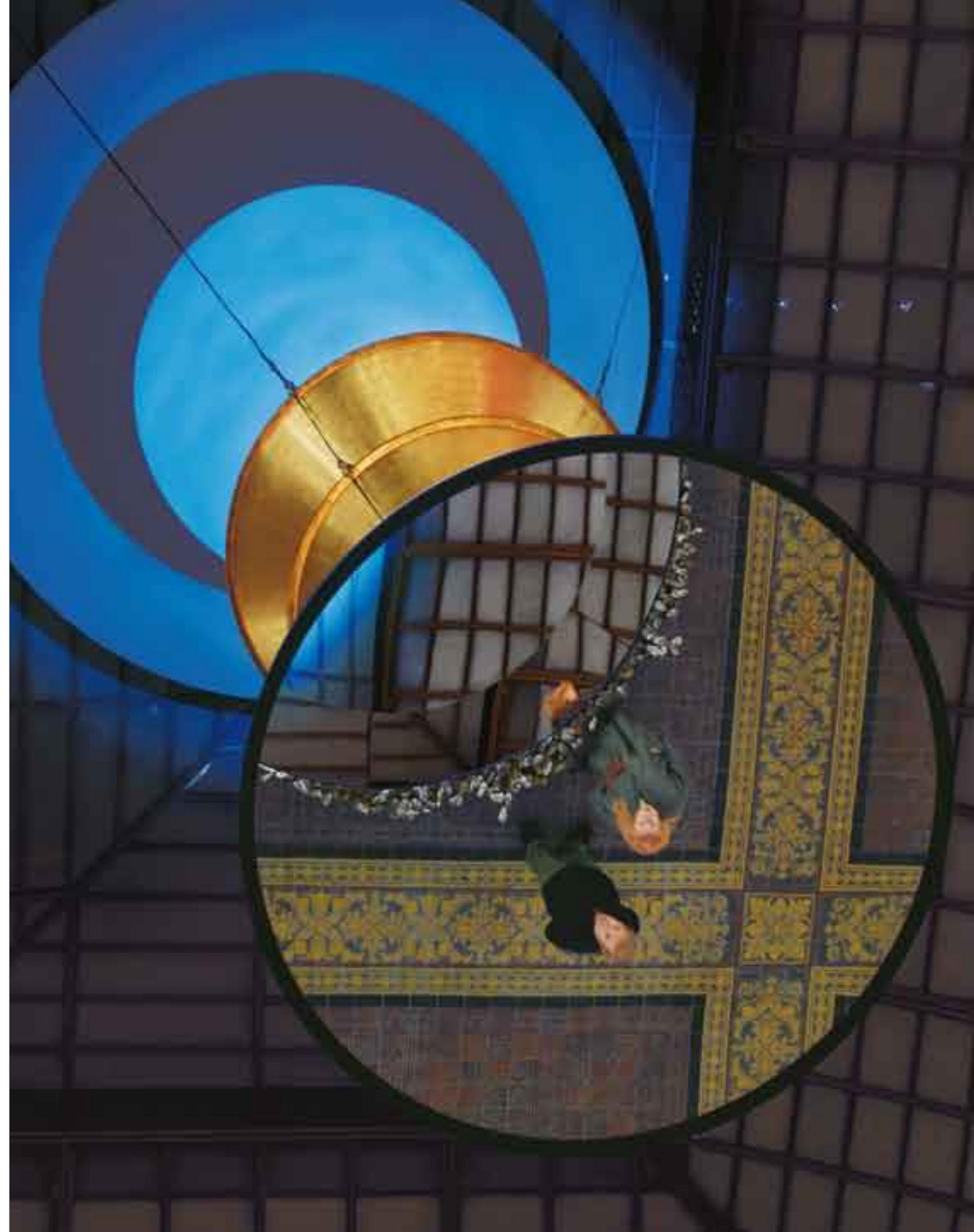


Mão sobre Mão em Saturno [Hand over Hand in Saturn], 2006

O UNIVERSO NUMA PÉROLA

O Universo reunido numa Pérola
em azul primevo – suspenso.
Rompendo véus em direção ao profundo
reflexo da orbe do céu
em águas de safira.
Fogo incendeia sóis
no corpo amado.
A luz sob seus pés
Viaja muito além do círculo do paraíso.

