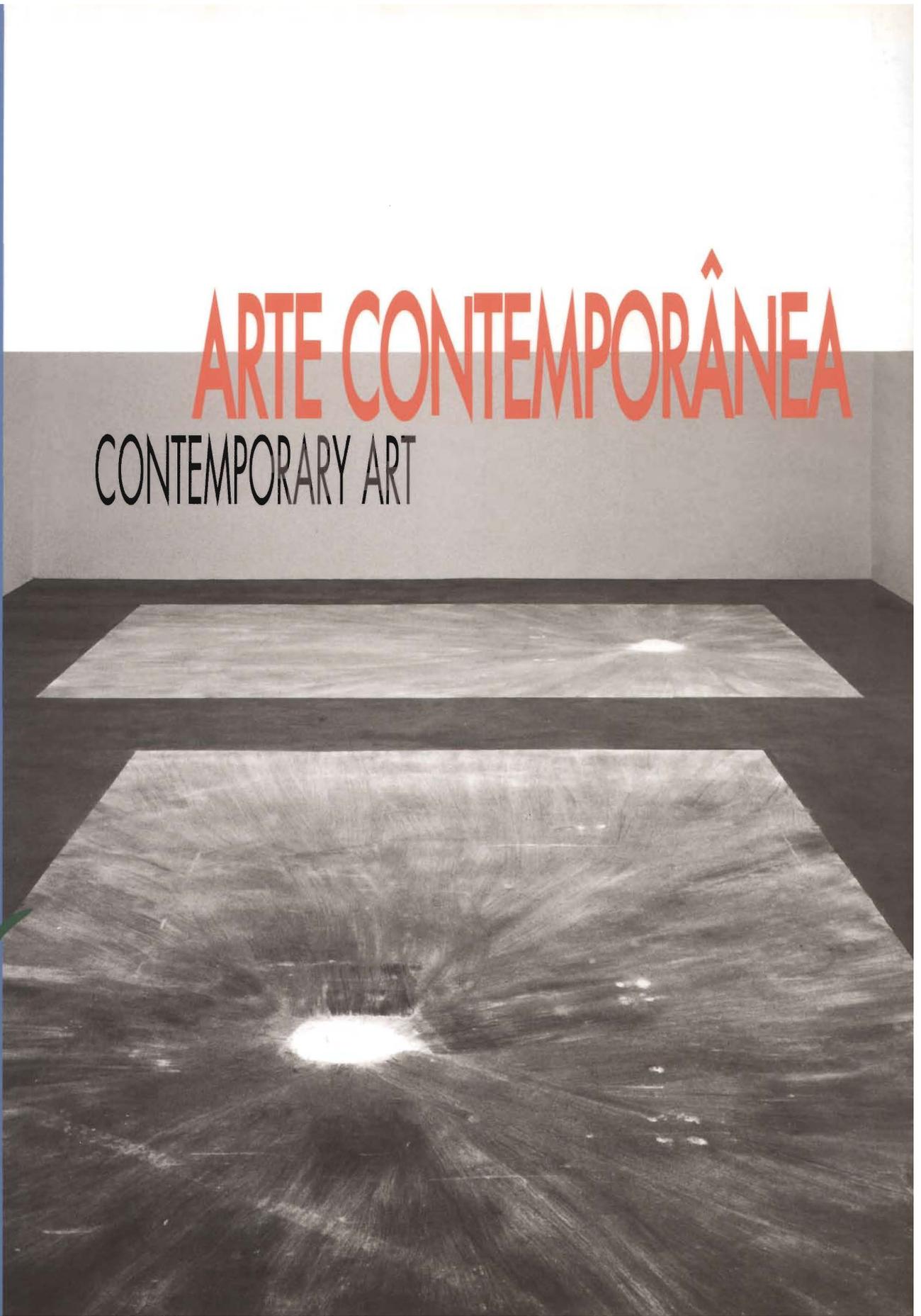


ARTE CONTEMPORÂNEA

CONTEMPORARY ART

Mostra do  redescobrimento



Mostra do Redescobrimento
BRASIL 500 É MAIS

Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

Conselho de Administração / Board of Trustees

Edemar Cid Ferreira

Presidente da Diretoria / Chairman of the Board

Pedro Paulo de Sena Madureira

Vice-Presidente da Diretoria / Vice Chairman of the Board

Carlos Bratke

Presidente da Diretoria / Chairman of the Board - Fundação Bienal de São Paulo

Beatriz Pimenta Camargo

Pedro Aranha Corrêa do Lago

Júlio Landmann

René Parrini

Luiz A. Seraphico de Assis Carvalho

Presidente do Conselho de Administração / Chairman of the Administrative Council
Fundação Bienal de São Paulo

Francisco Weffort

Ministro da Cultura / Minister for Culture

Marcos Mendonça

Secretário de Estado da Cultura / Secretary for Culture, State of São Paulo

Rodolfo Konder

Secretário Municipal de Cultura / Municipal Secretary for Culture, São Paulo

Conselho Fiscal Audit Committee

Álvaro Augusto Vidigal

David Feffer

Mendel Aronis

A Mostra do Redescobrimento constitui o panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade. Não foram medidos esforços para reunir em seu bojo os objetos artísticos dos mais prestigiosos museus e coleções particulares nacionais e internacionais.

Para dar conta do empreendimento foi instaurada, no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo, a Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Não se trata de mera celebração, mas de um exercício crítico que há muito desafia a capacidade de realização de todos os que prezam a arte. Pesquisas de historiografia artística, novos achados de sítios arqueológicos, acervos desconhecidos estão convocados nessa hora pela primeira vez. Os 12 módulos que compõem a exposição ostentam a mesma dignidade. Entre eles se incluem as artes populares, afro-brasileiras, indígenas e as imagens do inconsciente. Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa, que defendeu a criação de um ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional.

Curadores da mais reconhecida competência foram solicitados para levar a cabo essa visão integral e não excludente da cultura brasileira. Os catálogos dedicados ao evento flagram os momentos altos desse encontro, acompanhados por ensaios dos respectivos especialistas.

A exposição em sua totalidade apresenta-se no Parque Ibirapuera, desenhado para comemorar um outro aniversário, o quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Naquela ocasião, o arquiteto Oscar Niemeyer, dando sequência a trabalhos que integram construção à paisagem, concebeu um conjunto de edificações em meio ao verde. O todo visa ao lazer de uma comunidade, orientado pela articulação da arte e da técnica. No ano 2000, ocorre a extensão desse anseio mediante a ocupação artística de três pavilhões e da restituição da marquise ao prazer do transeunte, que exerce o direito de ir e vir num passeio sombreado, ao abrigo das intempéries.

Três edifícios estão disponíveis para o desdobramento da mostra: o Lucas Nogueira Garcez, famoso por sua forma semiesférica, o Ciccilo Matarazzo, conhecido pelas Bienais, e o Padre Manoel da Nóbrega. Entre os módulos da exposição está a carta de Pero Vaz de Caminha, certidão de nascimento da nação brasileira, vinda da Torre do Tombo, expedida à cidade pela Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses antes de se endereçar a Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

O fato de a Mostra ocupar vários pontos do parque aponta para o entrelaçamento das entidades governamentais do Município e do Estado de São Paulo (detentoras dos prédios do Ibirapuera), a que vem se somar a iniciativa privada, principal fomentadora do evento.

O que ultrapassa a capacidade de ser exposto está contemplado em uma instalação virtual, meio apropriado para dar conta de manifestações artísticas de cunho territorial, como os sambaquis do litoral do país, a arte rupestre registrada em reservas naturais e as cerimônias indígenas, seus rituais e inscrições corporais. A comunicação daquilo que extravasa os limites físicos necessita de um veículo inédito capaz de propiciar um acréscimo substantivo à percepção. A projeção gerada com tecnologia de alta definição digital desempenha esse papel.

A mostra em São Paulo e sua inerência no solo pátrio tornam sensível a noção de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo momento na autoestima do brasileiro.

No circuito internacional, a viagem de nosso patrimônio, em estreita colaboração com a curadoria dos mais prestigiosos museus do mundo, revelará e afirmará uma nova dimensão do país, até então desconhecida, na cena globalizadora contemporânea.

Para tanto, o governo brasileiro credenciou nossa Associação para responder a tudo o que toca às artes visuais no aniversário do Brasil, consagrando uma vocação voltada para a atualização da sensibilidade e da Inteligência crítica nacionais.

Edemar Cid Ferreira

Presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais

ARTE CONTEMPORÂNEA MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO

NELSON AGUILAR

Curador-Geral

Brasil 500 Anos Artes Visuais

Os anos 60 marcam a crise do suporte artístico tradicional. Questiona-se por que a arte tem de se manifestar em áreas predeterminadas, como a tela ou a escultura. Mais ainda, esses suportes estão vinculados a práticas artísticas atreladas ao mercado de arte. Vive-se o tempo das grandes contestações sociais, da denúncia da sociedade de consumo. No Brasil, a partir de 1964, a arte passa a ter um cunho militante. Sem essa interação ativa entre arte e mudança social, perdem-se de vista as linhas de força que subtendem o debate estético e cultural. No módulo, a primazia será confiada a obras que os artistas realizaram; evitaremos reconstruções, mesmo que importantes, a fim de oferecer ao público objetos que receberam um controle total de seus criadores. Nem por isso se torna dispensável recorrer no texto a produções que não estão presentes na exposição com o intuito de dar inteligibilidade às peças apresentadas.

Hélio Oiticica, um dos grandes nomes do concretismo brasileiro, percebe os limites e o esvaziamento desse movimento artístico. Para obter o envolvimento do público com a arte, é necessário abandonar a passividade da relação obra/espectador. O circuito dos museus e galerias cria um pequeno rebanho bem-educado que nada tem a ver com o diálogo com todas as classes. Hélio busca vivências sociais novas para sua condição social. Torna-se passista da Escola de Samba Mangueira, ponta-de-lança da massa popular jogada à reclusão que só adquire liberdade nos dias de carnaval. Faz vestimentas para sambar (Parangolés), molotovs artísticos (Bó/ides), construções abertas a todas as sensorialidades [Penetráveis], abrigos sinestéticos (Ninhos e Cosmococas).

Lygia Clark, com obra lentamente engendrada, procura a relação entre o geométrico e o orgânico e torna-se cúmplice de Hélio. As superfícies moduladas, suportes lígneos cujas linhas de interseção dos planos parecem fronteiras, atingem tensão extrema a ponto de se tornar engendradora de uma nova proposta espacial (Ovo). Os Bichos, os Trepantes já adquirem a tridimensionalidade. Como seu camarada de armas, menospreza o circuito artístico e cuida de tornar o espectador participante de suas propostas (Objetos Relacionais). Chega a postular que se pode fazer arte sem obra.

Mira Schendel encontra um resultado semelhante, num percurso inteiramente diferente. Suíça de origem, toma a obra de Paul Klee como referência. À medida que o tempo passa, a linha começa a ter existência autônoma como na obra que faz para a 10ª Bienal de São Paulo (1969), a instalação Ondas Paradas de Probabilidades, feita com finíssimos fios de nylon, o plano também, como nos desenhos montados entre placas de acrílicos, encaminhados à 34ª Bienal de Veneza (1968), e tanto o plano quanto a linha na série dos Sarrafos (1987).

Mesmo os artistas que retomaram o suporte convencional da tela acrescentam qualidades narrativas novas em que se percebem graffiti (Aguilar), criação do pop nacional (Amaral, Colares, Dias, Gerchman, Gross, Magalhães, Samico, Tozzi), cenas políticas (Antonio Manuel, Câmara, Geiger), a abstração invadida pela figuração (Shiró). Atualmente, dá-se conta da relevância da obra de Kracjberg, não apenas pela apropriação do entorno e da percepção ecológica mas como um dos primeiros a colocar em questão a planeidade da tela, por seus relevos de flores. Há uma qualidade nova quando um escultor como Sérgio Camargo cria superfícies plantadas por seções cônicas, em que o que está em questão não é o monocromatismo ou a serialidade das intervenções, mas a proposição de um relógio solar perene, realizando numa mesma obra o milagre do efêmero e do intemporal. Willys de Castro compreende a superação do suporte, executando peças que estão literalmente na charneira do plano e do espaço real, os Objetos Ativos. Lygia Pape que formou a tríade com Oiticica e Clark da arte ambiental recria no módulo Arte Contemporânea a proposta do manto tupinambá.

Os anos 70 trouxeram uma vertente da arte conceitual marcada pela experiência política. Cildo Meireles cria uma modalidade combativa da ação artística, tatuando as mercadorias em circulação, seja cédulas de dinheiro, seja refrigerantes. Daí em diante, trabalha por uma arte realmente livre dos condicionamentos usuais, alcança um desempenho em que o pensamento torna-se obra de arte.

José Resende cuida da expansão do território escultural, dando primazia ao equilíbrio como fator mais significativo de seu ofício. Qualquer que seja o material com que trabalha, pensa que a humanidade advém no momento em que o homem é capaz de ficar de pé, contestando a arqueologia contemporânea, mas integrando em seu fazer eventos geológicos que têm a mesma propriedade homeostática.

Waltércio Caldas trabalha com objetos que podem contestar não a materialidade, mas a substância, no sentido etimológico de suporte. Duas garrafas estão lado a lado e fechadas pelas respectivas rolhas, e uma terceira rolha intermediária fecha o vazio. Essa obra canônica fecunda o fazer do artista.

Os anos 80 misturam as cartas. Roberto Evangelista vive em Manaus e procura relações perdidas no imenso espaço amazônico. Para tanto, recria uma cosmologia em que cuias, penas, cordas confrontam-se com quadrados, círculos, pirâmides. Por intermédio de objetos e abstrações, entra em contato com o todo orgânico de uma comunidade indígena que está apenas aparentemente "globalizada".

Jac Leirner dá um passo mais adiante na arte conceitual brasileira e exerce seu ardor no trato com as significações. Pulmão recria a gesta do fumante. Todos os maços de cigarro consumidos ficam ao alcance da vista, sempre com um design apurado. Cada índice material ganha sua forma: selo, fita, embalagem interior. Como exímio equilibrista caminhando pelo arame, evita as sereias da razão e da sensibilidade. Sua obra percorre a fresta entre o sentido-significação e o sentido-sensorialidade.

A importância decisiva dessas gerações vem do reenvio constante a obras que a precederam. O momento em que o artista instala-se em seu mundo circundante e lida com as questões levantadas por ele, filtrando as informações de fora segundo um grau de interesse que tem a ver com o desvendamento de si. Jac Leirner refere-se a Cildo que se refere a Oiticica.

Tunga aceita a aposta arriscada de pensar a arte de uma maneira integralmente nova, sem descuidar nem do conceitual nem do formal. O trato com o material que alguns artistas elevam a um nível muito elaborado nele surge agregado a uma filosofia da natureza, na qual a alquimia ainda não se separa da química, Fiel a muitos, porém mais fiel a si próprio, por isso mesmo atinge a um magma barroco que sempre está presente na melhor arte brasileira.

Leonilson, em sua última obra, a instalação da Capela do Morumbi, mostra, em clave pessoal, a percepção de uma forma nômade na arte do século XX e para se ater a essa descoberta dedica-se ao bordado sobre tecido, ecos de intervenções que tiveram sua história com graffiti, tatuagens, Fluxus, Bispo do Rosário. As camisas de mangas infinitamente longas agenciam tanto mortalhas quanto fantasmas. O corpo esvai-se, mas a arte, piedade do ser, persevera.

