

O simulacro do desastre: Cristian Segura e a percepção do espaço

*The simulation of disaster:
Cristian Segura and the perception of the space*

por Joana Aparecida da Silveira do Amarante

RESUMO

Cristian Segura, convidado para participar da 6ª VentoSul – Bienal de Curitiba, em 2011, cria um circuito narrativo através de três palavras em tupi-guarani – *Sununu*, *Soro* e *Itaverá* – palavras com significados distintos, mas que sugerem, a partir de seu desenho gráfico, um grande estrondo de vidros se quebrando. As onomatopeias, sugerindo ruínas e escombros, também aparecem nas pinturas de guerra do artista americano Roy Lichtenstein. Percebemos que ambos os artistas, através de dispositivos, como a representação dessas onomatopeias em linguagem de quadrinhos, conseguem criar outro espaço imerso na destruição e ruínas.

Palavras-chave Cristian Segura; Roy Lichtenstein; dispositivo; simulacro; ruína

ABSTRACT

Cristian Segura, artist invited to attend the 6th VentoSul – Bienal de Curitiba in 2011, creates a narrative circuit using three words in Tupi-Guarani – *Sununu*, *Soro* and *Itaverá*. These words possess different meanings, but they all suggest, based in its graphic design, a loud noise of breaking glass. These Onomatopoeia, suggesting ruins and debris, also appear in the war paintings of the American artist Roy Lichtenstein. We realize that both artists, through devices such as onomatopoeia and their representation in comics language, are able to create another space immersed in the destruction and ruins.

Keywords Cristian Segura; Roy Lichtenstein; device; simulation; ruin

O simulacro do desastre: Cristian Segura e a percepção do espaço

Em seu trabalho apresentado na 6ª VentoSul – Bienal de Curitiba, em 2011, Cristian Segura propôs uma série composta por três intervenções estreitamente relacionadas entre si e apresentadas nos seguintes espaços públicos: Jardim Botânico, Ópera de Arame e Praça Tiradentes. Nestes espaços, característicos da cidade de Curitiba quanto a sua história e memória, o artista se utilizou de onomatopeias e do som como fator principal para uma percepção e experimentação diferenciada da cidade.

O artista não intervém nesses lugares da paisagem urbana de forma aleatória. Primeiramente, pesquisa os lugares, caminha pelas ruas, utiliza os meios de transportes públicos, procura conhecer os museus e monumentos, visita as praças e conversa com as pessoas do local, fotografa seus caminhos, faz gravações de vídeos e anotações sobre os lugares, em outras palavras, Cristian Segura procura se envolver com a cidade, conhecer a história e a memória dos lugares de forma que suas intervenções urbanas sejam significativas para aqueles espaços em específico. A partir disso, podemos entender que o artista organiza seu plano de atuação em duas fases: primeiro ele pesquisa a cidade, o lugar em que atuará, e por fim, faz o trabalho a partir de uma série de propostas que formulou com base no material que obteve de pesquisa e de suas experiências¹.

Esses trabalhos propostos para a 6ª VentoSul, podem ser considerados como *site specific*, uma vez que não podem ser feitos ou repetidos em nenhum outro lugar, assim, o artista concebeu algo bem específico para Curitiba. Paulo Sérgio Duarte, curador da 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, nos fala que os *site specific* são “instalações projetadas e construídas para um determinado lugar, que pode ser tanto a sala de uma galeria ou de um museu quanto um espaço urbano ou local fora da cidade na qual vai interagir com a paisagem” (DUARTE, 2005, p. 11).

Há outro *site specific* que Cristian Segura realizou nos Estados Unidos com a colagem de labaredas de fogo em vinil na fachada do Museu de Arte das Américas, próximo à Casa Branca, Estados Unidos. Como as intervenções em Curitiba que não podem ser repetidas, a representação do fogo no museu também não, pois se trata de uma discussão acerca da segurança do patrimônio histórico, assim como do próprio espaço institucional.