REBECCA HORN, 2006





BIOGRAFIA

Nasce em 1944.

1963 Estuda em Hochschule für Bildende Künste, Hamburgo.

1971 Bolsa de estudos DAAD no Saint Martins College of Art, Londres.

1972-1981 Mora em Nova Iorque.

1974 Ensina no California Art Institute, Universidade de San Diego.

1975 Deutscher Kritikerpreis (Prêmio de Crítica Alemã) pelo filme *Berlim – Exercícios em Nove Partes: Sonhando sob a Água com Coisas Distantes* [*Berlin – Exercises in Nine Parts: Dreaming under Water of Things Afar*].

1977 Premiada com “Kunstpreis der Glockengasse”, Colônia.

1979 Premiada com “Kunstpreis der Böttcherstraße”, Bremen.

1986 Premiada com “Documenta-Preis”, Kassel.

1988 Premiada com o Carnegie Prize no Carnegie International, Pittsburgh, por *A Floresta de Hidra, Atuando Oscar Wilde* [*The Hydra Forest, Performing Oscar Wilde*].

1989 Começa a ensinar em Hochschule der Künste, Berlim.

1992 Premiada com “Kaiserring der Stadt Goslar” e “Medienkunstpreis Karlsruhe”.

2004 Premiada com o Barnett and Annalee Newman Award, Nova Iorque.

2005 Premiada com “Hans-Molfenter-Preis”, Stuttgart.

2006 Premiada com “Piepenbrock Preis für Skulptur”, Berlim.

2007 Premiada com “Alexej von Jawlensky-Preis der Landeshauptstadt Wiesbaden”.

Rebecca Horn reside em Berlim e em Paris.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS (SELECIONADAS)

1973

Körperraum, Galerie René Block, Berlim.

1974

Sonhando sob a Água [*Dreaming under Water*], René Block Gallery, Nova Iorque.

1975

Berlim (10.11.1974 – 28.1.1975): *Sonhando sob a Água* [*Berlin* (10.11.1974 – 28.1.1975): *Dreaming under Water*], Anthology Film Archives, Nova Iorque.

Berlim – Exercícios em Nove Partes [*Berlin – Exercises in Nine Parts*], Neuer Berliner Kunstverein, em cooperação com o Berliner Festspiele, Berlim.
Rebecca Horn, Kölnischer Kunstverein, Colônia.

1976

A Noiva Chinesa [*The Chinese Fiancée*], René Block Gallery, Nova Iorque.

Come una Scimmia, che Barcolla su un Elefante, Scrutando il mio Sorgere, Galleria Saman, Gênova.

Rebecca Horn: Steirischer Herbst' 76: Desenhos, Fotos, Filme, Vídeo [*Rebecca Horn: Steirischer Herbst' 76: Drawings, Photos, Film, Video*], Galerie H., Graz (com catálogo).

1977

Desenhos, Objetos, Vídeo, Filmes [*Drawings, Objects, Video, Films*], Kölnischer Kunstverein, Colônia e Haus am Waldsee, Berlim (com catálogo).

O Gêmeo não Aparentado, Galleria Salvatore Ala, Milão.

1978

Performances 2, Berlim, Museum Folkwang, Essen.

Der Eintänzer, Kestner Gesellschaft, Hanover, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, e Westfälischer Kunstverein, Münster (com catálogo).

Dialogo tra Due Archi, Galleria Saman, Gênova.

1979

Diálogo entre Dois Balanços [*Dialogue between Two Swings*], Galleria Salvatore Ala, Milão.

1981

La Ferdinanda: Sonata para uma Villa Medici [*La Ferdinanda: Sonata for a Medici Villa*], Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (com catálogo).

Ci Mettemmo Attorno a questo Grande e Bell'uovo Bianco come la Neve, Giocosi come se L'avessimo Fatto noi Stessi, Galleria Saman, Gênova.

1982

Der Eintänzer, Galerie Chantal Crousel, Paris.

Rebecca Horn, Vereniging Aktuele Kunst, Gewad, Ghent (com catálogo).

