

[Scroll down to read in English]

Tamar Guimarães *The Last Days of Watteau*

HISTÓRIAS E BOATOS

Ao refletirem sobre um novo projeto a ser apresentado na Maison d'Art Bernard Anthonioz (MABA) como parte da programação Satélite da Galeria Jeu de Paume, foram os boatos, desvios e histórias paralelas que chamaram a atenção de Tamar Guimarães e Kasper Akhøj. O fato de que o futuro da casa e seus jardins foram salvos possivelmente pela presença de alguém (Antoine Watteau) que nunca ali estivera os atraiu de imediato, tornando-se, assim, o ponto de partida da obra que criariam especificamente para aquele contexto.

Suas primeiras obras individuais já indicam uma metodologia com um enfoque em projetos que envolvem o trabalho com determinadas histórias de certa forma ocultas no ato de se escrever história. Esses pequenos episódios aparentemente baseados em relatos ganharam novos e fascinantes significados quando revividos e considerados em um contexto artístico. Foi este o caso da obra *Untitled*, de Kasper Akhøj (*Schindler/Gray*), 2006, na qual explorava a história de duas casas do início do modernismo: a Villa E.1027 de Eileen Gray, em Roquebrune-Cap-Martin, França (1926-1929), e a casa de Rudolph M. Schindler, em Kings Road, em Hollywood, Califórnia (1921-1922), que tinham em comum o fato de que ambas foram as primeiras casas que esses arquitetos construíram para eles próprios. Usando uma narrativa circular, Akhøj relatou as formas nas quais o passado das duas casas convergia e divergia através da combinação de imagens de arquivo relativas à casa de Schindler com novas fotografias produzidas pelo artista na Villa francesa de Eileen Gray and Jean Badovici.

A obra *Untitled (Schindler/Gray)* de Akhøj evoca a moradia como espaço para uma nova sociabilidade, sendo precisamente isso que une a *Canoas*, um curta-metragem de Tamar Guimarães, de 2010, que descreve um coquetel festivo na Casa das Canoas, casa que o arquiteto Oscar Niemeyer construiu para si no Rio de Janeiro no início da década de 50. A casa desempenhou um importante papel na vida cultural do Rio na época. Através da encenação de uma festa, Guimarães constrói uma espécie de “eco-sala” na qual consegue tratar de uma série de questões relacionadas a esse período histórico, ligando-o ao contexto do Brasil de hoje. Usando o passado e a distância que ela traz ao presente, Guimarães conseguiu refletir sobre questões infundidas na cultura brasileira, tanto ontem quanto hoje, como o espírito geral de otimismo presente na época e que ainda ecoa nos dias atuais; a maneira como o país é visto como um paraíso erótico; e como a arquitetura moderna era, na maior parte dos casos, um artigo de luxo para os ricos e seu contraste com a realidade das classes operárias.

Em *The Last Days of Watteau [Os Últimos Dias de Watteau]*, os dois artistas continuam seu *modus operandi*, colaborando pela primeira vez para a criação da obra principal na exposição concebida especificamente para a MABA. Ao encenarem uma festa, o que pretendiam era o envolvimento em uma série de temas – ou, quem sabe, trata-se de apenas boatos – que circundam a história da Maison. Seu objetivo não era recontar ou reencenar a história, mas pôr em discussão uma série de eventos que parecem ter moldado a casa e suas mitologias. O nome da exposição: “The Afterlife (of names and things)” [O Pós-Vida (de nomes e coisas)] é, de certa forma, uma alusão muito direta e, ao mesmo tempo, muito poética a isso. Eles queriam fazer uma reflexão sobre os resíduos culturais, sociais e históricos que haviam sido deixados flutuando no ar da época. Não se trata da reconstrução de fatos históricos, mas de como se empregam nomes e eventos, como se modificam, corroem, tornam-se opacos, assumem novos significados, são mal entendidos ou, quem sabe, novamente entendidos, de outra forma.

Na sequência final do filme *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni, a personagem principal, Daria, imagina a casa de seu amante/chefe explodindo. A cena tem início com a imagem da explosão a partir de ângulos distintos, mas, em um certo momento, Antonioni traz o foco para a explosão de artigos domésticos variados que voam em câmera lenta no ar. Os objetos tornam-se distorcidos, fora de contexto, ganhando, com isso, novos significados ou, pelo menos, são vistos sob um novo prisma. Os artistas têm uma intenção parecida ao criarem a nova peça apresentada na MABA: retardar o tempo, tirar do contexto, contar uma nova história.