Do Barroco ao Romantismo, a representação das cidades em destruição foi presente ao longo da história da arte. Segundo o teórico Delfín Rodríguez, “muchas de esas arquitecturas y ciudades pintadas presagiaban figurativamente el futuro, ya fuera en términos trágicos, ideales o utópicos, o reconstruían el pasado, el histórico y el literario, aunque también, sencillamente, lo representaban como ruína, real o imaginada” (RODRÍGUEZ, 2012, p. 19). Essas pinturas são a representação de um passado que não voltará mais, servem como uma lembrança, uma nostalgia, uma rememoração, onde a ruína ou o simulacro do desastre, na contemporaneidade,

¹ Cristian Segura, em aula ministrada pela Prof. Dra Rosângela Miranda Cherem, no período de 05 a 09/12/2011, no curso História da Arte como Operação de Hipertexto, pertencente ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/UDESC.

continua a nos deixar claro de que as cidades foram construídas para serem derrubadas. Semelhante, mas com diferença, a proposta do artista argentino não mostra e sim, intenciona a ruína, ironizando-a, simulando-a, assim como a do pintor da Pop Art, Roy Lichtenstein.

Sobre como as ruínas podem ser vivenciadas

Na 6ª VentoSul – Bienal de Curitiba, Cristian Segura propôs intervenções urbanas em alguns espaços da cidade, como a Praça Tiradentes, o Jardim Botânico e a Ópera de Arame, sendo que cada intervenção foi realizada de uma forma diferente, porém, em todas elas, tanto na representação gráfica e onomatopeica dos sons quanto na presença do próprio som no espaço expositivo, tinham por objetivo simular a sua destruição, a sua ruína.

Podemos percorrer as intervenções de Cristian Segura como se fosse uma ópera, com seu início tranquilo que se desenrola até um ápice, onde encontramos totalmente imersos na narrativa de imagens e sons, como uma experiência multi-sensorial desse espaço. Conseguimos sentir o cheiro, o gosto, misturamos nossas próprias lembranças e não conseguimos mais distinguir se aquilo aconteceu na realidade ou na ficção. Acreditamos no que o artista nos mostra de forma irônica e dissimulada, pois a ruína que ele nos apresenta é tão irreal quanto a própria ruína do local. O passado e o futuro se confundem na experiência estética do espectador.

O artista utilizou-se, então, da representação, tanto sonora quanto gráfica, de vidros despedaçando-se, com o intuito de gerar um circuito narrativo. Uma intervenção é capaz de existir sem a outra, sem a necessidade de vivenciarmos as outras para termos algum tipo de experiência, porém, elas somente se completam a partir da união das três e com a participação do observador, que, por sua vez, é colocado como um participante ativo dentro desses espaços, capaz de gerar significâncias, vivenciar e experimentar a obra.

Na Praça Tiradentes, as intervenções eram compostas por representações gráficas de rachaduras no vidro, enquanto as realizadas no Jardim Botânico e na Ópera de Arame consistiam em palavras no idioma tupi-guarani²: *Itaverá*, que poderia ser relacionada ao cristal ou diamante, onde *Itá* é pedra e *Verá* é brilhante; *Sununu*, que pode significar um grande ruído ou um estrondo, e *Soro*, representa algo esmagado ou quebrado.

Nesse primeiro espaço que o artista trabalhou, Praça Tiradentes (Imagem 1), existe um lugar reservado para a memória da cidade, que contém um chão de vidro onde pode-se observar o que há embaixo: a primeira pavimentação datada do século XIX.

2 Segundo anotações do artista durante sua visita pela cidade de Curitiba com um dos responsáveis da Bienal.

O simulacro do desastre: Cristian Segura e a percepção do espaço

Essa pavimentação foi descoberta em 2008, e o seu centro possui uma Araucária, símbolo da cidade. Mas quem se importa com um chão todo ressecado e rachado num lugar onde não podemos nem mais pisar, somente observar à distância? A própria cidade se esqueceu desse espaço, e ela se reconstrói a cada momento, não pára, passa por cima do velho, derrubando e erguendo um novo. A cidade é uma constante ruína que se reconstrói e se destrói, e o artista nos faz acreditar que, através de pequenos dispositivos, aquele lugar realmente está desmoronando.