1983

Rebecca Horn, Centre d'Art Contemporain, Genebra, Kunsthhaus Zürich, Zurique, e John Hansard Gallery, Universidade de Southampton (com catálogo).

1984

Rebecca Horn, The Serpentine Gallery, Arts Council of Great Britain, Londres, e Museum of Contemporary Art, Chicago (com catálogo).

Sculptures, Galerie Eric Franck, Genebra.

1985

A Cascata Dourada [*The Golden Waterfall*], Galerie Eric Franck, Genebra.

1986

A Febre do Ouro [*The Gold Rush*], Marian Goodman Gallery, Nova Iorque.

A Jornada do Palácio Siciliano [*The Sicilian Palace Journey*], Theater am Steinhof, Viena (com catálogo).

Nuit et Jour sur le Dos du Serpent à Deux Têtes, Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, Paris (com catálogo).

1987

Rebecca Horn, Galerie Konrad Fischer, Dusseldorf.

Rebecca Horn, Galerie Elisabeth Kaufmann, Zurique.

1988

Um Circo de Arte [*An Art Circus*], Marian Goodman Gallery, Nova Iorque.

Um Flerte Muito Selvagem [*A Rather Wild Flirtation*], Galerie de France, Paris (com catálogo).

Dedicada a Oscar Wilde [*Dedicated To Oscar Wilde*], The Royal Hospital Kilmainham, ROSC' 88, Dublin.

A Floresta de Hidra [*The Hydra Forest*], Carnegie International, Pittsburgh.

1989

Saudades da Lua Cheia [*Missing Full Moon*], Bath International Festival, Bath (com catálogo).

1990

Mergulhando no Quarto de Buster [*Diving through Buster's Bedroom*], Museum of Contemporary Art, Los Angeles (com catálogo).

A América de Kafka [*Kafka's America*], Marian Goodman Gallery, Nova Iorque.

1991

Coro dos Gafanhotos 1 & 2 [*Chorus of the Locusts 1 & 2*], Galerie Franck & Schulte, Berlim.

O Quarto de Buster [*Buster's Bedroom*], Galerie Elisabeth Kaufmann, Basel.

Filmes 1978-1990 [*Films 1978-1990*], Kestner Gesellschaft, Hanover (com catálogo).

Lua Alta [*High Moon*], Marian Goodman Gallery, Nova Iorque.

1992

El Rio de la Luna, Fundació Espai Poblenou e Hotel Peninsular, Barcelona.

Rebecca Horn, Mayor Gallery, Londres.

La Lune Rebelle, Galerie de France, Paris.

1993

Rebecca Horn, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, e Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (com catálogo).

1994

Rebecca Horn, Neue Nationalgalerie, Berlim, Kunsthalle, Viena, The Tate Gallery e The Serpentine Gallery, Londres (com catálogo).

Bibliothek des sibirischen Raben, Galerie König, Viena.

Torre dos Anônimos [*Tower of the Nameless*], Naschmarkt, Viena.

A Árvore-Tartaruga que Suspira [*The Turtle Sighing Tree*], Marian Goodman Gallery, Nova Iorque.

1995

Rebecca Horn, Musée de Grenoble, Grenoble.

Les Funérailles des Instruments, Galerie de France, Paris.

Rebecca Horn, Festival d'Automne à Paris, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Paris.

1996

Pedras que Suspiram [*Sighing Stones*], Galerie Franck & Schulte, Berlim.

1997

O Relance do Infinito [*The Glance of Infinity*], Kestner Gesellschaft, Hanover (com catálogo).

Concerto dei Sospiri, Biennale di Venezia, Veneza.

Les Délices des Évêques & Das Gegenläufige Konzert, Skulptur Projekte em Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster.

1998

Mapa Planetário das Abelhas [*Bees' Planetary Map*], Marian Goodman Gallery, Nova Iorque.

Espelho da Noite [*Mirror of the Night*], Synagogue Stommeln, Colônia.

Tailleur du Cœur, Galerie de France, Paris.

1999

Colônias de Abelhas Solapando o Esforço Subversivo das Toupeiras no Decorrer do Tempo — Concerto para Buchenwald, Parte 1 Estação de Trem [*The Colonies of Bees Undermining the Mole's Subversive Effort through Time — Concert for Buchenwald, Part 1 Tram Depot*], Weimar e *Parte 2 Schloss Ettersburg* [*Part 2 Schloss Ettersburg*], perto de Weimar (com catálogo).