Le Dernier Jour de Watteau é o nome de um romance de Edmond Pilon, de 1921, que os dois artistas ficaram conhecendo durante sua pesquisa e que serviu de inspiração para o nome da nova obra, *The Last Days of Watteau*. O nome de Watteau (e não o próprio pintor) é personagem central na obra. A referência a Watteau (e a sugestão da história de sua morte implícita no nome do romance, bem como no nome da obra) provém de uma história que corre sobre o local da atual MABA. Suas últimas proprietárias particulares foram as irmãs Jeanne e Madeleine Smith. No início da década de 1900, Madeleine e seu marido, o estudioso de história medieval Pierre Champion, inventaram uma história para servir de respaldo a uma intensa campanha para salvar seus jardins de um projeto de construção de uma estrada no local. Para determinar o valor da casa como local histórico, alegaram que o pintor Antoine Watteau havia ali falecido em 1721. Watteau parece ter realmente falecido em Nogent-sur-Marne, mas algumas casas abaixo da residência dos Smiths. Sua campanha logrou êxito e o projeto de construção da Estrada foi abandonado em 1909.

Há ainda outras histórias incorporadas às lendas sobre a casa, como a da relação entre Carl Dreyer e Pierre Champion. Champion foi o consultor histórico para o filme de Dreyer *A Paixão de Joana D'Arc*, de 1928. Diz-se que os manuscritos originais, mencionados no início do filme de Dreyer como “um dos mais extraordinários documentos da história mundial”, pertenciam à biblioteca de Champion, história jamais confirmada.

A cinematografia de *A Paixão de Joana D'Arc* de Dreyer acha-se impregnada de *close ups* dramaticamente iluminados como máscaras. E as máscaras também desempenham um papel importante na obra de Guimarães e Akhøj: primeiro, através da ideia do mascarado, ponto central do gênero pictórico inventado por Watteau, denominado *fêtes galantes*, e, em segundo lugar, através de uma coleção de imitações de máscaras africanas deixadas como doação para a MABA.

Embora as *fêtes galantes* de Watteau sejam vistas tradicionalmente como cenas de encanto bucólico e idílico, embebidas de um ar de teatralidade, Guimarães e Akhøj remetem a um entendimento de Watteau que vê sua obra menos como encantadora e mais como um engajamento com seus contemporâneos sobre questões de consequências políticas, sociais e culturais. As *fêtes galantes* são modelos de comportamento social, devendo ser compreendidas não como interesses do século XVIII, e sim como um nó no tempo em 400 anos de história da autoconcepção ocidental e códigos de conduta, que ainda falam de privilégio e poder e moldam a formação de subjetividades e relações pessoais.

O norte-americano Thomas Crow, especialista em história da arte, argumenta que “as *fêtes galantes* de Watteau eram um tipo de pintura que se distinguiu por uma artificialidade insegura e que era essa artificialidade que permitia uma descrição ‘realista’ de seus objetos”¹, e Nicholas Mirzoeff propõe que “as telas de Watteau encarnam um discurso transformador sobre a sedução, desafiando as visões tradicionais de gênero, prazer visual e performatividade.”²

A artificialidade e a performance também estão obviamente em jogo quando se fala de máscaras, particularmente máscaras africanas. Constituem símbolos de status e desempenho de papéis. Desde o início de suas atividades, a Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques administra a MABA e uma casa de repouso ao lado. Essa casa de repouso foi montada especificamente para artistas cujos haveres às vezes se resumiam nos artigos colecionados na biblioteca e seu porão. Entre eles encontra-se um grande conjunto de máscaras africanas, juntadas à coleção quando seu proprietário, um residente da casa de repouso, ali faleceu. Em 2008, um comerciante de Paris examinou as máscaras e constatou que eram “falsificadas”. Há poucas informações sobre as máscaras, seu proprietário e especialmente sobre como essa coleção surgiu, de forma a explicar ou justificar suas origens e o fato extraordinário de serem todas falsas.

A performatividade do próprio ser, incorporada nas máscaras, juntamente com ideias de autoconcepção, autocontrole e liberação, que estavam muito em jogo nas *fêtes galantes*, são assumidas em *The Last Days of Watteau*. Ao empregarem a estratégia visual e conceptual de uma festa como o ponto de partida, Guimarães e Akhøj conseguem fugir de um método convencional de se contar uma história para trabalharem com vários subredos simultaneamente. A complexidade do roteiro também indica que grande parte de sua pesquisa residirá em subtextos, visto que muita coisa não poderia ser diretamente representada. No novo trabalho, ocorre uma mistura de fatos em ficção, assim como coincidência e acaso, em grande parte sustentados por meses de intensa pesquisa. Os artistas pensam através da história e através do arquivo, ao mesmo tempo em que os evitam. Usam os nomes, as coisas que são deixadas em movimento, continuam espalhando boatos, como se fosse uma espécie de névoa da história, tornando-a não tão objetiva, mas muito mais circular e subjetiva.