Imagem 1. Detalhe: intervenção urbana do artista Cristian Segura realizada na Praça Tiradentes, durante a 6ª VentoSul – Bienal de Curitiba, 2011

Mergulho em busca do fragmento: a memória da cidade como acidente

O artista brasileiro Flávio de Carvalho nos fala que “o peixe dentro do mar nada sabe do voo nupcial da abelha, nem das ideias de um comandante de navio, mas poderá um dia entrar em contato com os ossos de um *homo sapiens* e ponderar sobre os ossos” (CARVALHO, 2005, p. 42). Cristian Segura é esse peixe que, de repente, depara-se com um artefato, um pedaço da memória da cidade e quer evidenciá-lo, quer mostrar para a cidade o que descobriu. O mesmo ocorre com algumas obras do artista Thomas Jones (Imagem 2), que pinta arquiteturas em processo de ruína, não em seu desastre completo, mas no seu envelhecimento. Seus trabalhos não pressagiam nada a não ser essas construções esquecidas dentro da cidade, assim como aquele espaço pavimentado na Praça Tiradentes.

O simulacro do desastre: Cristian Segura e a percepção do espaço



Imagem 2. Thomas Jones, *Edifícios de Nápoles*, 1782, óleo sobre papel, 14,2 x 21,6 cm. National Museum and Galleries of Wales, Cardiff

No Jardim Botânico (Imagem 3), uma estufa com estrutura metálica revestida com vidro, guarda várias espécies botânicas que são referências nacionais. Não há mais as rachaduras no vidro como na Praça Tiradentes e sim, o som que as ocasionou, ou melhor, as palavras que evocam esse som. Nessa intervenção, palavra e arquitetura brigam por espaço, e não há como passar despercebido, pois o Jardim Botânico racha na nossa frente.



Imagem 3. Detalhe: intervenção urbana do artista Cristian Segura realizada no Jardim Botânico, durante a 6ª VentoSul – Bienal de Curitiba, 2011

O simulacro do desastre: Cristian Segura e a percepção do espaço

A mesma questão podemos ver na pintura de Herman Posthumus (Imagem 4), que, segundo o teórico Delfín Rodríguez:

(...) las pintó enfatizando lo inevitable de la ruína, arruinando aún más algunos de los pocos edificios que, en su pintura, pueden ponerse directamente en relación con los que en ese tiempo aun permanecían casi completos. (RODRÍGUEZ, 2012, p. 35)



Imagem 4. Herman Posthumus, *Paisagem com ruínas romanas*, 1536, óleo sobre tela, 96 x 141,5 cm. Liechtenstein Museum, Vienna

As ruínas representadas por esse pintor são referências à memória do antigo, como um testemunho do futuro desaparecimento das construções. Herman Posthumus enfatizou o inevitável da ruína, destruindo mais um pouco alguns edifícios que, muitas vezes, estavam em estado excelente de conservação, como se estivesse projetando o destino ingrato das arquiteturas e das cidades, pois a arte de construir ou de levantar edifícios sabe que o seu futuro é, de um dia, serem demolidos ou simplesmente cair com a ação do tempo (RODRÍGUEZ, 2012). E, ironicamente, Cristian Segura, propõe esse desaparecimento desses espaços da cidade de Curitiba.

O artista argentino utiliza como dispositivo que desencadeará toda a relação entre espectador e obra, as palavras *Sununu*, *Soro* e *Itaverá*, que possuem significados distintos, mas quando juntas, tomam uma dimensão tão estrondosa de desastre que se tornam tão presentes e fortes o suficiente para fazer com que o observador reflita sobre esse *site specific*. Mesmo que os observadores nunca tenham tido contato com esse idioma, é possível, pela sua estrutura gráfica, entender o que significa o conjunto dessas palavras. Cristian Segura pretende que a cidade pense sobre ela mesma ou, simplesmente, nos mostra um novo olhar para esses espaços esquecidos.

A memória urbana apresenta-se nessa intervenção como uma ficção que pode ser experimentada por um espectador através de outras imagens, como a de um acidente vivido, ou uma cena de desastre vistas no cinema, lidas nas revistas em quadrinhos ou assistidas nos filmes de televisão. Enfim, Cristian Segura nos mostra a imagem da imagem, criando um enredo ficcionado, porém, fazendo parte de outra realidade.

A questão do dispositivo

Dispositivo, como aqui é colocado, refere-se a um termo técnico utilizado pelo teórico Michel Foucault e repensado por Giorgio Agamben. Trata-se de uma rede de forças externas aos seres vivos que possuem a capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). O teórico sugere que esses seres vivos somente se tornam sujeitos a partir da relação empreendida com os dispositivos. É a partir desses meios, as experiências visuais e de onomatopeias, que é possível experimentar e vivenciar outra realidade, à parte do real, como as intervenções de Cristian Segura, composta por destruição e ruína.