Spiriti blu, instalação de luz, Turim.

2000

Onde Rochedo e Oceano se Encontram [*Where Rock and Ocean Meet*], Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela (com catálogo).

Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain, Nîmes (com catálogo).

Spiriti blu, instalação de luz, Turim.

Pedras que Suspiram [*Sighing Stones*], Galerie de France, Paris.

2001

Rebecca Horn, Irish Museum of Modern Art, Dublin (com catálogo).

Banho Azul [*Blue Bath*], Galerie Jamileh Weber, Zurique.

A Sarça Ardente [*The Burning Bush*], Galerie de France, Paris.

2002

Instalação com Jannis Kounellis, Galleria Nova Pesa, Roma.

Sombras do Coração [*Heart Shadows*], Sean Kelly Gallery, Nova Iorque.

Luz Aprisionada na Barriga da Baleia [*Light Imprisoned in the Belly of the Whale*], Palais de Tokyo, site de création contemporaine, Paris (com catálogo).

Spiriti di Madreperla, instalação na Piazza Plebescito, Nápoles (com catálogo).

2003

Espelho da Lua [*Moon Mirror*], Església del Convent de Sant Domingo, Pollença, Mallorca (com catálogo).

Rebecca Horn, Galleria Trisorio, Nápoles.

Belle du Vent, Galerie de France, Paris.

2004

Luz Aprisionada na Barriga da Baleia [*Light Imprisoned in the Belly of the Whale*], Es Baluard, Palma, Mallorca (com catálogo).

Espelho da Lua [*Moon Mirror*], St Johannes-Evangelist-Kirche, Berlim.

Paisagenscorporais [*Bodylandscapes*], Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964-2004, K20

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf (com catálogo).

2005

Paisagenscorporais [*Bodylandscapes*], Fundação

Centro Cultural de Belém, Lisboa, e Hayward Gallery, Londres (com catálogo).

Paisagenscorporais [Bodylandscapes], Galerie de France, Paris.

Espelho da Lua [Moon Mirror], St Paul's Cathedral, Londres.

Rebecca Horn, Kunstmuseum Stuttgart em conexão com o Hans Molfenter Award, Stuttgart (com catálogo).

Trânsito do Crepúsculo [Twilight Transit], Sean Kelly Gallery, Nova Iorque.

O Tempo Passa [Time Goes By], Dunedin Public Art Gallery, Dunedin (com catálogo).

2006

O Tempo Passa [Time Goes By], Drill Hall Gallery, Camberra, e RMIT Gallery, Melbourne (com catálogo).

Rebecca Horn, Galerie Beyeler, Basel (com catálogo).

Lotusschatten, Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna.

Rebecca Horn. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen, Filme 1964-2006, Martin-Gropius-Bau, Berlim (com catálogo).

2007

Jupiter im Oktogon, Museum Wiesbaden (com catálogo).

Rebecca Horn, Rodin Gallery, Samsung Museum of Art, Seul (com catálogo).

2008

L'Amour Cosmique-fou du Faucon Rouge, Galerie Lelong, Paris.

Mapas Cósmicos [Cosmic Maps], Sean Kelly Gallery, Nova Iorque (com catálogo).

Luci mie Traditrici, Salzburger Festspiele 2008, Kollegienkirche, Salzburg. Ópera de Salvatore Sciarrino, direção, palco e figurino de Rebecca Horn (com catálogo).

Amor e Ódio [Love and Hate], MdM Rupertinum Museum der Moderne, Salzburg (com catálogo).

Amore – Continental, Studio Trisorio, Rome.

2009

Rebecca Horn, Galleria Marie Laure Fleisch, Rome.

Fata Morgana, Liebesflucht, Fondazione Bevilacqua La Masa e Teatro La Fenice, Veneza (com catálogo).

Aigües Tortes, com Jannis Kounellis, Pelaires Centro Culturale Contemporanei, Palma de Mallorca (com catálogo).

Mots sous les Pierres, com Giuseppe Penone, Galerie Alice Pauli, Lausanne.