Os anos 90 devem muito ao Projeto Antártica/Folha, que apontou uma série de artistas básicos. Rivane Neuschwander traz em sua obra a mesma paciência com que as impressões pousam nos textos de Carlos Drummond de Andrade. Praticava instalações em que o tempo decanta os objetos, seja papéis adesivos aptos a capturar a poeira do instante, seja areia que se mistura ao pó ambiente. A artista converte-se numa placa sensível revelada pela temporalidade.

Marepe possui a capacidade da bricolagem fulgurante. Suas bancas de feira misturam o impossível inocentemente: venenos de baratas e chaveiros afrodisíacos, cartões telefônicos e figas contra o mau-olhado, entre outras coexistências problemáticas. Mas também entende que a transfiguração está solta entre o urbano e o rural, como nas diversas modalidades de frouxas. O telhado no chão é a mais impactante homenagem ao pai desaparecido, que trabalhava com material de construção, que já presenciei.

Há limites que foram transpostos com a arte contemporânea, tornando difícil separar objeto e escultura, desenho e fotografia. O profundo ancoramento do trabalho fotográfico de Costi, Geraldo de Barros, Muniz, Rennó e Rio Branco em formas expressivas só possíveis pelo alargamento da sensibilidade pictural torna este segmento um dos mais relevantes da mostra.

A introdução poderia continuar com a apresentação dos trabalhos de Colares, Nelson Leirner e Sued, que se manifestam a partir dos 60, de Fajardo, Granato, Iole, Machado, Maia Rosa, dos 70, Benjamin, Franco, Monteiro, Nassar, Ramos, Senise, Varejão, Vinci, dos 80, Ernesto Neto, Paes Leme, dos 90. Mas deixamos a responsabilidade dos textos que compõem o catálogo a publicações ou palestras realizadas no exterior, numa amostra de como a arte

brasileira é solicitada e desperta interesse fora do país. Gostaríamos de agradecer a Catherine David e Guy Brett, pela autorização de uso de seus escritos, e a Catherine Millet e Daniel Abadie pelo assentimento de empregar a entrevista integral que realizei com Tunga para Art Press, em 1999, e a parte da palestra que fiz na Galerie Nationale du Jeu de Paume em Paris sobre artistas brasileiros dos anos 90. Agradecemos também a valiosa contribuição de Paulo Malta.

HÉLIO OITICICA:

EXPERIMENTO BRASIL

CATHERINE DAVID

Apesar de já terem se passado quase 20 anos desde a morte prematura de Hélio Oiticica - ele tinha 43 quando faleceu no Rio de Janeiro em 1980 -, só recentemente sua obra começou a ser objeto de reconhecimento mundial. Após sua primeira retrospectiva internacional, apresentada em Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis em 1992 e 1993, houve muitas mostras individuais e coletivas da obra de Oiticica no Brasil, naturalmente, mas sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, onde um novo público teve oportunidade de conhecê-lo. No fim dos anos 50, ele despertara o interesse e granjeara o respeito de muitos artistas e intelectuais ligados ao concretismo e ao neoconcretismo em São Paulo e no Rio; na verdade, ele era uma das principais figuras da vanguarda brasileira e em grande parte inspirou o movimento tropicalista dos anos 60 e 70. Oiticica exercia tal influência na vida cultural brasileira que, juntamente com seu contemporâneo Glauber Rocha (1939-1981) - cuja vida breve e intensa e cuja trajetória criativa são tão notavelmente parecidas com as de Oiticica¹-, foi um dos mais inspirados e turbulentos "sismógrafos"² da cultura brasileira. Além disso, seu trabalho foi rapidamente acolhido pela vanguarda londrina depois que, em 1969, Guy Brett organizou a exposição Whitechapel Experience em torno de Eden (1969) na Whitechapel Gallery. Em Nova York, onde o artista morou desde o fim de 1970 até o começo de 1978, com exceção de sua participação no cenário musical ligado ao rock e de seu envolvimento com certo tipo de cinema experimental, Oiticica manteve-se à margem do mundo artístico, participando oficialmente apenas da exposição Information do Museum of Modern Art, organizada por Kynaston McShine em 1970.

No entanto, parece que as mostras atuais e futuras da obra de Oiticica (inclusive reconstruções de obras como Eden e construções inéditas a partir de planos e projetos, como Cosmococas [1973]), além de servirem para apreender todo o campo de ambições de um corpus artístico excepcional, que por muito tempo ficou à margem do eixo hegemônico de legitimação EUA-Europa, devem oferecer a oportunidade de uma nova leitura das estratégias da obra e de seu projeto cultural e político radicais. Tal leitura deve levar em conta as notáveis análises do trabalho de Oiticica feitas recentemente por autores brasileiros interessados em suas dimensões antropológicas e em sua original Inserção na antitradução antropofágica discutida por Celso Favaretto e Suely Rolnik. O objetivo de Oiticica era representar, no Brasil e alhures, "uma perspectiva de transformação, nos planos da ética, da sociedade e da política"³, problematizando as condições individuais, sociais, culturais e políticas e a experiência cultural e estética alienada num país economicamente subdesenvolvido; ao mesmo tempo, deslocando a experiência estética do mundo e da arte para estendê-la aos aspectos cotidianos, contingentes e acidentais da experiência vivida - da "vivência", para usar uma das palavras-chave do vocabulário brasileiro daqueles anos -, ele esperava dar ao sujeito participante, que já não seria um espectador mais ou menos passivo, a liberdade de inventar "o seu" mundo.

Acima e além dos trabalhos, dos planos, dos documentos e dos arquivos mantidos hoje quase integralmente pelo Projeto Hélio Oiticica do Rio de Janeiro, o que certamente ainda está por se esclarecer é a prática crítica original e complexa de Oiticica, que foi desenvolvida num contexto específico e de "adversidade"⁴ da cultura e das contraculturas brasileiras dos anos 60 e 70. Por ir além do âmbito do campo algo estreito das artes plásticas, a obra de Oiticica só pode ser adequadamente entendida a partir do ponto de vista das discussões atuais da crítica cultural e da antropologia estética, que ela antecipa.

Não é irrelevante que a obra de Hélio Oiticica tenha se desenvolvido em meio à efervescência cultural dos fins dos anos 50 no Brasil. Ela seria violentamente coibida pelo endurecimento do regime militar em 1968 e pela forte repressão dos "anos negros" do governo Médici, período durante o qual os direitos constitucionais foram suspensos pelo Ato Institucional n.º 5 (AI-5), com o aumento no número de prisões ilegais e a prática sistemática da tortura. A inauguração de Brasília em 1960, com a transferência da capital federal para o coração do país, marcou o ápice dos

sonhos de desenvolvimento futurístico e de possível autodeterminação de uma nação de dimensões continentais num período em que o desejo de reforma social e cultural estava apenas começando a afirmar-se. Mudar a cultura para transformar a sociedade, repensar a função da arte e das condições de sua experiência - essas eram as ambições de toda uma geração de artistas e intelectuais, uma geração em busca de imagens e de um idioma capazes de traduzir os complexos processos de identificação em ação dentro da cultura e da sociedade brasileiras, a fim de criar as condições para uma cultura e uma comunidade vivas. O movimento neoconcretista que se desenvolvia na poesia e nas artes plásticas "marcava simultaneamente o apogeu de uma mentalidade construtiva no Brasil e sua explosão"⁵ nas práticas experimentais que envolviam mais diretamente o corpo e a subjetividade do espectador e suas interações no espaço social.

Oiticica reivindicou explicitamente e assumiu com rigor a complexidade dessas cenas de intervenção, bem como a marginalidade das condições de produção e distribuição de seu trabalho no contexto artístico nacional e internacional do período. Desse modo, Oiticica, cuja obra Favaretto descreveu como "uma livre circulação entre diversas determinações da prática artística"⁶ expôs-se ao risco de sofrer relativa "invisibilidade" no cenário da arte contemporânea oficial e institucional, mas também estava apostando na inscrição permanente de um pensamento e uma ação radicalmente críticas na cultura e na arte moderna brasileiras. Essa dimensão específica de sua obra vai-se tornando cada vez mais clara à medida que lemos seus muitos textos - vários programas, artigos, entrevistas, cartas, notas e rascunhos - que investigam, acompanham e comentam uma atividade artística incessante e variada. Esse *cópus*, que infelizmente até agora só foi parcialmente publicado e traduzido, reconstrói o desenvolvimento e a complexidade de uma atividade e de um discurso ético-estéticos, segundo os quais o "objeto [de arte]" não é o fim último e o museu não funciona como destinação privilegiada; hoje, mesmo nos melhores casos, os museus simplesmente preservarão uma memória incompleta e facilmente falaciosa se não forem capazes de ativar e reinventar as condições do encontro entre as "obras" e o público contemporâneo.

Esse *cópus* teórico e polêmico também foi arquivado de modo consciente e sistemático. Todos os textos, inclusive as cartas e os comunicados pessoais, foram copiados várias vezes com o uso de papel carbono e depois cuidadosamente organizados em arquivos cujos títulos e cuja configuração foram mudando ao longo da evolução da obra de Oiticica. Embora ele não tenha terminado a coleção de notas e textos em que estava trabalhando em Nova York sob o título geral Conglomerado ou New Yorkaises - que teria incluído vários capítulos referentes, em especial, aos Block Experiments in Cosmococa, Brazil Experiment (textos dedicados às obras contemporâneas da vanguarda brasileira), Bodywise e Nostalgia do Corpo (sobre o trabalho de Lygia Clark) -, ele ainda estava perfeitamente consciente da natureza radical e do que se punha em jogo com a ruptura produzida por seu trabalho nos campos da arte e da cultura. Assim como os textos contemporâneos de Lygia Clark, os de Oiticica servem a uma função de autoanálise: são a notação e a compreensão dos complexos desenvolvimentos de certo procedimento artístico e metodológico. Além disso, têm uma dimensão pedagógica, para si e para os outros, e também servem de testemunho para a posteridade, por descreverem uma experiência que, conforme ele sabia, não encontraria recepção imediata e, de fato, permaneceria inaceitável na arte e na cultura do período ainda por algum tempo. Clark, que tinha 17 anos mais que Oiticica, era sua amiga íntima e interlocutora privilegiada, com quem ele compartilhava a experiência da arte como transgressão bem como um raro sentido de exigência ética e estética; trocaram muitas cartas que são essenciais para a definição e o desenvolvimento dos projetos de ambos.⁷ Ele também esperava que esse testemunho o protegesse de tentativas presentes e futuras de "mistificar o caráter inovador de [suas] experiências, tentando comprometê-las em contextos inapropriados".⁸

Ele resumiu esse projeto em sua introdução aos subterranean Tropicália Projects, escritos em inglês em Nova York no mês de setembro de 1971 (época em que quase toda a sua obra ainda "mostrável" nas condições mais ou menos tradicionais do museu — e que foi apresentada em exposições organizadas nos últimos anos - estava completa):

"Essa série de projetos se relaciona com meu primeiro trabalho a partir de 1959: são consequência da invenção daquilo que eu chamo de Penetráveis (a partir de 1960); toda a minha obra a partir desse período tem sido um desenvolvimento da desintegração dos conceitos formais (a começar da própria 'pintura') de arte, questionando pôr fim a natureza da obra de arte e buscando uma forma de contato não contemplativo; a participação do espectador (ou participador) que toca, veste, penetra as peças reais evoluiu para proposições reais (propor a propor): algo semelhante a práticas do self espontâneo, não ritualista, como uma real posição antiarte permanente; a negação do artista como criador de objetos, mas transformado num proponente de práticas em que as ideias são descobertas

são nua e cruamente sugeridas e se realizam no curso de tais práticas. Isso mostra por que as propostas desses projetos são simples e gerais e não estão completas ainda... são mostradas como situações a serem vividas." ⁹

Alguns anos depois, em 1979, pouco antes de morrer, ele foi entrevistado pela última vez pelo cineasta Ivan Cardoso (que, ao fazer o sua curta documentário H.O., perguntava sobre a gênese e os desenvolvimentos da obra de Oiticica): "Essas coisas me levaram adiante; elas são prelúdios. Para mim todos esses trabalhos foram o prelúdio daquilo que eu chamo novo, aquilo que ainda está para vir. O novo vai surgir quando o estado inventivo que eu atingi emergir e se tornar um mundo, um edifício forte e coletivo. Essas coisas são um prelúdio para um estado coletivo de invenção." ¹⁰

Depois de 25 anos de intensa atividade e uma estada em Nova York dedicada essencialmente a refletir, a escrever e a conceber projetos experimentais com os muitos amigos que visitaram Babylonests¹¹ ou lá ficaram, essa avaliação provisória e paradoxal na forma de "prelúdio", esse sentimento inaugural de Oiticica ao analisar certos momentos de sua obra e imaginar outras "situações" futuras, é exemplar da natureza radical de seu projeto; com os novos espaços abertos pelas manifestações ambientais e pelas propostas de comportamento resultantes de sua invenção do Parangolé em 1964, esse projeto estendeu e deslocou uma experiência estética condicionada pela cultura dominante e pelo sistema de arte para um projeto individual e coletivo de conhecimento e transformação de si mesmo e do mundo.

Desde os primeiros quadros abstrato-geométricos expostos com o Grupo Frente em 1955 até o "estado de invenção" individual e coletivo (re) adquirido por meio de um trabalho experimental dotado de um rigor e de uma precisão exemplares, a abordagem de Oiticica mantém uma coerência estrita. Sua preocupação era reativar (ou questionar) e concretizar o projeto utópico, formal e ético das vanguardas históricas, em especial as que propuseram formas e ideias capazes de transformar nossa relação com o mundo e de reconciliar arte e vida. Mais especificamente, estava interessado em representar esse projeto dentro do contexto cultural e político do Brasil entre 1950 e 1970, num país "condenado à modernidade", segundo palavras de Mário Pedrosa.

O projeto visionário, emancipador e libertário de Oiticica está claramente inscrito na moderna tradição da crítica radical aos meios e às categorias tradicionais de arte e na ideia de que estética "não é 'teoria de arte', mas confrontação com o sensível que constitui uma comunidade." ¹² Inspirando-se nas propostas do suprematismo, do construtivismo e do neoplasticismo, revisitadas e discutidas pelos grupos concretistas e neoconcretistas com os quais trabalhava no fim dos anos 50, Oiticica ficava com a ideia de "superar" a pintura e ultrapassar o quadro para ocupar o espaço real; seu objetivo específico era confrontar mais diretamente arte e vida, as obras e os corpos dos espectadores. Desde o começo, seu "programa experimental" faz uma associação muito estreita entre produção e discurso teórico, pedagógico e polêmico, num "todo orgânico" desenvolvido por "graus". Essa preocupação em pôr em ação o experimental e, na verdade, a sua ética - que ele enfatizava constantemente com a frase "experimentalizar o experimental" - reflete uma concepção de estética prática como atividade, processo e transformação da cultura e na cultura: "Não existe essa coisa de 'arte experimental'; só existe 'o experimental', e o experimental assume não só o ideal da arte moderna e das vanguardas, mas também uma transformação radical no campo dos conceitos-valores atuais: propõe transformações no contexto do comportamento, engolindo e dissolvendo a convivência " ¹³

Esse importante conceito - o aspecto comportamental da arte experimental - é uma dimensão esquecida (e muitas vezes negligenciada) do trabalho das vanguardas históricas, cujas "obras" os "museus de arte moderna" (que apareceram tarde em cena) preservaram apenas na forma de "objetos", esquecendo ou negligenciando suas dimensões performativas e frequentemente participativas; Oiticica reativa essa dimensão nas circunstâncias históricas e culturais específicas da "cultura não museu" do Brasil numa época em que pouca gente tinha acesso a instituições educacionais e culturais e havia relativa ausência ou fraqueza de um "sistema" estabelecido de instituições de arte, galerias e colecionadores. Essas condições culturais e sociais específicas sem dúvida conferiram a Oiticica uma liberdade paradoxal de intervenção em termos de lugares onde apresentar seu trabalho, de modos de representação e de encontro com o público participante e sua convocação.