É na Ópera de Arame que o artista completa seu ciclo de intervenções urbanas. O espaço destinado a concertos possui a forma circular e está edificada no meio de um lago artificial. Sua estrutura é composta por aço como se formasse uma teia de aranha e é revestida, assim, como o Jardim Botânico, por vidros. A narrativa da cidade se completa com o som e a palavra nesse espaço e, é na Ópera de Arame, que conseguimos ter uma experiência, uma imersão do corpo dentro da destruição. É, também, nesse ponto, que o artista nos faz acreditar que suas cidades são feitas de sons, onomatopeias, evocações de destruição e esquecimento. E se tudo de repente começasse a cair?

Ele coloca as palavras *Sununu*, *Soro* e *Itaverá*, com a mesma estrutura gráfica que encontramos no Jardim Botânico, coladas no palco do teatro, de modo que quando o espectador entre no local, do alto aviste essas palavras. Além disso, o artista coloca, também, o som de vidros se quebrando e rachando, de modo que se assemelhe a uma ópera de vidros em destruição. Som e palavra unem-se para fazer-nos imergir para dentro desse espaço que despedaça, esfacela-se, um espaço que está sendo destruído por algo invisível, um simulacro de destruição, pois realmente acreditamos naquilo e é isso que o artista nos faz crer.

Cristian Segura nessas três intervenções na cidade de Curitiba, inunda os espaços com os sons de sua destruição, de modo que o espectador vivencie sonoramente esse momento, seja através das onomatopeias, os desenhos de rachaduras ou o próprio barulho. O artista representou também a destruição do museu em um *site specific* utilizando a forma gráfica de revistas em quadrinhos na obra *Fogo no Museu* (Imagem 5), onde coloca desenhos de labaredas de fogo saindo pelas janelas do Museu de Arte das Américas, Washington DC.



Imagem 5. Cristian Segura, **Fogo no museu**, 2010, intervenção *site specific*. Art Museum of the Americas, Washington DC

A intervenção *site specif* nos mostra a vulnerabilidade dos espaços institucionais a partir dessa simulação de incêndio. Podemos levar em conta, que as intervenções em Curitiba, também representariam essa vulnerabilidade das construções e espaços de memória da cidade. Como o artista trabalhou desde os 14 anos no Museu Municipal de Tandil, nos arredores de Buenos Aires, Argentina, sendo no início voluntário, e aos 23, como diretor do espaço, podemos perceber seu olhar crítico nessa intervenção no museu dos Estados Unidos.

As construções históricas são normalmente mais vulneráveis às catástrofes como incêndios, porque, normalmente, esses museus são em espaços antigos e não possuem mecanismos de prevenção contra o fogo, como a existência de espaços compartimentados que ajudariam a limitar o fogo em determinadas áreas, de forma que o fogo não se espalhasse por toda a construção tornando, assim, mais fácil o trabalho de extinção das chamas³. O artista chama a atenção para o fato de que se acontecer um incêndio no museu, não seria somente perigoso para a estrutura física do espaço, mas também, para a estrutura interna, ou melhor, para os objetos que esses lugares guardam, ocasionando, dessa forma, o desaparecimento do patrimônio cultural que se encontra ali.

³ Cristian Segura, em aula ministrada pela Prof. Dra Rosângela Miranda Cherem, no período de 05 a 09/12/2011, no curso História da Arte como Operação de Hipertexto, pertencente ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/UDESC.