Rebelião em Silêncio. Diálogo entre Corvo e Baleia [Rebellion in Silence. Dialogue between Raven and Whale], Museum of Contemporary Art Tokyo (com catálogo).

2010

Luci mie Traditrici, MaerzMusik 2010, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlim. Ópera de Salvatore Sciarrino, direção, palco e figurino de Rebecca Horn.



Bildunterschrift Bildunterschrift Bildunterschrift Bildunterschrift Bildunterschrift
Grande Roda de Penas [Large Feather Wheel], 1997

FILMOGRAFIA

1970

Unicorn, super 8 mm, cor, 12 minutos.

1971

Shoulder Extensions, super 8 mm, cor, 15 minutos.

Body Painting, super 8 mm, cor.

Mata Hari, White 1, White 2, Yoni, Black 1, Black 2, super 8 mm, cor.

1972

Performances 1, registro de oito performances: *Red Limbs, Red Breast, Black Expansion, Black Cockfeathers, Head Balance, Shoulder Extensions, Feather Instrument, Simon-Sigmar*; 16 mm, cor, 22 minutos; Câmera: B. Liebner e K. P. Brehmer. A edição em vídeo inclui performances suplementares de 1970 e 1971.

1973

Performances 2, registro de nove performances: *Unicorn, Head Extension, White Body Fan, Finger Gloves, Feather Finger, Gavin, Cockfeather Mask, Pencil Mask, Cockatoo Mask*; 16 mm, cor, som, 38 minutos; Produção: Helmut Wietz; com D. Finke, Gavin, Karin Halding e E. Mitzka.

1974

Flamingos, 16 mm, cor, inacabado.

1974/75

Berlin (10 Nov. 1974 – 28 Jan. 1975) – Exercises in Nine Parts: Dreaming under Water of Things Afar, registro de oito performances com um epílogo: *Touching the Walls with both Hands Simultaneously, Blinking, Feathers Dance on the Shoulders, Keeping Hold of those Unfaithful Legs, Two Little Fish Remember a Dance, Rooms Meet in Mirrors, Shedding Skin between Moist Tongue Leaves, Cutting One's Hair with Two Pairs of Scissors Simultaneously* e *When a Woman and her Lover Lie on One Side Looking at each Other; and She Twines her Legs around the Man's Legs with the Window*

Wide Open, It Is the Oasis; 16 mm, cor, som, 42 minutos; Produção: Helmut Wietz; com Rebecca Horn, Guido Kerst, Lisa Liccini, Otto Sander, Veruschka von Lehdorff e Michel Würthle.

1975

Paradise Widow, 16 mm, som, inacabado; Produção: Helmut Wietz; com Ingrid Erdmann.

1976

The Chinese Fiancée, 16 mm, cor; Câmera: Ed Bowes; Som: Tom Bowes.

1978

Der Eintänzer, 16 mm, cor, som, 47 minutos; Idioma: inglês; filme de longa-metragem; Escrito e dirigido por: Rebecca Horn; Produção e câmera: Bodo Kessler; Assistente de câmera: Peter Schnell; Editor: Inge Kuhnert; Som: Morning Pastorak; Voice-over: Rebecca Horn; Colaboração com objetos: Dieter Müller; com Timothy Baum (Max), Greta Konstantinescu (Geta), Elisabeth Martin (Mary), Kathleen Martin (Kathleen), Nada (Sushi-Chef), David Warrilow (Frazer) e Kim Araki, Lisa Friedmann, Kristina Maria Jaroshenka, Susanne Diana Lee e Donna Ritchie.

1981

La Ferdinanda: Sonata for a Medici Villa, 35 mm, cor, som, 85 minutos; Idioma: alemão; filme de longa-metragem; uma coprodução com Westdeutsche Rundfunk, Colônia; Escrito e dirigido por: Rebecca Horn; Assistente de direção: Fabio Jephcott; Câmera: Jiri Kadanka; Assistente de câmera: Rainer März; Editor: Inge Kuhnert; Assistente de edição: Ulrike Zimmermann; Música: Ingfried Hoffmann; Iluminação: Heinz Stellmacher e Gerhard Lange; Som: Christian Moldt e Norman Engel; Objetos e design: Rebecca Horn; Cenografia: Ida Gianelli; Figurino: Janken Jansen; Maquiagem: Cesare Paciotti; Cabelos: Luciana Maria Constanzi; Produtores associados: Sarah Blum e Cesare Landriccina; com Valentina Cortese (Caterina de Dominicus), Javier Escriba (Dr. Marchetti), Gisela Hahn (Paola), Hans Peter Hallwachs (Commissar Bella), Michael Maisky (Mischa Boguslawsky), Daniele Passani (Larry Jones), Rita Poelvoorde (Simona), David Warrilow (Richard Sutherland) e