Na obra e na vida, Oiticica combinava método rigoroso e disciplina estrita com uma "dissolução" dos sentidos que ocorria pelo transe do samba, pelo uso de drogas, pelo "delírio" ou pelo "êxtase" por meio dos quais vivenciava, de maneira secular e premeditada, certos rituais arcaicos de iniciação e certos sistemas espiritualistas orientais, como o

zen (por exemplo, em seus conceitos de Suprasensorial e Crelazer). Como observava o amigo e colaborador ocasional Haroldo de Campos:

"Ele tinha um lado intelectual extremamente elaborado, era uma pessoa que, curiosamente até, na vida pessoal fazia coexistir um empenho extremo, minucioso, quase cartesiano de organização (basta ver seus fichários, a maneira como ele estruturava toda a sua produção) com um outro lado pessoal de vida intensamente livre, quase assim à Rimbaud: ele atravessava todas as curtições; o corpo era levado aos limites da experiência vital; ele tinha então o caos e a ordem coexistindo; conseguia de certa maneira, como diria o músico e compositor Pierre Boulez, organizar o delírio."¹⁴

A obra e a vida de Oiticica participam de um mesmo processo de emancipação em relação a todos os condicionamentos subjetivos, culturais e sociais. Até mesmo a articulação dos termos que descrevem os conceitos e sequências sucessivos de seu "programa in progress" reflete a natureza orgânica de seu desenvolvimento, bem como as "novas ordens" ou novos territórios intelectuais e sensíveis que ele queria ver surgir no ato e na experiência estética: Metaesquemas, Invenções, Bilaterais, Relêvos espaciais, Núcleos, Penetráveis, Bóides (Caixa, Vidro, Cama), Transobjetos, Parangolés [Capas, Tendas, Estandartes, Bandeiras, Faixas/Parangolé poético, Parangolé social ou de protesto, Parangolé lúdico), Manifestações ambientais, Apropriações, Tropicália, Suprasensorial, Crelazer, Projeto, Apocalipopótese, Eden, Ninhos, Barracão, Não- narrativas, Cosmococa, Quase cinema, Subterrânia, Delírio ambulatório, Contrabóides.

Não cabe no âmbito deste ensaio analisar sistematicamente os vários estágios do desenvolvimento de uma "anti-arte ambiental" desde o fim da pintura e da representação pictórica do espaço real até o "estado de invenção" individual e coletivo e o estabelecimento de certas formas radicais de intervenção cultural. Gostaria apenas de ressaltar operações e deslocamentos realizados por esse desenvolvimento dentro da esfera do ato estético e da experiência estética e o que eles inauguram em sua relação ativa com uma cultura e com temas específicos.

"Minha produção anterior a 59 não deve ser levada a sério", escreveu Oiticica em 1972¹⁵; descrevia Metaesquemas (guache sobre cartão, 1957-58) como "uma dissecação obsessiva do espaço, do espaço sem tempo: fissuras num plano mudo, uma estrutura de Mondrian infinitizada".¹⁶ Por outro lado, nas Invenções, últimas pinturas monocromáticas de rosas, vermelhos, amarelos e laranjas intensos (que aparecerão em quase todas as obras posteriores), "a pintura fica suspensa atrás da moldura, que fica ligeiramente afastada da parede"; essa série constitui suas "primeiras descobertas de invenção"¹⁷ e o começo de sua busca de uma "estrutura-cor no espaço e no tempo", busca desenvolvida em Bilaterais e Relêvos espaciais, estruturas pintadas e expostas no espaço (na verdade, suspensas do teto) que funcionavam como um começo de seu "desenvolvimento nuclear da cor". Multiplicadas, formam os Núcleos, estruturas penetráveis pelo corpo do espectador à medida que ele se move entre os painéis de madeira pintada suspensos de uma estrutura ortogonal presa ao teto.

Essa experiência de cor, movimento e tempo e de uma relação visual, porém também mais imediatamente sensorial com os materiais, levará a um conceito genérico de arte penetrável, aplicado a partir daquela época a todo o programa de Oiticica e às complexas construções de cabinas ou labirintos que convidam o espectador- participante a uma perambulação exploratória por cantos e recessos, degraus, rampas e cortinas ou divisórias feitas de plástico, pano ou vime, tudo por ser atravessado e descoberto. Assim, a arte penetrável desconstrói o espaço e os materiais do cotidiano, instalando-os numa tensão não resolvida com um espaço mais abstrato, não imediato.

"Para mim a invenção do Penetrável [...] abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara a intenção de toda essa experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vivência cotidiana em não-imediato; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte."¹⁸

Numa entrevista com Guy Brett, Oiticica foi mais explícito:

"A ideia dos Penetráveis surgiu em parte do meu gosto por dois aposentos da casa onde fui criado. Eram banheiros, um pintado de laranja, outro de azul. Era muito agradável tomar banho naqueles quartos. Acho muito patético que nas casas modernas o banheiro seja o único lugar reservado, o único lugar onde o indivíduo pode se sentir livre da opressão. Tenho certeza de que os povos primitivos são mais conscientes da necessidade de privacidade."¹⁹

Essa lembrança não é simplesmente anedótica, mas exemplar do modo como Oiticica abstraía conceitos a partir dos elementos mais imediatos e concretos da realidade, de suas cores, seus materiais e suas estruturas. É como se ele objetivasse as palavras de Oswald de Andrade: "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos."²⁰ Os Penetráveis, portanto, abrem um espaço ativo, temporal e vivo, que permanece em relação contígua (e ambígua) com o espaço do cotidiano. Como diz Favaretto, "esse redimensionamento do espaço evita o serialismo concreto e o ilusionismo da pintura 'representativa': o espaço se torna literalmente arquitetônico, aberto à virtual inclusão do tempo orgânico das vivências; 'leva a atividade estética para a um urbanismo generalizado (herdado das utopias construtivistas)'"²¹, um urbanismo que se estende para a arquitetura informal das favelas e se abre para leituras polivalentes entre estética, antropologia e arquitetura.

Os Bóldes [Caixas, Vidros, Camas) são "transobjetos", "estruturas de inspeção" ou "estruturas transcendentais imanentes" que vêm a ser apenas por meio da intervenção de um "participante" que abre, toca e levanta para descobrir estruturas básicas e materiais como areia, pigmentos, conchas, água colorida, gaze, plástico e assim por diante, ou, como num caso, um recorte de jornal com uma foto do corpo baleado de Cara de Cavalo, conhecido marginal, amigo de Oiticica, que foi morto pela polícia {Caixa-Bólide 18, Caixa-Poema 2, Homenagem a Cara de Cavalo, 1966). Essas estruturas propõem experiências "que não se limitam a visão, mas abrangem toda a escala sensorial, e mergulham de maneira inesperada num subjetivo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial".²² Mais tarde, Lygia Clark radicaliza esse tipo de experiência com a invenção dos Objetos relacionais, que explorou em Estruturação do self, sessões organizadas em casa com "pacientes":

"[O objeto relacional] não tem nenhuma especificidade em si. Como o nome indica, define-se em sua relação com a imaginação do sujeito... Formalmente, o objeto relacional não é análogo ao corpo (ou seja, não é ilustrativo); ao contrário, cria relações com o corpo por meio de textura, peso, tamanho, temperatura, som e movimento (produzido pelo deslocamento de seus vários materiais)." ²³

Clark e Oiticica têm em comum a concepção de arte como "transgressão e não repressão", ainda que o trabalho de Clark seja marcado "por uma orientação fenomenológica e psicológica e pelo foco na produção fantasmática de uma intersubjetividade que emerge de regiões da inferioridade, enquanto a orientação fenomenológica e antropológica de Oiticica (uma vez que ele trabalha com carnaval, favela e marginalidade) leva a abordar a subjetividade por meio de sua trama social". De fato, ambas as abordagens desenvolvem uma "episteme da vivência como processo de conhecimento" e emancipação²⁴, em que Lygia Clark se concentra no próprio processo de subjetivação, e Oiticica focaliza mais as construções imaginativo-perceptivas de um sujeito que é sempre social e histórico.

O estágio final do desenvolvimento de Oiticica de uma "estrutura-cor" no espaço chegou com sua invenção do Parangolé, que também serviu de abertura para outras "ordens de manifestação"; o Parangolé constitui "a definição de uma posição experimental, específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra".²⁵

"[Ele] é a formulação definitiva do que soa a antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade e a ideia de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia - foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra, se é que de compromissos se possa falar nessas considerações. Chamarei, então, Parangolé, de agora em diante a todos os princípios definitivos formulados aqui, inclusive o da não-formulação de conceitos, que é o mais importante. Não quero e nem pretendo criar como que uma "nova estética da antiarte", pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista."²⁶

Capas, Tendas, Estandartes, Faixas e Bandeiras são realizados com materiais "não contaminados pela condição artística" ²⁷ - nylon, estopa, vários tipos de tecidos, elástico, gaze, textos políticos ou poéticos, fotografias ou imagens impressas, bolsas cheias de pedregulhos, areia, palha, conchas etc. -, que são carregados, usados e exibidos por carnavalescos e participantes de desfile das escolas de samba na Mangueira ou em outras manifestações coletivas. O Parangolé revela as "'totalidades ambientais' que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc."²⁸ Essas totalidades de fato radicalizam a experiência do penetrável ao propor estruturas abertas à imaginação do participante, "receptáculos abertos a significações"²⁹ em conjunto com uma "poética do instante e do gesto, do precário e efêmero."³⁰ Essas são "estruturas que propõem um não- teatro, um não-ritual, um não-objeto de arte, um não-mito [...], o aspecto material

da imaginação [...] a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo".³¹ Sua "temporalidade" é a das "ações sem regras, previsíveis ou improvisadas, uma temporalidade de invenção e surpresas."³² A revelação do estar e da imanência expressiva dos corpos em movimento leva a um "desinteresse pelas estruturas" e a significações implícitas:

"Interpretação, a tentativa de buscar significados e experimentos com estruturas significantes, tudo o que é superado e na realidade o que permanece é simplesmente a proposta de uma grande invenção, uma proposta que mobiliza o participante, o ex-espectador que agora também é um participante, para um estado de invenção; é por isso que o artista não existe aqui [...] o papel do artista é simplesmente desencadear esse estado de invenção [...]"³³

Essa transferência do papel ativo, do ato "perceptivo- imaginativo-estruturante" do artista para o participante, repercute o gesto radical da comunicação imediata e direta com o participante introduzido por Lygia Clark em Caminhando (1963), fita de Moebius feita de papel ou outro material flexível cuja extensão o participante acompanha e que pode ser infinitamente manipulada e transformada. Clark repetia esse gesto em suas sessões, nas obras coletivas organizadas em seus cursos na Sorbonne, em Paris, e depois na sua invenção dos Objetos relacionais: "O espectador de antes toma o lugar do artista. Dissolvendo-se no mundo e fundindo-se com a coletividade, o artista perde sua singularidade e seu poder expressivo. Ele simplesmente sugere aos outros maneiras de serem eles mesmos e de atingirem o estado singular de arte sem arte".³³

Para Oitica, a experiência estética expande-se progressivamente para uma consciência do "Estar" das coisas e do mundo, de que o artista pode então "apropriar-se" sem nenhuma outra forma de mediação ou qualquer tipo de "resto":

"[...] pretendo estender o sentido de 'apropriação' às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim - coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação - seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de 'exposição' - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana [...]"³⁵

Assim como a epifania, a apropriação não se restringe ao privilégio do artista; qualquer forma ou evento pode ser arbitrariamente esteticizado, como, por exemplo, a lata-fogo que à noite ilumina os subúrbios do Rio que não têm energia elétrica:

"[...] quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma 'obra' ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas só, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) - são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno." ³⁶

Essas experiências epifânicas urbanas inspiraram o Delírio ambulatório (1968), uma série de experiências de - estranhamento, que sintetizam todas as impressões e associações polissêmicas sugeridas a Oitica em suas andanças pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: "Para mim todos os cantos do Rio têm um significado concreto e vivo que provoca o que eu chamo de e 'delírio concreto': o Pão de Açúcar, a famosa Central do Brasil, as ruas da vizinhança, as favelas do Rio: São Carlos, Mangueira, Juramento [...]"³⁷ Embora menos explícita, essa memória/invenção da cidade lembra as epifanias de

James Joyce e *Tour of the Monument of Passaic, New Jersey* (1967), de Robert Smithson, ou as vertentes urbanas dos situacionistas.

Mas o "estado coletivo de invenção" não é nem nunca seria um tipo de presença pura reconciliada com o mundo; ao contrário, é uma percepção ao mesmo tempo poética e crítica, ativa e transformativa. A prática de Oitica e as proposições ambiental-comportamentais ocorrem, de certo modo, como uma crítica ativa, criativa, cultural; suas operações estéticas e semânticas liberam qualidades no interior de referências e práticas culturais imediatas que ficaram adormecidas na vida cotidiana, por meio de seu deslocamento e de sua desconstrução em arranjos heterogêneos e transitórios. Essas desterritorializações também têm afinidade com a noção de heterotopias de Foucault, "aquelas que, bem próximas do conhecido, do apropriado, em ligeiras ondulações vão abrindo diferentes proximidades, introduzindo um movimento, uma perturbação, uma fissura, que, para ser mantida, altera definitivamente a identidade e a ordem, que assim se separam de algum modo uma da outra". ³⁸

A história do modo como Oiticica chegou à palavra Parangolé e a seu conceito nas ruas do Rio é exemplar das operações complexas que em sua obra determinam a busca de uma "base objetiva do objeto" e uma objetivização não ilustrativa e não totalizadora de uma imagem brasileira:

"Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia, eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo; era uma espécie de construção. No dia seguinte já tinha desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia 'aqui é...', e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra 'Parangolé'. Aí eu disse: 'É essa a palavra'." 39

Em outro lugar Oiticica enfatiza a diferença radical entre a dimensão crítica dos aspectos experimental- com portais mentais do Parangolé e uma estetização do folclore e das formas da precariedade: "Não se trata, como poderia fazer supor o nome parangolé derivado da gíria folclórica, de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificações desse teor, transpostas ou não, de todo superficiais e inúteis".⁴⁰ A experiência sensível e cognitiva engendrada pelo Parangolé liberta a imaginação e o desejo do participante, que se encontra numa relação extremamente móvel e heterotópica com o tipo mais imediato e familiar de ambiente, numa situação de distanciamento capaz de transformar o comportamento por meio de uma "corrosão das designações e posições dos sujeitos".⁴¹

Dizer que alguém "acha" elementos do Parangolé numa paisagem urbana, rural ou de outro tipo também significa que realmente se estabelecem relações perceptivo- estruturais entre» o que se desenvolve no arcabouço estrutural do Parangolé, por um lado (Parangolé refere-se aqui ao caráter geral de estrutura-cor no espaço ambiental), e o que é "achado" no mundo espacial, por outro lado. Na arquitetura da favela, por exemplo, encontra-se implicitamente o caráter do Parangolé na natureza orgânica de seus elementos constituintes, na circulação interna e no desenvolvimento externo das construções: em vez: de haver passagens abruptas do "dormitório" para a "sala de visitas" ou para a "cozinha", cada parte é definida pela ligação com as outras numa continuidade essencial.