Jacques Derrida afirma que o princípio que rege os boatos é o da contaminação. Uma história contamina a outra; uma imagem derrama-se sobre a outra, assim seguindo muito além da vida das “vítimas” do boato. E continua através de seu tempo além da vida. Boatos também estimulam novas histórias, novas narrativas e, conseqüentemente, permitem a coexistência de pontos de vista distintos, e múltiplos (e, às vezes, contraditórios) entendimentos que ultrapassam convenções de verdade e factibilidade em direção ao reino da subjetividade e afetos.

Filipa Oliveira
Março, 2012

1— Citado em: Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, New York: Cambridge University Press, 2000, p. 142.

2 — *Ibid.*, p. 136.

Esse texto foi originalmente publicado no catálogo da exposição *The Afterlife (of names and things)* como parte do Programa Satélite do Jeu de Palme, Paris, França.

Galpão Fortes Vilaça

Rua James Holland, 71 | Barra Funda | 01138-000 São Paulo Brasil

T +55 11 33923942 | F +11 33925969

www.fortesvilaca.com.br | galpao@fortesvilaca.com.br

Tamar Guimarães *The Last Days of Watteau*

STORIES AND RUMOURS

When reflecting on a new project to be presented at the Maison d'Art Bernard Anthonioz (MABA) as part of the Jeu de Paume's Satellite programme, it was the rumours, deviations and side stories that drew Tamar Guimarães and Kasper Akhøj's attention. The fact that the house and its gardens' future were perhaps saved on the grounds of the presence of someone (Antoine Watteau) who had never been there immediately appealed to them and thus became the starting point of the work they would develop specifically for that context.

Their earlier individual works are already indicative of a methodology, which focuses on projects that involve working with particular stories somehow hidden in the writing of history. Such minor apparently anecdotal events gained new and fascinating meanings when revived and considered within an artistic context. This was the case of Kasper Akhøj's *Untitled (Schindler/Gray)*, 2006, in which he explored the history of two early Modernist houses: Eileen Gray's Villa E.1027 in Roquebrune-Cap-Martin, France (1926-1929), and Rudolph M. Schindler's Kings Road House in Hollywood, California (1921-1922), which had in common the fact that both were the first houses these architects built for themselves. Using a circular narrative, Akhøj related the ways in which the two houses' pasts converged and diverged through combining archival imagery related to the Schindler's house with new photographs produced by the artist at Eileen Gray and Jean Badovici's Villa in France.

Akhøj's *Untitled (Schindler/Gray)* evokes the private house as space for new sociability and it is precisely that which links it to Tamar Guimarães' *Canoas*, 2010, a short film depicting a cocktail party at Casa das Canoas, a house which the architect Oscar Niemeyer built for himself in Rio de Janeiro in the early 1950s. The house played an important role in the cultural life of Rio at the time. Through the staging of a party, Guimarães constructs a sort of "echo-chamber" in which she is able to tackle a series of issues that relate to that historical period connecting it to the context of present-day Brazil. Through the use of the past and the distance that it entails to the present, she was able to reflect upon issues that were then and are still now infused in Brazilian culture, such as the general mood of optimism that was present then and which resonates now; the way in which the country is seen as an erotic paradise; and how Modernist architecture was in most cases a luxury item for the wealthy and its contrast to the reality of the servant classes.

In *The Last Days of Watteau*, the two artists continue their *modus operandi*, collaborating for the first time to create the main work in the exhibition conceived specifically for the MABA. Through the staging of a party, they intended to engage with an array of themes – or maybe they are just rumours – that encircle the history of the Maison. Their aim was not to recount or re-stage history, but to bring into the discussion a series of events that appear to have shaped the house and its mythologies. The exhibition's title, "The Afterlife (of names and things)", is in a way a very direct and, at the same time, a very poetic allusion to this. They wished to reflect on the cultural, social and historical residues left floating in the air of time. It is not about the reconstruction of historical facts but about how names and events are employed, how they change, corrode, become opaque, take on new meanings, are misunderstood or, perhaps, understood again, anew.

In the final sequence of Michelangelo Antonioni's film *Zabriskie Point*, the main character, Daria, imagines the house of her lover/boss exploding. The scene starts by showing the explosion from various angles but at a certain moment Antonioni focuses on the explosion of random household items that fly in slow motion through the air. Things become displaced, out of context and because of that gain new meanings, or at least are seen differently. The artists have a similar intent in creating the new piece shown at the MABA: to slow down time, to take out of context, to tell a different story.