Maurizio Caratozzolo, Pietra e Armona Pistoletto, Renate Reiche e Francisco Ricasoli.

1990

Buster's Bedroom, 35 mm, cor, som, 104 minutos; Idioma: inglês; filme de longa-metragem; uma coprodução com Metropolis Filmproduktion GmbH & Co KG, Berlim, Les Productions du Verseau, Montreal, e Prole Film LDA, Lisboa, em cooperação com Limbo Film AG, Zurique, e Westdeutsche Rundfunk, Colônia; Dirigido por: Rebecca Horn; Roteiro Rebecca Horn e Martin Mosebach, com base em uma história de Rebecca Horn; Produzido por: George Reinhart; Câmera: Sven Nykvist; Editor: Barbara von Weitershausen; Editor de som: Gisela Lüpke; Assistentes de edição de som: Oliver Gieth e Carla Bogalheiro; Direção de arte: Nana von Hugo; Música: Sergej Kuryokhin e Ingfried Hoffmann; Som: Uwe Kersten; Figurinista: Françoise Laplante; Construção de objetos: Hasje Boeyen; Produção: Luciano Gloor; Produtor associado: Udo Heiland; com Donald Sutherland (O'Connor), Geraldine Chaplin (Diana Daniels), Valentina Cortese (Serafina Tannenbaum), Taylor Mead (James), Amanda Ooms (Micha Morgan), Ari Snyder (Lenny Silver), David Warrilow (Mr. Warlock), Martin Wuttke (Joe) e Maria Dulce, Abel Fernandes, Nina Franoszek, Tilly Lauenstein, Lena Lessing, Steve Olson e Mary Woronow.

1995

Cutting through the Past, um documentário de Rebecca Horn para a exposição retrospectiva no Guggenheim Museum, Nova Iorque, com uma conversa entre Donald Sutherland e Rebecca Horn; 16 mm, cor, som, 55 minutos; Idioma: inglês.

2003

Rebecca Horn Films, portfólio com todos os filmes existentes da artista em DVD (PAL) e um encarte em cores autografado *Cockfeather Mask, Performances 2, 1973/2003*.

BIBLIOGRAFIA (SELECIONADA)

BAUM, Timothy. *Rebeccabook I*. Nova Iorque: Nadada Editions, 1975.

CURIGER, Bice. *Rebecca Horn: Buster's Bedroom*, a Filmbook. Zurich, Frankfurt e Nova Iorque: Parkett Publishers, 1991.

DUVAL, Jean-Luc (Ed.). *Actual art*. Genebra: Editions d'Art Albert Skira, 1980.

GRUBER, Bettina; VEDDER, Maria. *Kunst und video*. Colônia: DuMont, 1983.

HORN, Rebecca. *Dialogo della Vedova Paradisica* [Diálogo da Viúva do Paraíso]. Gênova: Samanedizioni, 1975.

_____; ROUBAUD, Jacques. *53 Poèmes pour Rebecca Horn*. Com 54 fotopinturas de Rebecca Horn. Paris: Yvon Lambert, 2006.

MOSEBACH, Martin; HORN, Rebecca. *Das Lamm*. Com 24 fotopinturas de Rebecca Horn. Berlim: Holzwarth Publications, 2005.

REBECCA HORN. Com textos de Giuliana Bruno, Germano Celant, Katharina Schmidt, Nancy Spector e Rebecca Horn, e com entrevistas de Germano Celant e Stuart Morgan. Edições em inglês e alemão. Nova Iorque: Guggenheim Museum; Ostfildern: Cantz, 1993.