"Em 'tabiques' de obras em construção, p, ex., se dá o mesmo, em outro plano. E assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar "imaginativo-estruturais", ultra elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre 'percepção' e 'imaginação' produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente." ⁴²

Assim, Parangolé estabelece "totalidades ambiental- comportamentais", uma circularidade entre experiências individuais, coletivas e estéticas que desloca e transforma idiomas, imagens, significados e comportamentos. Está inscrito no que pode ser considerado uma estratégia cultural e política de oposição às forças tradicionais e às formas de opressão existentes na cultura e na sociedade brasileiras: cinismo, hipocrisia, ignorância e a diluição disseminada e eficaz das energias construtivas pela "doença típica" que Oiticica denunciava com o termo "convi-convivência" em Brasil diarreia (1973), um de seus textos mais polêmicos. Para lutar contra a "pureza abstrata" de uma cultura "paternalista e reacionária", é preciso "entender e captar a polivalência dos elementos culturais imediatos, desde o mais superficial até o mais profundo"-, é preciso "captar e assimilar a superficialidade e a mobilidade dessa cultura [...]. Em contraste com uma posição conformista, que sempre se baseia em valores absolutos, geralmente aceitos, essa posição construtiva nasce de um estado de ambivalência crítica".

Nesse contexto Parangolé abre um novo espaço poético e crítico ao mudar o ato estético para o campo da antropologia cultural; como diz Favaretto, o Parangolé "articula corpo e materiais, referências e imagens, música e dança" numa experiência que "conjugua propostas experimentais com práticas culturais". ⁴³ Depois de 1965 Mário Pedrosa observou certo declínio do visual em favor de impressões táteis, bem como o deslocamento do artístico para o cultural; ele considerou que isso é característico de uma arte que já definia como "pós-moderna", uma arte em que "os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos pela plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais." ⁴⁴ O deslocamento e a transformação simultânea do campo e das formas de "arte" e dos modos de intervenção cultural realmente são observáveis em algumas obras dos anos 60, cuja dimensão crítica se manifesta

num questionamento radical das "belas-artes" e numa subversão das hierarquias e das categorias tradicionais do conhecimento que eram então compartilhadas. Em retrospectiva, esse processo também parece essencial à análise e à compreensão - "em oposição à simples teleologia da evolução das significâncias culturais"⁴⁵ - das práticas críticas desenvolvidas em áreas não europeias e não ocidentais da modernidade, áreas não redutíveis às noções simplistas de "periferia" ou de "euforia culturalista" das teorias pós-modernas."⁴⁶

Nas condições políticas, sociais e culturais adversas do Brasil nos anos 60, Hélio Oiticica propôs um modelo moderno e alternativo de intervenção cultural capaz de ultrapassar e subverter determinações sociais e históricas. A supressão progressista e utópica de toda a mediação na experiência estética que estava no cerne de sua obra correspondia à sua revolta contra a desigualdade entre os sujeitos da história e da sociedade. Não sendo um romântico nem um turista da exclusão, ele descreveu com lucidez as implicações éticas e estéticas de sua experiência de marginalidade e de seu "deslocamento" para a Mangueira em 1964:

"A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc. seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual - o passo mais importante para tal - ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de 'camadas' sociais, para uma compreensão de uma totalidade. O condicionamento burguês a que estava eu submetido desde que nasci desfez-se como por encanto - devo dizer, aliás, que o processo já se vinha formando antes sem que eu o soubesse. O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido totalmente superados, se renovam a cada dia. Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chamadas 'camadas' sociais; não que considere eu a sua existência, mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior o seu mapa, o seu esquema, 'fora' delas - a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim - seria a total 'falta de lugar social', ao mesmo tempo que a descoberta do meu 'lugar individual' como homem total no mundo, como 'ser social' no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou 'elite', nem mesmo na elite artística marginal mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos habitués de arte); [...] O que me interessa é o 'ato total de ser' que experimento aqui em mim - não atos parciais totais, mas um 'ato total de vida', irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser."⁴⁷

Essa abordagem da arte como experiência total de vida e como transgressão de todos os modelos sociais e culturais preestabelecidos obviamente suscita perguntas a respeito dos temas de sua experiência. A radicalização da obra de Oiticica nas propostas para situações cada vez mais abertas (supraberto) - como em *Supra sensorial* e *Crelazer* - relaciona-se com os limites de uma intervenção efetiva na cultura e com uma real transformação de suas condições objetivas. Assim como a obra de Lygia Clark foi se concentrando cada vez mais diretamente na subjetividade e nos procedimentos de subjetivização em ação nas experiências, o mesmo aconteceu com a obra de Oiticica. Também aí, seu trabalho revela uma coerência e um radicalismo estranhos à permissividade generalizada e às vezes ingênua do período.

Em *Mundo-abrigo* (1973) ele explica um estado de ócio não alienado que permitiria uma experiência total e libertadora do mundo: "[A] esfera experimental do 'MUNDO' se refere ao experimental como o exercício de um tipo de comportamento-plenitude e tende no mínimo a uma estrutura de lazer como prazer em oposição a esse lazer de hoje que é a de sublimação programada mantida pela jornada de produção do trabalho alienado".⁴⁸ Favaretto mostra que o que está em jogo no estado do Suprasensorial é uma abertura para os complexos processos de subjetivização (e identificação):

"Para destruir e substituir as forças repressivas individuais e sociais, é preciso realizar ações que, suspendendo o tempo regulamentado, sua eficácia e cálculo do futuro, deem um salto para uma espécie de intransitividade pura que rejeite as armadilhas da de sublimação repressiva. É desse modo que o deslocamento efetivado por Suprasensorial evita retroceder para o mero espontaneísmo ou solipsismo: ao contrário, procede de um mito poética e deriva da experiência de um sujeito plural."⁴⁹

Com seu conceito de "processo antropofágico de subjetivização", Suely Rolnik lança luzes sobre as implicações políticas e culturais dessa intervenção direta no processo de subjetivização; esse conceito mostra a relação subjacente da obra de Oiticica com a antropofagia, principal crítica antitradicional da cultura brasileira: "[A] questão

é precisamente abalar o sentimento de identidade subjetiva, livrar-se do princípio idêntico-figurativo na construção de um 'self' - que é o princípio antropofágico do nosso tempo". Essa conclusão em favor de uma subjetividade plural e aberta sempre em movimento ressoa como um eco contemporâneo do programa in progress de Oiticica, seu Experimento Brazil, que antecipa essa subjetividade "feita de totalidades parciais, singulares, provisórias, flutuantes num estado de vir a ser, que todos (como grupo ou como indivíduo) constroem a partir do fluxo que toca o corpo e de sua filtragem seletiva operada pelo desejo".⁵⁰

Extraído de CARVAJAL Rina e RUIZ, Alma. *The Experimentai Exerose ot Freeóa Angaies: The Museum cf Conlemporary Ari*, 1999.

Notas

"Hélio e Glauber são o que se poderia chamar de 'pavio curto', que queima depressa, 'flores tropicais'. Nunca eram moderados... Não foi por acaso que morreram. Acho que morreram porque deram demais de si mesmos numa situação adversa." In DUARTE, PAULO SÉRGIO, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

CARRILHO, ARNALDO- De la faím à la déraison: Le discours (géó)politique de Glauber Rocha, in PIERRE, SYLVIE, Olauber Rocha. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.

OITICICA, HÉLIO. *Aspiro ao Grande Labirinto*, ed. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. A maioria dos textos de Oiticica citados neste ensaio (oi extraída dessa coleção; muitos já foram publicados em inglês in Hélio Oiticica (Paris, Galerle National du Jeu de Paume; Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica; Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992).

"Da adversidade vivemos", in *ibid.* 5 BRITO, RONALDO. *Neoconcretfsmo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE/Instituto Nacional Artes Plásticas, 1985.

FAVARETTO, CELSO. *Oiticica e a música Tropicalista*, in *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre outro/s*, XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

7 FIGUEIREDO, LUCIANO (ed.). *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

8 H.O./NY Set. 1971, texto publicado na coluna de Torquato Neto, "Geléia geral", *Última Hora*, 9 de setembro de 1971; reproduzido em *O q faço é música* (São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1986).

9 Hélio Oiticica.

Entrevista de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso (1979), publicada em *A Folha de São Paulo*, 16 de novembro de 1986.

O escritor Silvano Santiago descreveu a mistura de mistério e poesia, a atmosfera onírica daquelas construções, Merzbau tropical em Manhattan, construídas nos sótãos das Second Avenue e Christopher Street que Oiticica ocupou sucessivamente do fim de 1970 a 1977: "... Era uma espécie de cabina de barco, com um véu que dava a impressão ao mesmo tempo de um refúgio materno e de se ver o mundo externo através da neblina. Naquela época Hélio Oiticica era quase eletrônico. Passava dias inteiros nos ninhos com suas indispensáveis televisão, câmara, projetor de slide, videocassete, cassetes e telefone. Esse tocava o tempo todo..." Citado por Frederico Moraes em *Pequeno roteiro das invenções de Hélio Oiticica*, In *O q faço é música*.

> RANCIÈRE, JACQUES. *Mallarmé et la Politique de la Sirène*. Paris: Hachette, 1996.

Aspiro ao grande labirinto. I i CAMPOS, HAROLDO, *Asa delta para o êxtase*. In Hélio Oiticica, p. 218. 15 Ho nyk, 12 de fevereiro de 1972, in Hélio Oit/clca: *Grupo Frente e Metaesquemas*. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1989. If *Ibid.* 17 *Ibid.*

Aspiro ao grande labirinto, p. 53.

19 Oiticica Talks to Guy Brett, *Studio International* (Londres), n°. 909 (março de 1969).

20 ANDRADE, OSWALD DE. *Manifesto da poesia pau Brasil* (1924). FAVARETTO, CELSO. *Uma Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Editora

da Universidade de São Paulo, 1992.

Aspiro ao grande labirinto, p. 111. 23 CLARK, LYGIA, L'objet relationnel, in Lygia Clark. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980; reproduzido em Lygia Clark (Barcelona, Fundació Antoni Tàpies), catálogo da exposição também apresentada em 1997-98 no MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille; Fundação de Serralves, Porto; e Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelas. HERKENHOFF, PAULO, Lygia Clark. In Lygia Clark.

25 Aspiro ao grande labirinto, p. 65.

26 Ibid, p. 79.

Entrevista de Oiticica a Ivan Cardoso.

Aspiro ao grande labirinto, p. 67.

FAVARETTO, CELSO. A Invenção de Hélio Oiticica.

30 Ibid.

31 Ibid. Ibid.

Entrevista de Oiticica a Ivan Cardoso. CLARK, LYGIA, Livro-obra. Apud Lygia Clark. Aspiro ao grande labirinto, p. 79.

Ibid., p. 80. H Ibid.

PROKHORIS, SABINE, Troubles, in Revue Européenne des Sciences

Sociales 37, no. 113 (1999).

39 Entrevista com Jorge Gulnle Filho (1980), apud FAVARETTO, CELSO, A Invenção de Hélio Oiticica, p. 117. Aspiro ao grande labirinto, p. 65. FAVARETTO, CELSO. A Invenção de Hélio Oiticica. 4? Aspiro ao grande labirinto, p. 68.

FAVARETTO, CELSO. A Invenção de Hélio Oiticica. PEDROSA, MÁRIO, Arte ambiental, arte pós-moderna: Hélio Oiticica (1965), reproduzido em O q faço é música.

45 KAPUR, GEETA, Crackle in the code: How to interrupt the clean course of criticaí transcendence, conferência dada em Documenta X, Kassel (1997).

4í Ibid.

Aspiro ao grande labirinto, pp. 73-74. 48 OITICICA, HÉLIO, Mundo-Abrigo, ho nyk, 21 de julho de 1973, reproduzido em Hélio Oiticica: Mundo-abrigo. Rio de Janeiro: Galeria 110 Arte Contemporânea, 1989. ■) FAVARETTO, CELSO. A invenção de Hélio Oiticica. ROLNIK, SUELY, Beyond the identity principie: Antropophagy formula, Parkett, n°. 55 (1999).

QUATRO ARTISTAS BRASILEIROS

GUY BRETT

CILDO MEIRELES

A obra que Cildo Meireles escolheu para ilustrar o início de um livro sobre seu trabalho, publicado pela Funarte no Brasil, foi uma caixa que produziu em 1970. Na tampa, uma pequena placa de bronze contém os dizeres: "Para Ser Curvada com Os Olhos". Dentro, encontram-se duas barras de ferro afixadas, uma reta e outra curva, e, sobre elas, na parte interna da tampa, uma placa de esmalte vermelho com a inscrição: "Duas Barras de Ferro Iguais e Curvas". A intenção de Meireles é que essa caixa seja exaustivamente exibida em todas as suas exposições. Enquanto percebem a passagem do tempo, os espectadores poderiam quase involuntariamente ver a caixa como "teste e/ou contestação da capacidade de uma 'força física' do olhar..."¹ Ainda que de pronto consideremos toda a obra como

uma metáfora extravagante, nos damos conta de que Meireles está colocando em questão o olhar, a observação como uma determinante no mundo real.

No final dos anos 60 e início da década de 70, as meditações de Meireles acerca do espaço, da visualidade e da dimensão eram poética e paradoxalmente encapsuladas em caixas e outros dispositivos semelhantes. Depois de reduzir absurdamente o espaço da perspectiva clássica euclidiana ao construir uma espécie de canto interno portátil, uma armadilha cega do conceito burguês "nossas quatro paredes", que foi exibido em vários lugares, incluindo uma praia em certa ocasião, Meireles deslocou-se para a investigação do espaço em suas múltiplas conotações, tais como "físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico e antropológico". Em uma caixa da série Arte Física (1969), guardou um mapa e um rolo de 30 km de linha industrial que haviam sido estendidos ao longo de um trecho litorâneo do Estado do Rio de Janeiro. Em outra espécie de caixa, desta vez uma maleta de couro, da série Mutações Geográficas (1969), registrou uma ação executada na fronteira dos Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. O artista mostrou a natureza das fronteiras como constructos mentais cavando um buraco em cada lado dessa fronteira e transferindo terra, plantas etc. de um buraco para o outro. A maleta de couro foi produzida como uma versão portátil do evento. Numa bela extensão desse jogo de dimensões, Meireles criou dois anéis primorosos, em 1970. Um, de forma piramidal e feito de ouro, continha um único grão de areia em seu interior, visível por uma diminuta "janela" de safira branca [Deserto]', o outro era uma versão de prata, safira, ônix e ametista da obra Mutações Geográficas: Fronteira Rio - São Paulo.

Cruzeiro do Sul (1969-70) é um pequenino cubo com lados de 9 mm, metade pinho, metade carvalho. Essas árvores representam entidades míticas na cosmologia tupi e sua correlação (friccionando os dois pedaços de madeira um no outro) proporciona o aparecimento do fogo. O pequeno cubo foi pensado para ser exibido sozinho em uma área "de no mínimo 200 metros quadrados". Mesmo numa descrição verbal, a obra aparece como uma metáfora esplêndida do espaço latino-americano, da precariedade da presença dos índios dentro desse espaço, bem como do poder potencial de seu fogo.