Le Dernier Jour de Watteau is the title of a novel by Edmond Pilon from 1921, which the two artists came across during their research and which inspired the title of the new work, *The Last Days of Watteau*. The name of Watteau (and not the painter himself) is a main character in the work. The reference to Watteau (and the suggestion of the story of his death implied in the novel's title, as well as that of the work) arises from an anecdote about the site of the current MABA. Its last private owners were the sisters Jeanne and Madeleine Smith. In the early 1900s Madeleine and her husband, the medieval historian Pierre Champion, conceived a story to back an intense lobbying campaign to save their gardens from a road construction project. In order to assert the house's value for historical heritage, they claimed that the painter Antoine Watteau had died there in 1721. Watteau seems to have indeed died in Nogent-sur-Marne but a few doors down from the Smiths' residence. Their campaign was successful and the road construction project abandoned in 1909.

Other stories have also been incorporated in the house's legends, such as the relation between Carl Dreyer and Pierre Champion. The latter was the historical advisor for Dreyer's film *The Passion of Jeanne d'Arc* (1928). The original trial manuscripts, which are mentioned at the start of Dreyer's film as being "one of the most extraordinary documents in the history of the world", were said to have belonged to Champion's library, a rumour that has never been confirmed.

The cinematography of Dreyer's *La Passion de Jeanne d'Arc* is saturated with close ups dramatically lit like masks. And masks

also play an important role in Guimarães and Akhøj's work: firstly, through the idea of the masquerade, which was pivotal in the pictorial genre invented by Watteau called *fêtes galantes*, and, secondly, through a collection of fake African masks left as a bequest to the MABA.

Although Watteau's *fêtes galantes* are traditionally seen as scenes of bucolic and idyllic charm, suffused with an air of theatricality, Guimarães and Akhøj's allude to an understanding of Watteau that sees his work less as enchanting and more as having engaged with his contemporaries about matters of political, social and cultural consequence. The *fêtes galantes* are models of social behaviour and should be understood not as 18th-century pursuits but as a node in time in 400 years of history of Western self-fashioning and codes of behaviour, which still speak of privilege and power and shape the formation of subjectivities and personal relationships.

The American art historian Thomas Crow argues that "Watteau's *fêtes galantes* were a kind of painting distinguished by a self-conscious artificiality and that it was this artificiality that allowed a 'realistic' depiction of its subjects"¹ and Nicholas Mirzoeff proposes that "Watteau's paintings embody a changing discourse about seduction and that challenge traditional assumptions about gender, visual pleasure and performativity."²

Artificiality and performance are obviously also at play when one speaks about masks and particularly about African masks. They are symbols of status and of role-play. Since its inception, the Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques has managed both the MABA and a retirement home next door. This nursing home was set up specifically for artists whose belongings sometimes melded into the items collected in the library and its basement. Amongst them is an extensive set of carved African masks, added to the collection when its owner, a resident at the nursing home, died there. In 2008, a Paris-based dealer examined the masks and found them to be "fake". There is little information on the masks, on their owner and, in particular, on how this collection came about that could explain or justify their origins and the extraordinary fact of all being fake.

The performativity of the self, embodied in the masks, together with ideas of self-fashioning, self-control and liberation, which were very much at play in the *fêtes galantes*, are taken on in *The Last Days of Watteau*. By employing the visual and conceptual strategy of a party as the starting point, Guimarães and Akhøj are able to escape from an ordinary storytelling method in order to engage with several subplots simultaneously. The complexity of the script also implies that a large amount of their research will reside in subtexts, as much could not be directly represented. In the new work, a mixing of facts in fiction occurs, as well as coincidence and chance, most sustained by months of intensive research. The artists think through history and through the archive, but avoid them at the same time. They use the names, the things that are left in flux, they continue to spread rumours, as if it was a sort of a blurring of history, making it not so straightforward but much more circular and subjective.

Jacques Derrida affirms that rumours' ruling principle is that of contamination. One story contaminates another; one image spills to the next one, and so it carries on far beyond the life of "victims" of the rumour. It continues through its afterlife. Rumours also stimulate new stories, new narratives and consequently allow for the coexistence of different points of view and for multiple (and sometimes contradictory) understandings that go beyond conventions of truth and factuality into the realm of subjectivity and affects.

Filipa Oliveira
March 2012

1— Quoted in Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, New York: Cambridge University Press, 2000, p. 142.

2 — *Ibid.*, p. 136.

This text was originally published at the catalogue of the exhibition *The Afterlife (of names and things)* as part of the Satellite program of the Jeu de Palme.