A ruína se apresenta como simulacro

Observamos que o artista busca uma zona de perturbação através de dispositivos que possuem a capacidade de permitir outras experiências pelo observador. Aquelas situações tornam-se tão reais quanto a própria realidade, pois a iminência da destruição, permite que a ruína exista efetivamente. O teórico Jean Baudrillard fala que “(...) nós vivemos em um mundo de simulação, em um mundo em que a mais alta função do signo é fazer desaparecer a realidade, e mascarar ao mesmo tempo essa desaparecimento” (BAUDRILLARD, 1997, p. 90). Ele continua: “a imagem não pode mais imaginar o real, uma vez que ela é o real, ela não pode mais transcendê-lo, transfigurá-lo, nem sonhá-lo, uma vez que ela é a sua realidade virtual. Na realidade virtual é como se as coisas tivessem engolido seu espelho” (Id., Ibidem, p. 91). Os desastres que Cristian Segura nos apresenta são tão reais quanto o próprio desastre real. Ele produz imagens tão limpas, sem o excesso da destruição que vemos todos os dias pela televisão ou caminhando pelos espaços urbanos, que acaba criando outra realidade. Ele apresenta o estralo, o momento em que o vidro se quebra, esfacela-se, o som do desastre, estridente e aterrorizador, o incêndio incontrolável, como uma realidade “presentificada” na obra de arte, o simulacro “experenciado”.

Perdemos nosso referencial, não sabemos se aqueles espaços existem ou se existem em outra época, até que nos damos conta de que o artista inventa algo, inventa ruínas e desastres, assim como Marco Polo, personagem do livro de Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis*, inventa cidades que pertencem ao reino de Kublai Khan. Se elas são reais ou não, assim como os recortes de vinil simulando um incêndio, ou rachaduras no vidro, ou ainda, o estrondo do vidro antes de cair sobre nós, não sabemos, mas, assim como o imperador, acreditamos no que nos contam.

Na introdução do livro de Ítalo Calvino, o escritor coloca justamente esse ponto entre a realidade e a ficção das cidades descritas por Marco Polo para Kublai Khan. Ele coloca da seguinte forma:

(...) é o desesperado momento em que se descobre que este império, que nos parecia a soma de todas as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma, que a sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso cetro, que o triunfo sobre os sobreanos adversários nos faz herdeiros de suas prolongadas ruínas. Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguiu discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, o filigrama de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins. (CALVINO, 1990, p. 9-10)

Assim como Marco Polo, Cristian Segura, ao mostrar novamente esses espaços em destruição para a cidade e para seus habitantes, propõe uma forma de vivenciá-los e observá-los, impedindo, assim, que eles sejam esquecidos ou definem. Em seus trabalhos que realizou em Curitiba, ele estabelece uma narrativa dentro da cidade e de sua memória, propondo uma nova forma de olhar aquele espaço e de tomá-lo para si. Assim como Marco Polo, que precisa descrever para Kublai Khan as

O simulacro do desastre: Cristian Segura e a percepção do espaço

idades por onde passa, o artista estabelece uma relação com os espaços visitados por ele. Ao entrar numa cidade, ele confunde-se com a vida de seus moradores, e ao mesmo tempo, cogita diversas outras possibilidades resultantes se seguisse por outro caminho ao invés daquele por onde veio (Id., ibdem).

O que diferencia a ruína de Cristian Segura para as ruínas dos pintores Herman Posthumus e Thomas Jones é o mundo criado que o artista argentino realiza em suas intervenções urbanas. Os desastres dos pintores são representações que poderiam acontecer em qualquer construção ou arquitetura, são alegorias, que para Walter Benjamin, seriam pertencentes ao reino dos pensamentos (BENJAMIN, 2011). Os personagens, as arquiteturas representadas, muitas vezes, são tidas muito mais como a personificação de uma ideia do que a representação do próprio personagem ou construção, como a obra de Hubert Robert, *Vista imaginária da Grande Galeria do Louvre em ruínas* (Imagem 6), onde a ruína não é arqueológica, nem olha melancolicamente para o passado nem anseia grandezas que não voltarão mais, mas é uma promessa, um projeto, trata-se de uma ruína futura que deixou de ser exclusivamente memória, para converter-se em uma fascinante antecipação sobre o futuro das arquiteturas e das cidades (RODRÍGUEZ, 2012).



Imagem 6. Hubert Robert, *Vista imaginária da Grande Galeria do Louvre em ruínas*, 1796, óleo sobre tela, 115 x 145 cm. Musée du Louvre, Paris.

Diferentemente, os simulacros criados pelo artista argentino, que simulam a destruição através de sensações, no qual realmente acreditamos, não falam de uma ideia utópica, mas do incêndio iminente daquele Museu, assim como as palavras são realmente o som antes das estruturas do vidro desabar.