"Não pode haver corpos, muros, limites, propriedades econômicas, propriedades físicas, propriedades orgânicas, propriedades. O trabalho é contra os sólidos, a física dos sólidos, a política de sólidos. Tudo o que retém a energia, a comunicação, o fluxo das densidades transformadoras." ²

As palavras de Ronaldo Brito, em seu eloquente texto sobre Meireles, descrevem a preocupação constante do artista, sintetizada de vários modos no ambiente sensorial- filosófico Eureka/Blindhotland (1975). As balanças antigas no centro de Eureka/Blindhotland operam a arbitragem entre aparência e realidade. O sentido visual cambaleia diante da evidência de que as bolas, todas aparentemente iguais, são muito diferentes tanto no peso como no som que emitem quando roladas ou jogadas no espaço. Mas esse cambalear traz consigo um sentido de elasticidade e expansão no corpo e no espaço que nos circunda.

É claro que essas percepções de espaço caracterizam o trabalho mais abertamente político que Meireles iniciou por volta de 1970. Aqui devemos ressaltar não apenas a coragem pessoal do artista em produzir esse trabalho no auge da ditadura no Brasil (talvez 1970 tenha sido o ano mais terrível do regime militar que perdurou 20 anos), mas também sua audácia artística. Hoje, um simples olhar de relance no catálogo de um dos primeiros levantamentos da arte "conceitual", *When Attitudes Become Form*, exibido no circuito europeu em 1969-70, revela que os artistas participantes da mostra ainda se ocupavam principalmente de questões formais, processuais e de percepção (nenhum artista latino-americano foi convidado). Digo "ainda", uma vez que mais tarde muitos dos artistas produziram obras engajadas. Entretanto, talvez pressionados pelos eventos, Cildo Meireles e outros latino-americanos haviam feito a transição de uma compreensão abstrata para uma compreensão social do espaço como um "fluxo de densidades em transformação". A obra de arte passou a ser valorizada menos como um objeto discreto e mais como um ato de comunicação, uma inserção imaginosa em circuitos ideológicos e sociais existentes. Assim, Meireles criou textos anti-imperialistas que estampou por serigrafia em garrafas de Coca-Cola (distribuídas por sistema de depósito no Brasil), em 1970, e mensagens de protesto que carimbou em cédulas de dinheiro, em 1970-75 [Inserções em Circuitos Ideológicos: 1. Projeto Coca-Cola, 2. Projeto Cédulas]. Este último, aliás, prenunciou uma idéia adotada em massa no Chile, alguns anos mais tarde, como tática de resistência em seguida ao golpe comandado por Pinochet. Um conjunto de ideias sobre a identidade do artista frente às massas e o valor social de sua obra trouxeram implicações para os meios formais utilizados. Mais uma vez citando Brito, a meta de Meireles era

"... falar a linguagem da Inserção contra a linguagem do Estilo, mover-se no fluxo contra o fetiche do Objeto, escutar o Murmúrio Anônimo contra a voz do Autor".³

Numa curiosa inversão, ao invés de fluir em direção aos objetos que circulam em massa, um trabalho de 1973 retirou esses objetos de circulação e os reuniu num lugar.

O Sermão da Montanha: Fiat Lux armou uma massa cúbica de 126.000 caixas de fósforos no centro de uma sala. Nas paredes forradas com espelhos estavam impressas cada uma das bem-aventuranças. Entretanto, esse depósito de fogo em potencial, de luz em potencial, era cercado por cinco "guarda-costas" de terno, bigode, mãos apoiadas nos quadris ou cruzadas sobre a virilha (atores, na verdade). Finalmente o trabalho foi exposto em público em 1979, após ter sido cancelado ou retirado de mostras em três ocasiões anteriores.

O fato de a passagem do tempo, as mudanças políticas e a moda haverem tentado institucionalizar uma obra como esta, ou ainda ridicularizado suas esperanças de intervenção no mundo real, não torna menos prementes as questões de contextualização e eficácia por ela suscitadas. Um de seus legados deve ser precisamente a imaginação e a flexibilidade no uso de "lugar/espacos" diferentes. Em parte, a obra mais recente de Cildo Meireles pode ser vista como resposta a uma situação na qual uma energia inegável foi passada para o restabelecimento da pintura e uma regressão para todas as instituições tradicionais da arte. Um desses trabalhos se intitula Cinza (1986).

Cinza consiste de duas cabines iguais, medindo três metros por três metros de área e três metros e meio de altura, nas quais o espectador é convidado a entrar. Uma delas tem as paredes forradas com telas brancas encarvoadas e pedaços de carvão espalhados em grande quantidade pelo chão. O outro compartimento é forrado de telas negras gizadas, com giz em pedaços igualmente espalhados. No centro das telas encarvoadas, uma área é destinada a uma imagem branca de um pedaço de carvão, e vice-versa no que diz respeito às telas na outra cabine. O trânsito de pessoas de um espaço para o outro leva ao esmagamento do carvão e do giz e à mistura do branco e do preto, gerando um tom indeterminado de cinza. Com engenhosa ambiguidade, a obra parece nos apresentar uma cena das "cinzas" da pintura que, no entanto, é de grande beleza visual; na verdade, é por meio dos prazeres da ambiguidade visual que o trabalho nos leva a refletir sobre a relação dos opostos. Mesmo nessa ambientação purista, a presença do giz - que, segundo Meireles, significa a sala de aula, a erudição - e do carvão, significando as pichações de rua, remete às duas "vertentes" do artista.

Cinza não oferece uma resolução, pois a própria pergunta ainda não foi definida. Ao invés de ser considerado um desenvolvimento linear, o trabalho de Cildo Meireles pode ser visto, por um lado, como a meditação contínua, modificada pela mudança de eventos, sobre a relação da "bela arte" com a "cultura popular" (ou da intelectualidade com o povo) - a cultura popular sendo entendida não como a cultura de consumo de massa dos artistas pop, mas como resistência, como a luta por expressão.

JAC LEIRNER

Oe início, pensei que o trabalho de Jac Leirner fosse escultura. Peguei do chão uma de suas longas cordas. Forma, ocupação do espaço, plasticidade, Mas não: a corda era feita de cédulas de dinheiro, milhares delas, talvez dezenas de milhares, trançadas em cadeia. De cor indefinível, aspecto surrado, encardida. O objeto tornou-se imensamente pesado, sem vida, uma parábola de inércia (imediatamente óbvio para qualquer brasileiro, enquanto para mim apenas mais tarde, é que ali estavam notas de Cr\$ 100 à beira da extinção, de perderem seu valor para a hiperinflação). Súbito me dei conta de que estava numa fronteira fascinante do pensamento. Realmente, aquele era um objeto estranho. Por que havia sido criado? Qual, na verdade, era o seu lugar?

A corda ironizava o formalismo escultórico e ainda assim seu poder como signo, como revelação de uma realidade humana e social, era inseparável de sua massa escultórica. O "choque" esclarecedor deu-se não por meio de referência, descrição, ou comentário "sobre" a peça, mas simplesmente pela acumulação, pelo amontoado, num só lugar, de coisas geralmente dispersas no tempo e no espaço. O objeto em forma de corda parecia incorporar um insight, uma ação combinatória de matéria e pensamento que apenas o artista "visual" é capaz de criar.

As peças para parede que integram o mesmo trabalho, Os Cem (1986-87), trouxeram uma outra dimensão: a descoberta da artista, durante o processo de juntar cédulas, dos grafismos, desenhos e rasuras nas mesmas. De imediato o material passou do âmbito e circulação oficiais, como abstração das relações sociais, para uma circulação não-oficial, como portador de desejos, frustrações e sonhos populares. A artista começou a separar o material e

construir as peças, atribuindo a cada uma delas um tipo genérico: uma era relacionada com o amor, outra, com sexo, a terceira, com religião, a quarta, com política, a quinta era repleta de assinaturas, a sexta, desenhada por crianças, a sétima, cheia de sinais indecifráveis. Além disso, as mensagens foram transcritas e depois impressas num pôster extraordinário, de cima a baixo, sem qualquer ordem, sem começo e sem fim. Da "cultura do silêncio", uma torrente de expressividade infindável.

Em seu próximo trabalho, Jac Leirner empregou métodos similares encontrados em sua própria vida, ou melhor, sua própria vida serviu de ponto de entrada em sistemas maiores, relações difíceis de compreender. Pulmão (1987) foi criado na época em que a artista deixou de fumar. Após desmontar 1.200 maços de cigarro Marlboro (consumo de três anos), ela juntou cada parte com suas iguais, formando entidades escultóricas distintas, metáforas para o pulmão. Reunidas, essas peças formaram o conjunto da exposição. A primeira peça foi executada com as tirinhas de celofane que são puxadas para abrir o invólucro externo, a segunda, com o forro interno de papel aluminizado, a terceira, com os selos com o preço impresso, e assim por diante. Apenas os cigarros não foram utilizados: eles haviam virado fumaça.

A partir da poesia, economia e enigma da ação, ideias começaram a fluir. Leirner produziu o "pulmão" (que sempre carregamos dentro de nós) com embalagens efêmeras que descartamos. Unidades de produção industrial em massa - como os minutos do tempo breve, da vida que passa rapidamente ("Medi minha vida em maços de cigarro", como diria Leirner, parafraseando Prufrock, de Eliot) - tornaram-se as células de um órgão do corpo, massa densa e emaranhada de nossas entranhas isenta de qualquer linearidade. Desta forma, o "tempo" e o crescimento/decadência de um corpo - o próprio tempo da pessoa - se estendem pelo tempo impessoal do vasto sistema social numa metáfora surpreendente onde a matéria física de algum modo transita entre esses dois mundos, pertencendo a ambos e a nenhum.

Se 1.200 maços de cigarro foram utilizados em Pulmão, nada menos que 70.000 cédulas de dinheiro foram usadas em Os Cem. O tipo de trabalho repetitivo e demorado de juntar, cotejar e montar o material não é normalmente associado com "inspiração" artística e "expressão". A estratégia de Jac Leirner é paradoxal por se aproximar da realidade. Ela envolve um certo tipo de intervenção num processo vigoroso e difícil de entender, que desconcerta o consumidor assim como desconcerta o artista-artesão. Recentemente, ao se referir ao Brasil contemporâneo, Leirner declarou: "Este país parece uma terra de ficção. Seus valores não são reais. A moralidade é inexistente, invertida. Esta é a razão da minha ânsia em buscar sempre o real".⁴ Muitos artistas claramente adotaram a incerteza entre o real e a ficção como experiência básica do povo de um país como o Brasil, a qual se resume na natureza fictícia do valor máximo: o dinheiro. Ao produzir Os Cem, Leirner teve a sensação de que "a cédula é quase uma ausência" (devido à fonética de "cem", que remete a "sem" - "os sem", os carentes). Desde então ela produziu uma segunda obra, uma versão fantasma da primeira. Os trabalhos de Cildo Meireles (Zero Cruzeiro, dos anos setenta) e Waltércio Caldas (Dinheiro para Treinamento, 1977), que de diferentes maneiras também têm por base o dinheiro, expressam igualmente "ausência-vazio".

Após Pulmão, Jac Leirner passou a criar seus Erros, alguns dos quais contaram com estratégia escultórica. Erro na Paisagem (1988) foi feito com corda de poliuretano, sem cor e sem forma.

"Repeti a atitude que adotei na criação de Os Cem ao perfurar o papel, furo atrás de furo, durante horas e horas e meses de trabalho mecânico... Eu buscava uma ação que produzisse um lapso em minha memória, um complexo fora do tempo e do espaço, nó sobre nó sobre nó (quase ad infinitum), para então colocá-los onde eles não deveriam estar: sob a mesa, no alto de uma árvore, um corpo estranho fora de lugar, do familiar e do normal."⁵

Em Primeiros Erros a artista trabalhou com textos: uma transcrição, seleção e reordenação de horas de jargão publicitário tirado da televisão e de revistas brasileiras. Talvez seja mais estritamente um texto escultórico do que literário. Se Os Cem tomou a descontinuidade dos grafismos populares anônimos e lhes deu visibilidade e continuidade, Primeiros Erros rompe a continuidade melíflua da propaganda enquanto preserva seu fluxo ininterrupto. O contraste entre os dois discursos é surpreendente, e ambos, tal como a obra de Jac Leirner, já suscitam questões ao se estabelecerem. Ao lado de Os Cem, Primeiros Erros também é um discurso "oficial". Sabidamente com motivos ulteriores, a propaganda extrai dos sonhos humanos um tipo de desejo indolor. Ao desmembrá-lo, Jac Leirner acentua o tom sedutor no qual hoje todos estamos envolvidos. Na realidade, ela promove tensões fascinantes entre universalidade e diferença, uma vez que leitores estrangeiros, como eu, distinguem certas

inflexões e nuances - como a ênfase no prazer corporal e sensual, o ímpeto de implantar valores consumistas burgueses não importa em que nível econômico o que sugere uma variante "brasileira" de um processo universal. Entretanto, o trabalho de Leirner não é pura e simplesmente de denúncia: ela cria algo mágico a partir do kitsch, que por sua vez desmistifica o declaradamente "literário" e o acadêmico.⁶

Durante o ano de 1989, Jac Leirner coletou sacos plásticos para uma nova série de ambientes e esculturas. Outra ubiquidade do cotidiano planetário comumente atomizada em pequenos "pacotes" no tempo e no espaço, outro murmúrio ideológico. Em *JVomes*, os sacos plásticos formam um ambiente que envolve o espectador como uma cela acolchoada. Se por um lado esse ambiente "testemunha" a realidade social do consumismo global em toda a sua desigualdade presente, por outro emite uma quantidade enorme de energia cromática e verbal, que de alguma forma se torna livre e disponível para todos como recurso mental. Jac Leirner adota uma "estratégia escultórica", no sentido que ela trabalha com as propriedades físicas de objetos, mas é na palavra "estratégia" que se encontra a diferença importante. Hoje, ao lado de outros artistas, ela propõe uma nova definição de poética, um tipo de intervenção que modifica os padrões de espaço e tempo nos quais nós, assim como os objetos, transitamos. Uma nova maneira pela qual a vida possa revitalizar a arte, ou a arte possa revelar a vida.

WALTÉRCIO CALDAS

Waltercio Caldas é aparentemente o mais "abstrato" dos artistas comentados neste livro e aparentemente produz objetos de arte mais próximos dos tradicionais e autônomos. Mas apenas aparentemente. Os objetos de Caldas são tanto "não estão" quanto "estão". É difícil determinar com certeza se são objetos de arte ou simplesmente objetos. Parecem não querer ser nenhum dos dois. Caldas cria um espaço livre, calmo, puro. Nossa atenção pretende recair nos objetos ou no espaço? São estes simplesmente "objetos entre espaços"? "Eu gostaria de produzir um objeto com o máximo de 'presença' e o máximo de 'ausência'", disse Caldas.⁷

Os dispositivos de Waltércio Caldas são, de novo, aparentemente diferentes da maior parte dos trabalhos de outros artistas incluídos aqui no que, como escreveu a crítica brasileira Sônia Salzstein Goldberg, "sinalizam que resistirão tenazmente a uma metaforização". A relação com as peças "não se consuma num ato de percepção, não demanda uma decifração simbólica nem implica trocas de ordem psicológica (...) As peças são demonstrações cabais de si próprias", escreveu ela.⁸ E, ainda assim, as experimentamos como misteriosas. Sua fria profundidade parece cobrir - ou ser o modo elegante de conduzir ou demonstrar - um argumento passional que pretende liberar o pensamento, que tenha decidido limitar seu campo de batalha, ou seu campo de pesquisa, ao "dado" mais óbvio: o ato de olhar numa galeria de arte.