_____. *La Lune Rebelle*. Com textos de Rebecca Horn. Ostfildern: Cantz, 1993.

_____. *The Glimpse of Infinity*. Com textos de Carsten Ahrens, Lynne Cooke, Doris von Drathen, Bruce W. Ferguson, Carl Haenlein, Katharina Schmidt e Rebecca Horn, Edições em inglês e alemão. Hanover: Kestner Gesellschaft; Zurich, Berlim e Nova Iorque: Scalo Verlag, 1997.

_____. *Konzert für Buchenwald*. Com textos de Doris von Drathen, Boris Groys, Martin Mosebach e Rebecca Horn. Edições em inglês e alemão. Zurique, Berlim e Nova Iorque: Scalo Verlag, 1999.

_____. *Tailleur du Cœur*. Textos e Desenhos. Edições em inglês, alemão, francês e italiano. Zurique, Berlim e Nova Iorque: Scalo Verlag, 1999.

_____. Com textos de Doris von Drathen, Sergio Edelsztein, Carl Haenlein, Martin Mosebach e Rebecca Horn. Edições em inglês, alemão, francês e espanhol. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen e.V., 1999/2000.

_____. *All these black days – between*. Colagens em cartões postais e textos de Rebecca Horn. Zurique, Berlim e Nova Iorque: Scalo Verlag, 2001.

_____. *Notebook Samarkand 2001*. Thorns in the Oyster Moon. Fotopinturas e poemas de Rebecca Horn. Edições em inglês, alemão e francês. Berlim: Holzwarth Publications em associação com a Galerie de France, 2001.

_____. *Lumière en Prison dans le Ventre de la Baleine (Light Imprisoned in the Belly of a Whale)*. Com textos de Rebecca Horn, poemas de Jacques Roubaud (em francês) e um CD de áudio com música composta por Hayden Danyl Chisholm. Edições em francês, inglês e alemão. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003.

_____. *Moon Mirror*. Com um texto de Doris von Drathen, um poema de Rebecca Horn e um CD de áudio com música composta por Hayden Danyl Chisholm. Edições em espanhol e inglês. Pollença: Ajuntament de Pollença, 2003.

_____. *Spiriti di Madreperla*. Com textos de Eduardo Cicelyn, Doris von Drathen, Teresa Marci, Marino Niola, um poema de Rebecca Horn e um CD de áudio com música composta por Hayden Danyl Chisholm. Edições em italiano e inglês. Nápoles: edizioni ID.art, 2003.

_____. *Bodylandscapes*. Drawings, Sculptures, Installations 1964-2004. Com textos de Doris von Drathen, Anette Kruszynski, Katharina Schmidt, Armin Zweite e Rebecca Horn, com um diálogo entre Joachim Sartorius e Rebecca Horn. Edições em alemão, inglês e português. Dusseldorf: K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém; Londres:

Hayward Gallery; Berlim: Martin-Gropius-Bau; Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.

_____. *La llum Presonera en el Ventre de la Balena*. Com um texto de Doris von Drathen, um poema de Rebecca Horn e um CD de áudio com música composta por Hayden Danyl Chisholm. Edições em espanhol, catalão e inglês. Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard, 2004.

_____. *Hayden Chisholm, Music for Rebecca Horn's Installations*. Com texto de Doris von Drathen, poemas de Rebecca Horn e dois CDs de áudio com música composta por Hayden Danyl Chisholm. Edições em inglês e alemão. Berlim: Holzwarth Publications, 2005.

_____. *Moon Mirror*. Site-specific Installations 1982-2005. Com textos de Richard Cork, Doris von Drathen, Steven Henry Madoff e Rebecca Horn. Edições em inglês e alemão. Ostfildern: Kunstmuseum Stuttgart and Hatje Cantz, 2005.

_____. Com prefácio de Joachim Sartorius e um texto de Armin Zweite. Berlim: Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock, 2006.

_____. Com um texto de Philippe Büttner e poemas de Rebecca Horn. Edições em alemão e inglês. Basel: Galerie Beyeler, 2006.

_____. *Jupiter im Oktogon*. Com textos de Jörg Daur, Hildebrand Diehl, Doris von Drathen, Volker Rattmeyer, Thomas von Stenglin e Rebecca Horn. Nuremberg: Museum Wiesbaden and Verlag für moderne Kunst, 2007.