O simulacro do desastre: Cristian Segura e a percepção do espaço

Essa realidade explícita de destruição e ruína possibilitada através de dispositivos que geram simulacros, o pintor americano Roy Lichtenstein também nos leva nesse caminho de imersão. O artista é influente do movimento americano de Pop Art, período em que as pinturas celebravam a linguagem urbana através de anúncios, quadrinhos e fotografias (HONEFF, 2004). Roy Lichtenstein estava imerso nesse ambiente pop, utilizando-se principalmente das linguagens gráficas das revistas em quadrinhos em suas representações de guerra, mulheres desiludidas e situações banais do cotidiano. Cristian Segura utiliza essa mesma linguagem de H.q. para a representação do fogo, das rachaduras e das palavras em seus *sites specific*, já que a Pop Art utiliza-se de uma linguagem de fácil entendimento capaz de sintetizar uma ideia trágica como a guerra, massacre e ruína, de uma forma clara e limpa, como se estivesse acontecendo num mundo a parte do nosso.

Em suas pinturas *Takka Takka* (Imagem 7) e *Varoom!* (Imagem 8), Roy Lichtenstein, utiliza os quadrinhos junto com a linguagem escrita, gerando uma combinação de elementos tão forte e perturbador que achamos tão real quanto as próprias intervenções do artista argentino. Em *Takka Takka*, mesmo com a presença da onomatopeia do som da arma, ainda temos uma legenda da imagem, no estilo clássico de H.q. que nos induz a pensar em algum fato em específico, no caso a guerra, onde os soldados exaustos continuam a lutar sem fim. Já em *Varoom!* temos, somente, a simulação de uma grande explosão que poderia ser o simulacro de um pequeno instante de uma guerra. Onomatopeias semelhantes a uma brincadeira onde devemos fazer a relação de um objeto ou um fato com algum som, assim como as palavras em tupi-guarani, utilizado por Cristian Segura, *Sununu*, *Soro* e *Itaverá*, evocam um grande barulho de vidro se quebrando.

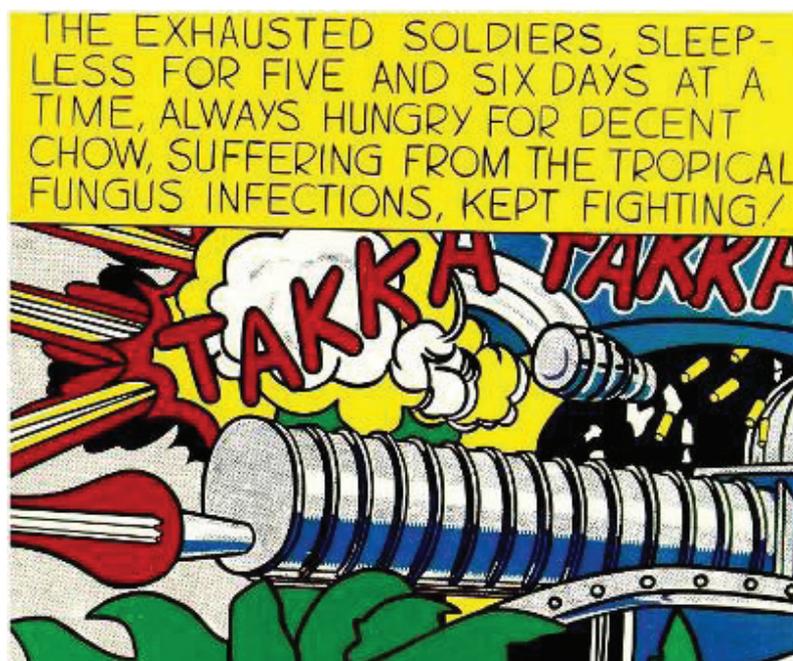


Imagem 7. Roy Lichtenstein, *Takka Takka*, 1962, magna sobre tela, 173 x 143 cm. Museum Ludwig, Colónia



Imagem 8. Roy Lichtenstein, *Varoom!*, 1962, magna sobre tela, 142 x 142 cm. Estate of Roy Lichtenstein. Ryobi Foundation

Se nas intervenções urbanas de Cristian Segura ficamos apreensivos quanto à estrutura frágil, nos quadros de Roy Lichtenstein temos medo desses barulhos ou de sermos o alvo dessa metralhadora ou de algo desconhecido. O teórico Klaus Honnef nos fala quanto a obra *Takka Takka*:

(...) em letras maiúsculas vermelho-sangue e o texto descaradamente “heroicizante” num fundo amarelo (...), transmitem uma impressão mais inesquecível de violência da guerra do que todas as imagens evasivas da televisão filmadas por operadores de câmera “embutidos” nas tropas numa guerra verdadeira trinta anos depois deste quadro ter sido pintado. (HONNEFF, 2004, p. 50)

O artista nos mostra simulacros da realidade através desses dispositivos representados como a arma atirando, a onomatopeia que sai do cano dessa arma, ou na pintura onde temos somente a representação do som, do destroço, levando-nos, assim, para dentro de um verdadeiro massacre. Aquelas cenas tornam-se tão reais quanto a própria guerra, assim como acontece na intervenção de Cristian Segura, onde a ruína e o desastre podem, a qualquer momento, acontecer.

Conclusão

Cristian Segura propõe uma relação de participação do espectador, porém, não uma participação no sentido de entrar, andar ao redor, girar, manipular, mas uma participação mais subjetiva e sutil, onde o observador possa experimentar o espaço de outras formas, com outros sentidos e memórias. O artista entende que, para isso, necessita utilizar como subterfúgios, dispositivos que possam desencadear a experiência que ele espera, ou talvez, que o lugar queira.

Ele não cria outros problemas para o lugar, usa os que o espaço apresenta, como a fragilidade para conter um incêndio que poderá destruir todo um patrimônio histórico, como *Fogo no Museu*, assim como a fragilidade das estruturas metálicas revestidas com vidro na cidade de Curitiba, onde observamos que o artista desdobra ao longo do percurso dos três espaços urbanos, uma mesma ideia que é a de representar através de dispositivos esses espaços que fazem parte da história da cidade.

Nessas obras, não temos mais a mão do pintor, não temos mais os traços significativos, o que temos são obras industrializadas, onde o artista tira todo e qualquer traço de subjetividade, a “mão do pintor” ou algum traço que sugira isso. São obras que não pertencem a ninguém, a não ser a sua própria realidade, uma realidade de ruína e catástrofe. Mesmo sendo simulacro, percebemos que os artistas, Cristian Segura e Roy Lichtenstein, trazem essa presença como algo constante em suas obras aqui discutidas, de forma a atualizar as ruínas de Herman Posthumus, Thomas Jones e Hubert Robert, que, como eles, falam das perdas, pois entendem que o fim das construções é o seu desaparecimento.

Referências Bibliográficas

- > AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- > BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.
- > BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- > CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- > CARVALHO, Flávio de Rezende. **Os ossos do mundo**. São Paulo: Editora Antiqua, 2005.
- > DUARTE, Paulo Sérgio. **História da Arte e do Espaço — O Projeto**. In: FIDELIS, Gaudêncio; FERREIRA, Glória; DE MEDEIROS, Maria Beatriz; DUARTE, Paulo Sérgio. **Direções no novo espaço**. Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- > HONEFF, Klaus. **Pop Art**. Taschen, 2004.
- > RODRIGUEZ, Delfín. **De arquitectura y ciudades pintadas: Metáforas del tiempo, del espacio y del viaje**. In: Catálogo da Exposição **Arquiteturas pintadas — del renacimiento al siglo XVIII**. Comisarios Delfín Rodriguez y Mar Borobia. Museo Thyssen-Bornemisza. 18 octubre 2011 a 22 enero 2012. Madrid. Fundación Caja Madrid.
- > Cristian Segura, em aula ministrada pela Prof. Dra Rosângela Miranda Cherem, no período de 05 a 09/12/2011, no curso História da Arte como Operação de Hipertexto, pertencente ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/UDESC.

Joana Aparecida da Silveira do Amarante, aluna no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais — PPGAV/UDESC, na linha de pesquisa História e Teoria das Artes Visuais, orientanda da Prof. Dra. Rosângela Miranda Cherem. Formada em Licenciatura em Artes Plásticas pela UDESC, 2010. Possui pesquisas na área de teoria da arte, memória e paisagem. Trabalha principalmente com livros de artista, registro fotográfico e escrito do cotidiano, e arte postal.

joanaaparecida@yahoo.com.br