Caldas sabe que esta é ao mesmo tempo uma experiência física, sensorial, do aqui -e- agora e também uma experiência social, uma vez que trazemos conosco nossa bagagem mental, incluindo nosso conhecimento de que isto é uma galeria de arte e de que estamos dentro da instituição da arte. (Até que ponto isso sugere que apenas o espectador familiarizado com a instituição da arte e com questões auto reflexivas irá ganhar algo do trabalho é uma outra questão, que não tem necessariamente uma resposta óbvia). Ronaldo Brito, autor de uma monografia sobre Caldas, descreveu o trabalho do artista em termos de uma estratégia que ele "combate do interior". "A questão não é denunciar, evidenciar ou reproduzir a chamada crise", escreve Brito.⁹ Caldas trabalha a partir da aceitação de que "tudo que um dado trabalho pode fazer é problematizar de uma situação objetiva, a qual não está ao seu alcance transformar".

Tome-se um trabalho recente de Waltércio Caldas, *Condutores de Percepção* (1969). Os dois "condutores" repousam em sua caixa de veludo como instrumentos de alguma ciência minuciosa. Convidam ao toque, implicam investigação, medição, significado, embora sejam transparentes e vazios. Esse objeto pode ser colocado de uma maneira muito irônica no contexto da problemática do "corpo" e da "participação do espectador". As proposições de Lygia Clark (que foram produzidas na mesma época em que Caldas fez este objeto) imergem o corpo com a mente. Seus *Objetos Relacionais* estabelecem relações sensuais com o corpo pelo seu peso, tamanho, textura, temperatura, movimento e assim por diante e tornam-se um "alvo" para tendências agressivas ou apaixonadas. Os objetos de Caldas são

objetos "de reflexão". Tendem a abrir um abismo entre aquilo que você vê e/ou toca e aquilo que você pensa, o que pode ser vertiginoso. Espaços entre os sentidos e a mente tornam-se a evidência de sua inter-relação.

Da mesma forma que convida a imaginação do espectador, Caldas problematiza sua própria autoridade e autoria. Essa pode ser a razão pela qual o artista usa táticas de negatividade com tantas inflexões e variações. Segundo Brito, "o Belo não é mais monumento, mas buraco, produção de vazio",¹⁰ uma ideia que pode estar relacionada com os paradoxos zen para renovar o frescor da percepção. Assim, com seu humor, Caldas está sempre "conduzindo" a percepção para longe de seu ponto de atenção monótono e rotineiro. "Você poderá vê-lo num instante, e então ele desaparecerá. Você estará constantemente revendo-o. Este é o tipo de objeto para o qual não é bom olhar por muito tempo; vai estar sempre no instante exato no qual foi visto pela primeira vez."¹¹ Ou, ao descrever o pequeno objeto de granito apoiado em quatro cantos; "Parece ser parte de um buraco, que na realidade você não pode imaginar".

As obras de Waltércio Caldas exibem um perfeccionismo de fabricação. Mas os materiais não são significativos em si mesmos (seus processos e metamorfoses não têm a mesma importância que no trabalho de Tunga, por exemplo). As relações são mais pertinentes, motivo pelo qual o tema "transparência", de seu espaço na exposição, é mostrado por uma série de materiais diferentes, não apenas aqueles "transparentes".

Se há um sentimento consistente percorrendo o trabalho de Caldas, acredito que seja o do espaço. Em 1989, ele realizou uma escultura pública para um parque nos arredores de São Paulo. Tinha a forma de tribuna, dando vista para o vale e colinas distantes. Caldas chamou-a Um Lugar Invisível. O trabalho também definiu "a relação de meu trabalho com a linha do horizonte, a linha que está em lugar nenhum". Às vezes, a arquitetura e a arte brasileira são descritas por historiadores da cultura em termos de um paradoxo, o "horizonte intimista": a tensão perpétua entre longe e perto, intimidade e distanciamento. Espelho com Luz é, nesse sentido, um objeto ambíguo. Grande parte de sua superfície reproduz os limites e a literalidade do espaço da galeria e do corpo prosaico do indivíduo que se aproxima para ligar a luz. Mas a diminuta luz vermelha indica uma aspiração e um espaço profundo. (Ou pode ser o espelho que produz o espaço profundo, e a luz, os limites.) "Presença" implica a concentração de nossa atenção, sentidos e pensamento, "ausência" implica um retorno para o espaço vasto e indiferenciado (ou plenum, uma palavra usada por Sônia Salzstein Goldberg). Waltércio Caldas deseja que experimentemos ambas ao mesmo tempo.

Extraído de BRETT. Guy, Transconhntal Nne Latm Amencan Artists. Londres, verso. '590 (tximeira publicação em associação com Ikon Gallery, Brmirxjnan, e Comer House. Manchester)

Notas

Ver Cildo Meireles, Rio de Janeiro: Funarte, 1981. P. 6. BRITO, Ronaldo, Introdução. In Cildo Meireles, op. cit., p. 8. BRITO, Ronaldo, op. cit., p. 10. I Jac Leirner, citada em Celso Fonseca, "Holes: This Artist Challenges You", Jornal da Tarde, São Paulo, 9 de maio de 1989. Carta para o autor, abril de 1989.

Jac Leirner produziu uma versão "britânica" de seu Primeiros Erros, com jargão publicitário utilizado na televisão na época do Natal e Ano Novo (1989-90) e recolhido por Angela Kingston, da Ikon Gallery.

7 Extraído de conversas com o escritor, assim como o foram as outras citações do artista neste texto.

8 SALZSTEIN GOLDBERG, Sônia, Apresentação. In Waltércio Caldas. Rio de Janeiro, Funarte: Galeria Sérgio Milliet, 1988.

9 BRITO, Ronaldo, Os limites da arte e a arte dos limites. In Waltércio Caldas - Aparelhos. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.

IMERSÃO

ROBERTO EVANGELISTA

A questão dos destinos das florestas tropicais e das pessoas que moram nelas ou em seus arredores, especialmente da floresta Amazônica, atingiu proporções cíclicas no Ocidente. Deu origem a uma avalanche de publicações (desde os grandes livros ilustrados até os folhetos de campanha), programas de TV, apelos

Publicitários/filantrópicos nem sempre honestos, conferindo, de modo geral, novo alento ao mercado internacional de imagens. Ninguém duvida de sua seriedade. Mas trata-se também de uma questão que, com agudeza e complexidade, eleva a tensão entre o "local" e o "global" no mundo de hoje, pondo em jogo poderes políticos internacionais, abismos socioeconômicos e os mitos culturais em todos os níveis.

Do ponto de vista econômico e político, a intrusão física de empresas transnacionais na área da Amazônia, em nível "local", é respaldada pelo alcance "global" de sua influência e de seu poder. O impacto que causam no local é imenso, mas o destino delas não está ligado a ele. Aos que são obrigados a sofrer as consequências, porém, só resta fazer-se notar com grande dificuldade e elevar a voz para que ela seja ouvida em nível local, estadual e nacional, sem falar no internacional. Nas metrópoles ocidentais onde estão as sedes das companhias gigantescas e dos poderes globais, temos os nossos próprios mitos "locais" antigos, através dos quais a Amazônia com seus índios é vista como um dos grandes lugares exóticos, o extremo "Outro" da nossa experiência tanto em termos de natureza quanto de cultura; isso, quer a desejemos como lugar de beleza e espiritualidade, quer a tenhamos como um inferno verde. No Brasil mesmo, a questão do local é importante e muito complexa, visto que poucos brasileiros residentes no Sul conhecem pessoalmente a Região Amazônica. Para a intelligentsia do Rio e de São Paulo, Manaus é uma cidade provinciana, e não é fácil ter acesso a informações sobre sua vida cultural.

A obra de Roberto Evangelista, portanto, chega-nos sob a influência de todas essas condições. Ele nasceu na Amazônia e sempre viveu lá. Estudou Filosofia na Universidade de Manaus e trabalhou com teatro, poesia e cinema, além das artes visuais. Assim como inúmeros outros artistas espalhados pelas diferentes regiões do Brasil, preocupou-se com questões econômicas durante bastante tempo. Para ele, assim como para outros, isso sempre significou um intenso engajamento com o local: um lugar específico, sua história, seu povo; e a problemática de saber como "contaminar" o discurso internacional e vanguardista com esse conhecimento, esse sentimento, que para ele não é local, porém "central". Isso sempre que significou algum tipo de combinação arte/ativismo.

Algumas de suas primeiras instalações usaram como método um arrematado "atualismo" em contextos específicos. Por exemplo, há 14 anos, em meio a uma grande exposição industrial para comemorar a Zona Franca de Manaus, apinhada de máquinas e equipamentos eletrônicos resplandecentes das multinacionais interessadas em "transformar" a Amazônia, ele exibiu *Mater Dolorosa*. Era uma caixa de acrílico transparente cheia de pedaços de madeira incinerados. Ficava num grande quadrilátero de areia fina e branca. Diante das insanas contradições entre riqueza e miséria (extremos que implicam tanto a natureza quanto as pessoas), alguns artistas evitaram a retórica e apelaram para a tática tacitamente deliberada de deslocar os gêneros das exposições. O trabalho de Evangelista misturava as associações de uma exibição de botânica, uma instalação escultural, uma coleção de ruínas, um memorial.

Os dois trabalhos recentes em exposição em Antuérpia expandiram consideravelmente essa prática. Foram mais longe na analogia da "mãe dorida", na imersão no local e na impregnação da linguagem internacional da arte com um novo referencial e com novas inflexões. Para resumir, em seu vídeo *Mater Dolorosa in Memoriam II* (sobre a criação e a sobrevivência das formas), Evangelista, como mostrou Juan D'Avila, usa as águas do Rio Negro como "suporte". Vista através das lentes da câmera que olha de cima para baixo, a superfície da água, coruscante pela luz solar, perpassada por ondulações, transformou-se no campo aberto, no vazio, da arte abstrata. Círculos e triângulos são postos a flutuar sobre esse campo, incitando a um diálogo de liberdade e contenção desprendida. Essas figuras geométricas assinalam tanto uma origem natural (as formas circulares das cabaças) quanto o esforço humano de construção (os triângulos e os círculos são feitos de pedaços de madeira amarrados por cordas de modo comparável ao teto de sapé das cabanas indígenas). Outras imagens do filme, o seu texto e as próprias palavras de Evangelista falam em reinvestir o círculo, o quadrado e o triângulo com a energia e a "carga simbólica" que eles tradicionalmente contêm na cultura indígena da Amazônia, assim como em outras.

As sequências líricas do filme repentinamente são interrompidas por uma imagem perturbadora e memorável. Várias pessoas aparecem na água, a meia-distância, com a cabeça a flutuar entre as cabaças, constituindo um grupo (o artista está nele) que emite gritos desesperados. É como um choro de agonia, que no contexto do filme também

pode ser tomado por um brado de sobrevivência. No mesmo sentido, a metáfora da imersão, de Evangelista, pode ser lida de dois modos. Como afogamento, submersão, naufrágio e uma terra e uma cultura (num texto escrito em 1970, o artista Hélio Oiticica descreveu todo o Brasil como um "país que se afoga"), e como um mergulho do artista, com todo o seu corpo, no espaço da obra, no ambiente e no povo do local.

Resgate, a outra obra, é uma instalação feita tomando como referência um costume indígena. Quando alguém morre por afogamento, e o corpo não é encontrado, durante a noite o povo espalha cabaças sobre a água: em cada uma delas, uma vela acesa. Na escuridão, o movimento das cabaças é observado: onde elas pararem, lá sem dúvida estará o corpo. Não encontrar um corpo significa não só sua morte, mas seu completo esquecimento. Em sua estratégia para traduzir essa experiência numa galeria de arte, Evangelista adotou um costume que já utiliza as metáforas do ato espectador. Se o corpo/cultura está perdido, é necessário um "ritual" para lhe darmos atenção, para observarmos os sinais de que os mortos não estão perdidos, esquecidos, para redimi-los. Também implícita está a idéia de que, se quisermos encontrar esses sinais, deve haver um elemento de renúncia ao controle, que permita a ocorrência do natural, do imprevisível.

Se a leitura da obra de Roberto Evangelista tomar como referência recentes gêneros modernistas como a "land art" ou a "body art", essas diferenças de inflexões tornam-se muito claras. Nele, terra e corpo estão intimamente identificados. Existe uma relação muito próxima também, uma mescla de alusões à natureza e à cultura. Se compararmos a arte de Evangelista com a de Richard Long, por exemplo (visto que eles têm em comum o uso do círculo "primordial", da linha, etc. e o uso de materiais locais, interesse pelos lugares sagrados, e tendo em mente que Long é visto por muitos no Ocidente como um representante da consciência ecológica), poderemos ver a relação entre os dois como de profundo desacordo. Na obra de Long o corpo está ausente, por mais que nela esteja implícita uma consciência desencarnada, uma fantasia primitivista romântica da natureza virgem projetada seja lá em que lugar do mundo por um olho observador a desfrutar de um isolamento soberano: resíduos de uma mentalidade colonial. O desapego de Long encontra-se com o apego igual e oposto de Evangelista - por uma terra diante da destruição e de um povo diante do genocídio -, a partir do qual ele prossegue em seu desejo de "universalidade" e "harmonia".

Roberto Evangelista nasceu em 1946 em Manaus, Brasil Vive e trabalha rio Brasil.

"Resgate é um gesto.

Um gesto de busca e recuperação da gesta. Do gênese. Um gesto utópico.

Por toda sua carga simbólica, a obra pretende o ressuscitar de uma identidade massacrada, tolhida, naufragada, perdida no tempo e na memória dos remanescentes.

A Amazônia espoliada desde a chegada dos primeiros colonizadores ocidentais. Os descobridores. Ou cobridores?

A invasão alienígena solapou os rastros originais

dos povos e da floresta.

Retirou suas máscaras e pinturas,

apagou os riscos míticos e cerimoniais.

Eliminou o gestual da cura, da pajelança,

e amordaçou os cânticos invocadores dos espíritos

da mata.

Desestruturou a maloca, a taba, a oca, e eliminou os referenciais organizadores e orientadores da tribo.

Exorcizou o ritual mítico o elo com o sagrado.

Muras,

Barés,
Tarianos,
Saterê-Mauê,
Yanomamis,
Dessana,
Culinas,
Wananas,
Wai-wai,
Mundurucús,
Caiapós,
Macuxis,
Terenas,
Macús,
Parintintin,
Caiapós,
Cubeo,
Baniwuá,
Tarumã,
Tiriô,
Tiatinagua,
Mais de 360 povos.
Nações destroçadas.

Culturas rompidas. Destribalizadas.

Resgate é, também,

a releitura de um outro gestual já quase esquecido. Os caboclos, mestiços, quando um dos seus desaparece em naufrágio, prendem uma vela acesa ao fundo de uma cuia (cabaça), e lançam sobre as águas, nas imediações onde se dera o desaparecimento. Isso acontece, preferencialmente, à noite quando, Segundo o mito, as águas dormem. E aonde parar a cuia, ali, sob as águas do rio, do lago ou do igarapé, certamente se achará o corpo do náufrago. Então se inicia o resgate.