_____. *Cosmic Maps*. Com texto de Doris von Drathen e poemas de Rebecca Horn. Nova Iorque: Sean Kelly Gallery; Milão: Edizioni Charta, 2008.

_____. *Love and Hate*. Com prefácio de Toni Stooss e um texto de Peter Stephan Jungk. Edições em alemão e inglês. Salzburg: MDM Rupertinum Museum der Moderne, 2008.

_____. *Fata Morgana*. Com prefácio de Angela Vettese, um texto de Iso Camartin, uma conversa entre Rebecca Horn e Doris von Drathen, e fotos da ópera *Luci mie traditrici*, de Attilio Maranzano e Gunter Lepkowski. Edições em inglês, italiano e

alemão. Veneza: Fondazione Bevilacqua La Masa e Galleria di Piazza San Marco; Milão: Edizioni Charta; Bad König-Zell: Moontower Foundation, 2009.

_____. *In einer Perle gespiegelt*. Poemas de Rebecca Horn. Berlim: Matthes & Seitz, 2009.

SCHILLING, Jürgen. *Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben?* Lucerna e Frankfurt a. M.: Bucher C. J., 1978.

VERGINE, Lea. *Il corpo come linguaggio (La "body art" e storie simili)*. Milão: Giampaolo Prearo, 1974.

Rebecca Horn - Rebelião em Silêncio

Patrocínio: Banco do Brasil

Realização: Centro Cultural Banco do Brasil

Projeto e Desenvolvimento: Marcello Dantas

Curadoria: Marcello Dantas

Uma Produção: Magnetoscópio Produções

Produção Executiva: Angela Magdalena

Arquitetura: Álvaro Razuk

Coordenação de Montagem de Obras: Izabel Campello

Rebecca Horn Estúdio Coordenadora: Karin Weyrich

Assistente de Desenvolvimento: Karin Kauffmann

Coordenação Técnica: Harald Muller e Peter Weyrich

Identidade Visual da Exposição: 19 Design | Heloisa Faria,

Elisa Janowitz, André Castro e Carolina Camargo

Iluminação: Beto Kaiser

Assessoria de Imprensa: Marcele Rocha

Cenografia e Pintura: Camuflagem

Despachante Aduaneiro: Waiver Logistic

Equipe Técnica: Iramá Gomes e José Neuman

Consultoria Técnica: Dario Ferroz

Apoio Montagem: Dorival Dantas, Jorge Jargia e Pedro Cruz

Seguro: Kuhn & Bülow

Transporte Brasil: Atlantis International

Transporte internacional: Gerlach Group

Agradecimentos: Nina Bingel, Alfons Hug, Yuko Hasegawa,

Museu de Arte Contemporânea de Tokyo,

Instituto Goethe, IFA (Institut für Auslandsbeziehungen),

Hans Werner Holzwarth e Gráfica Santa Marta

Catálogo

Tradução: Renato Rezende

Fotografias: John Abbott, Paula Goldmann, Frank Kleinbach,

Attilio Maranzano (págs. 9, 77, 94–96, 121–124, 132, 161–181, 197, 199),

Paulo Pellion, Massimo Piersanti, Michael Summers,

Achim Thode, Werner Zellien e Gérald Zugmann

Design: Hans Werner Holzwarth

Revisão: Duda Costa

Impressão: Gráfica Santa Marta

© 1999 para as reproduções: Rebecca Horn

© 1999 para os textos: Institut für Auslandsbeziehungen e. V.

e autores

© 2000 para esta edição: Institut für Auslandsbeziehungen e. V.,

Stuttgart.

Todos os direitos reservados.

Na sobrecapa: O Universo em uma Pérola [The Universe in a Pearl], Rio de Janeiro, 2010

Na capa: O Universo em uma Pérola [The Universe in a Pearl], Berlim, 2006

Na 4ª capa: Concerto para Anarquia [Concert for Anarchy], Los Angeles, 1990



Apoio Institucional

Patrocínio e Realização

ifa  Institut für Auslands-
beziehungen e.V.

 GOETHE-INSTITUT

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA

MINISTÉRIO
DA CULTURA


CENTRO CULTURAL