Os caboclos mergulham para recolher o corpo. Ao relatar um ritual de morte, a obra pretende retomar uma identidade de vida. O ressuscitar. Uma re - identificação. Um repensar. Senão tanto, pelo menos uma reflexão sobre os ditos e louvados atos heroicos, aventurecos e predadores do processo "civilizatório". Uma nova carta às avessas da América. Uma narrativa da paisagem em ruínas. Transcender o hiato.

Reatar as luzes. Recuperar o mito. Retomar as fontes. Reinvestir-se de uma identidade milenar, a persona que concede a visão paradisíaca do mundo e permite ampliar o refletir sobre o primordial, o conviver harmonioso com a Mãe Terra. É o que se pretende.

E se essa nostalgia das origens perfeitamente inserida Na cartografia do imaginário do terceiro mundo For localizada como sendo um déjà-vu Responderemos com um poderoso hai-ku;

Olha só, um artista o lugar comum é terra à vista!"

In America. Bride of the Sun Antuérpia Roya! Museum Of Fine Arts. 1992.

FICÇÕES BARROCAS

NELSON AGUILAR CURADOR

ENTREVISTA DE NELSON AGUILAR COM TUNGA

Você desfruta uma situação cultural privilegiada: Léa e Maura, de Cuignard, cujos modelos são sua mãe e sua tia, é um dos mais belos quadros da arte brasileira; seu pai é um romancista muito apreciado por aqueles que amam a literatura; seu irmão, um diplomata reconhecido por seus pares. Como você lidou e como ainda lida hoje com essa constelação cultural?

Todo mundo obrigatoriamente possui uma constelação cultural e a herda de certa forma. A primeira dessas heranças talvez seja a poeira que se encontra sob meus pés, que faz com que a experiência de viver no Brasil, de ter sido criado no Brasil, traga qualidades, características que introduzem talvez uma diversidade nas tradições que nos formam. Além disso, minha própria família efetivamente faz parte de um grupo que está ligado à coisa mental, à coisa poética, um processo que sempre foi cultivado nela. Por um lado é uma grande vantagem; porém, de repente, não mais do que isso. Por outro, é uma grande dificuldade, um grande entrave. Lembro-me muito bem durante minha adolescência de não ter lido todo um conjunto de coisas, pelo que fui criticado de maneira radical e veemente. "Como, na sua idade, você ainda não leu isto ou aquilo?" Essa situação me lançou então em busca de um caminho que fosse o meu. Eu procurei aquilo que me faltava na biblioteca do meu pai, mas que não se achava lá. O que faltava naquele momento, enfim, uma das coisas que faltavam (pois, na verdade, faltava muito pouca coisa): era uma coisa sistemática que me entusiasmou, emocionou e que, talvez, não deixe de ser um pouco a entrada, era o surrealismo. Os simbolistas e os surrealistas. Eis o que caracterizou a entrada do meu universo, um universo de referências particulares que em seguida, claro, se generalizou, e o restante da biblioteca também se tornou interessante. Isso ocorreu muito cedo na minha formação.

E esse quadro estranho, com sua mãe e sua tia?

Esse quadro nunca estive na casa do meu avô, em nossa casa, pois Guignard na verdade viveu na casa do meu avô durante alguns anos e ele pintava tudo. Guignard era um compulsivo. Pintava os tetos, as portas, as mesas... Depois de certo tempo, meu avô estabeleceu o critério para o Salão Nacional de Belas-Artes, instituindo a Divisão Moderna. Só existia o Salão para misturar Modernos e Acadêmicos. Foi então que foi concebida essa norma da Divisão Moderna, e claro que o Senador, que também era colecionador, avisou Guignard: "Você deve se inscrever, é um Salão, e o prêmio não é nada mais nada menos que uma viagem a Paris". Talvez fosse uma maneira de sacudir um pouco Guignard, não é? E Guignard colocou mãos à obra para realizar a pintura das meninas. Porém, na verdade, as paredes estavam preenchidas com Guignard, com Portinari e com outras telas além dessas. Essa tela, na sequência eu iria viver com ela, porém já a partir de um momento em que o lado literário e ficcional, do meu trabalho começava a aparecer. Sirvo-me dela de uma maneira um pouco engraçada, quando faço aparecer a idéia das xifópagas capilares, que são as duas irmãs siamesas ligadas por seus cabelos. Há um conjunto de textos a partir dessa tela de Guignard. Se você pinta gêmeos, basta pintar uma metade. Tudo é uma questão de espelho, que está presente aí.

Você falou de surrealismo. Ele se manifesta na sua obra sem relação com o histórico do grupo, porém, antes, com relação ao espírito de transgressão, de descoberta, o espírito de alquimia. Seu surrealismo é algo absolutamente pessoal. Você não é adepto, como as pessoas atingidas pela monomania da história do surrealismo. Você está praticamente dentro, não é?

Eu vejo o surrealismo como uma abertura, como a questão do espírito surrealista. E não dos surrealistas de carteirinha ou dos dogmáticos. A verdade é que eu fui formado bem depois do movimento surrealista, que parecia

então de alguma maneira endurecido, cristalizado, implicando a adesão, os partidos, as diferentes disputas internas e todos os grupos. De antemão era a idéia de abertura, que nos vem de Sade, de autréamont, de Rimbaud, de Baudelaire, enfim, essa forma de ler os poetas e de agregar esse conhecimento, essa aventura do saber que os surrealistas nos indicaram. Era um caminho, não somente da diferença, uma coisa sistemática na biblioteca à qual eu fazia referência, mas também uma via muito diferente da vida brasileira. Durante todo o Modernismo e a partir do Modernismo, a vida brasileira foi muito marcada pela questão construtiva, pelo espelho positivo da construção. O surrealismo, claro, aparece no momento de uma crise europeia muito intensa. Há o lado da destruição, da negação, da corrosão. É uma outra característica, é preciso prestar atenção ao modo como essas tendências, essas aberturas do espírito adotaram diferentes configurações, aqui no Brasil, face a essa cultura. Uma piada até mesmo conta que o surrealismo jamais existiu no Brasil, porque aqui ele não era necessário, não é? O país já é bastante surrealista, no mau sentido do termo.

Acompanho sistematicamente a criação e, mais ainda, a acolhida de algumas de suas obras. Eu estava na V Bienal de Havana, quando você realizou Barroco de Lírios. Sua obra nunca é evidente; é sempre algo de pontudo em relação ao contexto em que ela se insere. Em Havana, você tratou do produto nacional cubano, que é o charuto, e inverteu os circuitos do charuto, você fez dele uma espécie de nó, um nó de charutos. Quando ocorreu uma seleção das obras da Bienal de Havana para ser levada para a Europa, aquela obra não foi incluída. A curadora teve medo de apresentar charutos torcidos como algo que arriscaria trazer prejuízo para a imagem do país...

Curiosamente, logo em seguida, fui fazer uma exposição em Nova York, onde o curador tentou veementemente excluir uma obra porque ele considerava que a minha utilização de três mocinhas impúberes, claro que vestidas, corria o risco de parecer uma indicação de transgressão sexual. No final, eu lhe disse: "A última vez em que me aconteceu algo parecido foi em Havana. É curioso que, em seguida, aconteça o mesmo em Nova York". De fato, em Havana, existia igualmente na peça uma segunda parte, uma performance que deveria ser apresentada nos corredores do Castillo, onde um grupo de negros oferecia caixas e fumava charutos, a fim de produzir uma espécie de "defumação-incensamento" para a entrada no prédio da Bienal. De manhã, um pouco antes da abertura, quando deveria acontecer a performance, a curadora veio ao meu hotel e me explicou que não poderíamos realizá-la. Compreendi imediatamente que não deveríamos realizar a performance. Portanto, é tudo questão de pontos de suspensão. Agora, na realidade, o que acompanha essa performance, e que não estava presente na época, é um poema que é parte integrante da caixa de charutos e aparece em seguida no livro que tem justamente o mesmo título dessa obra Barrocos de Lírios (que relata a aventura, a trajetória de um matemático do qual eu me sirvo, Erdos, um matemático brasileiro, um grande matemático, talvez o maior deste século). Nesse livro, elaboro uma ficção a seu propósito, como se ele tivesse efetuado uma viagem para Havana a fim de estabelecer contatos com um comerciante de tabaco, um tabagista e um enrolador de charutos, Efraim (foi ele quem efetivamente me preparou esses charutos), como se existisse uma espécie de pacto secreto entre os dois, do qual eu não participava. Finalmente, em determinado momento, eles se encontraram diante da Catedral de Havana, que é uma das grandes igrejas da arquitetura barroca americana, e se puseram a fumar os charutos torcidos que me ofereceram. Então, comecei a delirar e a me dar conta de que a fumaça desses charutos subia verticalmente em direção ao céu, sem formar espirais. Era então uma forma às avessas, era também uma maneira de criticar a cultura europeia, uma abordagem europeia, um tipo de arte mais "esfriada", digamos assim, que quase reflete um destino, um fim; penso que o criticismo americano é muito impregnado disso — a própria arte minimalista também o é, como se existisse essa teleologia, como se fossem chegar a algum lugar. É como se a estratégia universal da arte consistisse em condensar, em obter esse processo de condensação que diz o máximo possível com o mínimo possível. A outra hipótese, da qual somos herdeiros, consiste em dizer o quanto for possível no menor tempo possível, o que nos aproxima de um espírito barroco. É uma outra estratégia e, talvez, nos vinculando a um horizonte mais amplo, tratar-sei-a de uma disputa contínua, de uma luta com a estratégia anglo-saxã que pretende que a arte se dirija para alguma coisa. Essa crítica acontece vinda de dentro e no interior do trabalho; ela é uma maneira de construí-lo, porém revela uma característica, uma propriedade, uma adequação de uma estratégia da obra de arte em relação às nossas culturas. E o mundo, mais do que nunca, na situação em que vivemos atualmente, a sociedade e a globalização apontam para uma experiência que nós vivemos no Brasil há muitos anos. Não se trata de uma defesa radical da sociedade ou da cultura brasileiras. É uma cultura impregnada de uma injustiça social muito intensa, muito violenta, se bem que as análises do Brasil sejam sempre tendenciosas e inseridas na ótica do homem pacífico, cordial, no qual pessoalmente não acredito de jeito nenhum. A diferença vem do fato de que nossa guerra é uma guerra homeopática, e não alopatia, porém a sociedade revela muito daquilo que o mundo concebe atualmente

para si próprio, o que ele mostra hoje em dia. Essa cultura, que é o fruto dessa situação, o leite dessa sociedade, eventualmente é muito mais adequada. É uma estratégia mais adequada para repensar em si a questão da modernidade, que reputo sempre atual. As estratégias modernas que foram conduzidas até o construtivismo, a arte minimalista, não são tão adequadas quanto essas obras que vão incorporar o espírito do surrealismo tanto quanto o espírito da construção, porém em outra perspectiva, que acredito estar presente em minha obra, por exemplo.

Essa espécie de "não" das fumaças verticais me recorda uma história que me foi contada por Jesus Soto. Ele tinha ido fazer uma visita ao pintor cubano René Portocarrero, cujo assunto é quase sempre a Catedral de Havana. René, o barroco, disse a Jesus Soto, o construtivo, que o amava tanto que gostaria que ele, Soto, o amasse um pouco da mesma forma. É uma confirmação da sua experiência. Continuando no rumo de suas obras, elas sempre têm problemas, porque você atinge sempre alquimias sociais. Um exemplo é Palíndromo Incesto, da exposição Desordem, realizada no Jeu de Paume. A obra desde então permaneceu um longo tempo enfiada nos acervos de reserva, escondida, embora tenha recebido uma recepção calorosa da crítica.

Felizmente, as obras ainda nos surpreendem. Mesmo se somos dotados de certa acuidade em nossas tentativas de compreensão do que é a obra, quando a obra de arte cessa de nos ensinar o que quer que seja, vale mais a pena pedir a aposentadoria. Às vezes esses ensinamentos provêm das mais estranhas origens. Eles podem ser alguma coisa que lhe aconteça quando você passeia nas ruas: aí, então, você pode aprender. É esse sentido da atenção à obra e da atenção à vida que caracteriza hoje a poesia. É o caso de dizer que é necessário ser poeta? Todos nós somos poetas... Porém aqueles que se dedicam a ascense de tentar compreender, de tentar ler o invisível, naquilo que não é dado, que não está escrito, esses aí são aqueles que são transformados em poetas pela sociedade. Eu mantenho determinada atenção — e a obra, de certa maneira, também produz essa atenção. Com efeito, essa obra ficou bastante tempo na reserva dos acervos, em seguida, foi levada para uma exposição em Nova York, uma exposição muito bonita cujo título era The Contemporary. Na sequência, Carlos Basualdo igualmente organizou uma exposição, que começou no Bard College, esteve em seguida no MoMA de Miami, em Caracas, uma grande exposição cobrindo 20 anos de trabalho, em que a obra aparecia de novo, vinha à tona, assim como se diz do que é recalcado. As próprias obras passam também por um período de recalque e depois por um período de retomada, de retorno. Esse retorno traz mais consagração que o Tieiro impacto. Quando uma obra, dez anos depois, reaparece com todo o seu vigor, isso me parece mais interessante que o primeiro vigor da novidade.

Ela dá a impressão de ter sido acuada, como a personagem do Barril de Amontillado. Essa irradiação que possuía a obra era uma forma de neutralizá-la pela ocultação, essa espécie de temporada forçada no acervo de reserva, não é?

Mais importante do que uma temporada no acervo de reserva, que evidentemente não é uma questão financeira, nem econômica, mesmo se a questão financeira esteja, no entanto, bem ligada às políticas culturais de nosso Estado, de nosso país, quer dizer, que encontramos aí a mesma falta de atenção, por parte dos meios oficiais, que conhecemos bem, que vocês devem conhecer ainda melhor que eu. Mais importante que isso era o que se passava antes da abertura da exposição no Museu do Jeu de Paume. Dois dias antes, o museu foi ocupado no decorrer de uma manifestação de agricultores porque, como você sabe, o Jeu de Paume é um lugar com uma forte carga simbólica, oriunda da Revolução: os agricultores em revolta quebraram as portas de entrada, invadiram o museu e tomaram como reféns os funcionários, assim como as pessoas que se encontravam lá, eu entre elas. Claro que o espírito dos agricultores, sobretudo na cólera na qual se encontravam, não tinha uma compreensão clara do que era a arte contemporânea. Os agricultores estavam um pouco chocados com o fato de que o dinheiro público francês tivesse sido investido em semelhantes obras. Eu me lembro de que todos eles avançaram, chegaram ao fundo da sala, nessa peça em que estava Kiki Smith e repousava esse tapete de esperma e de cristal, esperma feito de cristal e de grande tamanho. Alguns dentre eles começaram a tocar nessas peças com indignação. Claro que, evidentemente, eles perguntaram: "Mas o que é isso? É nosso dinheiro?". E eu respondi: "Não, isso é esperma". Imediatamente derrubaram as peças no chão — a obra não sofreu. Espero que isso não faça mais parte, assim como o emparedamento, como se costuma dizer, da obra: ela fica à mercê do destino, porém no final ela sobrevive.

Agora, passemos para uma outra obra igualmente muito especial, a performance que você realizou na Documenta. Ela me deu a impressão de um encontro de vestais com traficantes de órgãos. Ela relatava algo profundamente ancorado na sua terra. Você demonstra respeito pela mitologia clássica e, ao mesmo tempo, você a enxerga como uma mitologia aberta, que não acabou e que continua até os nossos dias, que possui um outro destino sem relação com o destino filológico, uma filosofia que pulsa ainda hoje. Portanto, há este encontro de vestais com traficantes de

órgãos na Documenta, que se tornou algo muito forte. Imagino que isso possa ser determinado tipo de percurso que se pode efetuar nessa performance. Como é que você vê isso?

Eu vejo isso não somente em relação a essa performance mas também em relação a um conjunto de outras construções, sejam performances, esculturas, objetos, intervenções. Tenho o costume de dizer que prefiro uma hermenêutica a uma semiótica. A maneira de se aproximar de uma obra não se efetiva por seus signos, mas antes por seus símbolos. O que dá vida a esses símbolos certamente é seu estatuto mítico, uma mitologia. Porém, essa construção da mitologia é algo que sabemos fazer — nós que estamos aqui, na América, no Brasil. Nós ainda temos essa capacidade de construir. Recordo que um dia estava em Berlim, onde fui visitar um aquário em que estava montada uma exposição de esculturas de artistas. Subi ao segundo andar, no qual se achava a sala dos dendrobatas, dos sapos. Percorrendo a sala com o curador alemão, fui vítima da perplexidade e lhe perguntei: "Por que vocês condenam à prisão perpétua sapos assassinos e outros sapos que talvez sejam inocentes?". Eu fazia referência ao sapo que matou Augusto Ruschi — esse grande naturalista que viveu entre nós —, que tinha sido enviado ao aquário de Berlim. Isso é a paródia de um monte de coisas (risos). Acho que devemos nos aproximar desse método. Não é à toa que um lado ficcional tenha aparecido de modo cada vez mais nítido em meu trabalho, enquanto método de abordagem. O que proponho é uma fantasia sobre a fantasia; ela visa a uma abertura da obra, não a seu enclausuramento. Quero dizer que, assim, a obra de arte se desdobra, se abre.

Para continuar com isso que você está dizendo, você também possui uma atitude de abertura com relação a um conjunto de artistas. Sua ligação, por exemplo, com Cabelo, um artista mais jovem, sua ligação com Marepe, que vi hoje mesmo, é sempre um vínculo de impulsão. Como se aquilo que eles fizessem não fosse diferente da sua obra. O cuidado que você tem com eles... Aí ainda está presente a ordem da transgressão, pois o espírito da maior parte dos artistas os fecha em si mesmos. Entretanto, você parece estar sempre em contato permanente com outros artistas, que se tornam extensões da mesma arte da qual você é um transmissor.

Nossa transgressão se estabelece em função da noção de regra, de norma. O indivíduo deve transgredir uma norma. Nesses dias que correm, a norma a transgredir no Brasil consiste exatamente em revelar o que se oculta, o que a sociedade oculta. Nossa sociedade oculta a arte contemporânea em detrimento de outras formas de expressão culturais, tais como a música de variedades etc. Transgredir essa norma é justamente impulsionar, parir, colocar diante de um projetor outras produções, que surgissem em função da vida em comum com a minha produção, a produção de Cildo, a de Waltércio, ou com uma produção mais histórica, mais antiga, a dos artistas que não estão mais aqui. Essa forma de trabalhar é uma maneira de se colocar como transgressor em relação a essa norma de alienação, de ocultação, que as instituições culturais no Brasil vivem face à arte contemporânea. Eu a enxergo como um gesto político, não como um gesto pessoal.

A publicada na revista Ali Fress, nº 249' 20-25, Pans. Setembro de 1999.

Arte brasileira DOS ANOS 90

NELSON AGUILAR

Curador

Para falar da arte brasileira dos anos 80, escolhi alguns artistas que trabalham com diferentes meios de expressão.

O mais velho, Vik Muniz, fez uma exposição no final da década passada, porém, só vai afirmar-se a partir de 1990. Antes de mais nada, Vik estabelece uma relação entre desenho e fotografia, entre memória e presente, já que toma como ponto de partida a reminiscência de uma imagem célebre, por exemplo, a de John Lennon em Manhattan. Ele desenha o clichê de memória. Nessa etapa, a aptidão mais solicitada é a da retenção, como se todas as reproduções dessa imagem tivessem desaparecido e como se contássemos apenas com o talento e a memória de Vik para fazê-la renascer. Às vezes, ele interroga pessoas para completar esse quebra-cabeça. Pouco a pouco, a figura trágica do Beatle aparece, como se estivesse em via de se compor na bacia do revelador. Obviamente, a imagem foi congelada para sempre nos olhos do público, verdadeira síntese do que se iria passar: seja o nome da cidade onde seria assassinado, escrito sobre sua camiseta, os braços cruzados como se esperasse seu carrasco e os óculos escuros de

star. Ele desenha o rosto de esfinge do membro mais articulado do conjunto de rock e, finalmente, a grade atrás dele. No entanto, o desenho não é o produto final de Vik. O desenho conserva os traços de sua luta mortal contra o esquecimento. Então, ele fotografa o desenho e o desenvolve sobre um papel que possa dar a mesma granulação que uma radiofoto. Procede da mesma maneira com a lembrança do primeiro homem que pisou o solo lunar, a da execução de um vietcongue suspeito, a da menina que corre nua pela estrada após a queda do napalm. Todos esses clichês são provenientes da seleção das melhores fotos produzidas pela revista Life, primeiro livro que Vik comprou nos Estados Unidos assim que chegou lá, em 1983, quando possuía um conhecimento rudimentar do inglês. A série "O melhor de Life", realizada entre 1988 e 1990, remete então à recaptura de um momento em que se sentia exilado, perdido e isolado. Para ser artista, lhe faltou reproduzir este estado, como se o resgate do tempo reencontrado lhe fornecesse a chave definitiva de sua vocação.

Insisto sobre essa circunstância porque ela se reitera na poética de um outro artista e, talvez, ela possa constituir um jeito de encarar a arte de hoje.

A série *Indivíduos* prolonga esse estado de algo inacabado em virtude de dúvidas quanto ao bom caminho a seguir e à situação precária de seu orçamento. Vik se recorda de que possuía apenas um resto de massa, uma máquina fotográfica e filmes. A série foi executada entre 1992 e 1993. Ele achou uma solução compatível com seus recursos: fazer e desfazer uma escultura 16 vezes e documentar todas as suas metamorfoses. O resultado é surpreendente, pois cada estágio é ao mesmo tempo e alternadamente diferente e similar. Ele conserva algo do desenho animado.

Vik escolheu um desenvolvimento que cria uma atmosfera de nevoeiro para cada escultura. Diz ter empregado o procedimento aplicado às fotos das vedetes de cinema, como Barbra Streisand. Todos esses avatares repousam sobre um fundo cinza, infinito, como nos quadros de Yves Tanguy. Uma de cada vez, a expansão sucede a contração. Plantas filiformes, pedras tumulares, animais, volumes vazados, mesas, tudo é sugerido, jamais definido. Cada etapa despede-se da anterior, tudo está visceralmente ligado.

A série *Equivalentes* (1993) joga com as volubilidades das nuvens. Ela conserva a economia de meios de *Indivíduos*, menos a angústia. Vik trabalha com algodão e o modela segundo suas miragens: as mãos em prece de Dürer, a chaleira, o remador, o caracol. Dessa vez, ele trabalha com uma disponibilidade ou com a atribuição de um sentido a uma forma já existente. Sabe-se, contudo, que o ponto de partida é artificial, já que apenas procura registrar nuvens que tenham a forma desejada, e ele a modela em algodão. Trata-se de um procedimento de "imagem dentro da imagem": ele trabalha sobre o simulacro (o algodão-nuvem] de um simulacro (a nuvem-mãos em prece, a nuvem-chaleira etc.). Revela, assim, um aspecto essencial de seu trabalho: o fantasmagórico. O trabalho nasce despojado de um encaminhamento, por assim dizer, é desmaterializado de uma obrigação natural, ele é esvaziado e, dessa vacância, o mundo de Vik toma seu impulso.

Na série *Imagens em Arame*, realiza fotos que se confundem com desenhos. Observando de mais perto, nos damos conta de que, na realidade, são desenhos feitos em filamentos de ferro fotografados e não o resultado de um lápis. Essa primeira relação entre obra e público sela-se por um equívoco. A realidade oferecida não passa de um novo simulacro. Porém, dessa vez, ela lhe permitiu introduzir uma relação temporal na percepção da obra, e isso seria somente uma correção de percurso por meio de duas interrupções: em primeiro lugar, a ilusão; em segundo, a retificação. Essa bifurcação temporal põe todos os componentes dessa série no gerúndio, com a noção temporal implicada em incidência. Com facilidade, ele escolhe motivos que parecem fluir: uma torneira aberta, uma lâmpada, um cigarro aceso ao lado de um copo e, no entanto, até mesmo receptáculos tão fechados quanto um pacote ou uma gaiola estão a ponto de explodir.

Uma outra série mostra que, mesmo sendo prisioneiro de um sistema, Vik consegue criar situações extremamente variadas. *Imagens em Fios* (1995-1998) demonstra que sua fonte se volta para o lado do sublimes imagens de falésias, paisagens que se descortinam infinitamente, um farol, imagens inspiradas em Courbet, em Corot, em Lorrain ou até Gerhard Richter. Os títulos que elas ostentam vêm diretamente de Piero Manzoni ou de Walter De Maria: 17.500 jardas, 12.000 jardas. Ora, trata-se da quantidade de linha necessária para efetuar a construção obsessiva de um quebra-cabeça feito para ser fotografado, pois a precariedade do meio exige um recurso que tenha as virtudes do fixador.

Finalmente, uma outra série, *Imagens de Chocolate* (1997- 1998), põe em cena um teatro de sombras. Um caso revelador imita a foto de Pollock ao pintar seu quadro a partir de Hans Namuth. O todo torna-se um Rorschach que

engloba ator e obra. Assim como determinadas obras de Gerhard Richter, referência maior, é impossível decidir onde termina a figuração e onde começa a abstração.

Se Vik embaralha os caminhos da expressão, não é outra coisa que faz Rivane Neuschwander,.

Ela joga com o tempo, como na obra pela qual recebeu um prêmio numa exposição de jovens talentos, em 1996. Mostrou uma centena de cabeças de alho esvaziadas de seu conteúdo e coladas umas nas outras. Do alho, sobrou o invólucro. O conjunto sugere uma nuvem. O produto é um milagre, pois implica no desafio de fazer aparecer. Com efeito, o fim tem algo de magia, e os meios, da prova de paciência. Uma obra de cultura que parece ser devida à natureza: Rivane respeita a definição kantiana da obra de arte.

Remeto-me à sua cidade natal, Belo Horizonte, para encontrar uma chave que me auxiliaria na revelação da tentativa da artista. Trata-se de um Estado tão grande quanto a França, rodeado de montanhas, que surgiu em consequência da febre do ouro e do diamante no século XVIII. Nenhuma de suas fronteiras toca o oceano Atlântico. Esse enclave foi povoado, pela literatura moderna brasileira, de fantasmas, de miragens e de uma claustrofobia elegante. O poeta Carlos Drummond de

Andrade abre tanto espaço para as coisas que elas acabam adquirindo um realismo obsessivo. João Guimarães Rosa recria um mundo épico, metade samurai e metade medieval, repleto de sortilégios. Lúcio Cardoso analisa subjetividades tomadas pelo marasmo da vida provinciana. A evocação dessa tríade basta para darmos conta desses especialistas da introspecção.

Retornemos à colmeia de cabeças de alho. Este trabalho tem algo a ver com o pagamento de uma promessa. A pessoa comete um erro e negocia com a entidade superior, para se redimir. Subamos mais um degrau. Ser existente por si só já justifica uma espécie de indenização. Lembremos do discurso de Anaximandro, traduzido pelo jovem Nietzsche: "De onde as coisas se originam, também para lá elas devem soçobrar em perdição, de acordo com a necessidade: pois elas devem expiar e ser julgadas por sua injustiça, segundo a ordem do tempo".

A obra torna-se, portanto, uma clepsidra. Seria Rivane uma reencarnação de Vieira da Silva projetada no final do século XX? Pois hoje em dia desconfiamos da tela, como algo dado de antemão, um pouco semelhante a quando damos papéis e lápis de cores às crianças na escola, aos doentes mentais nos ateliês de terapia ocupacional. Rivane inventa sua própria técnica de expressão. Vai para a cozinha e trabalha com os recursos disponíveis. Produz uma procissão de um condimento culinário. No fim das contas, não é o artista que pagou o resgate, pois ela lançou a suspeita sobre a repetição, isto é, sobre o tempo considerado como escoamento linear. A reunião de uma cápsula esvaziada a uma outra fez nascer uma nova possibilidade, seja a de uma bandeira, seja a da figuração de uma tela ironicamente branca. Graças à repetição, foi possível dar um salto em que a quantidade se transformou em qualidade existencial. Para Rivane e para nós. Por que, então, se refugiar atrás de uma tela e assiná-la com um nome neutro para escapar ao julgamento masculino?

O alho também deu lugar a uma instalação. Algumas centenas de cabeças de alho esvaziadas são suspensas por fios vegetais no espaço de uma galeria londrina, em 1997, conforme uma variação curiosa da obra que Antônio Manuel apresentou recentemente no Jeu de Paume. As cabeças ficam suspensas a um centímetro do chão. A passagem dos visitantes leva esse bulbo aéreo a se mover.

Entre a série com condimentos, há um díptico feito com pimenta. Ela espalha pimenta sobre uma superfície e faz formas delgadas com o dedo, em seguida aplica um papel adesivo duas vezes, produzindo na primeira vez uma impressão com linhas bem marcadas e, na segunda, uma impressão esmaecida. O resultado é uma espécie de queda d'água desenhada por um paisagista da era Song. A individualidade da intervenção digital atravessa a obra, atingindo-a com a atividade do processo. Trata-se de uma superfície dos gestos perdidos e recobrados. Na época das grandes invasões, os recém-chegados trocavam a sensibilidade clássica ao revirarem as pedras preciosas lapidadas em camafeu para ressaltar sua parte não- talhada. Aqui acontece algo idêntico: as obras de Rivane são muito econômicas, sem professar um minimalismo geométrico. Ao contrário, como existe a reprodução dos gestos do cotidiano, transmite para sua arte um estilo orgânico, repleto de vida, palpitante. O díptico também é um duplo, que remete a um momento ativo e a um outro quase passivo.

Numa instalação mostrada na última Bienal de São Paulo, essa questão do duplo permaneceu no nível da imaginação ou, se assim quisermos, em um registro conceitual. Rivane construiu três quadrados articulados, feitos de papel

adesivo. Inicialmente tinham a função de captar a poeira de seu apartamento em Londres e, depois, a da Bienal. Ela criou um prolongamento entre a vida íntima e a vida pública.

Uma outra tentativa implica o desbaste da folha de uma planta, deixando suas nervuras expostas.

Damasceno segundo Tunga:

Nesta peça que Damasceno nos oferece:

- 1 Olho este objeto por dentro e o seu interior me parece estar fora.
- 2 Olho este exterior e é dentro.
- 3 Olho dentro do exterior deste objeto e o vejo interno.
- 4 O interior deste objeto me parece ser sua pele.
- 5 Não. Não há pele ao interior.
- 6 É pois isso só pele só pois homogêneo é o interior.
- 7 Surpreso constato que apesar de homogêneo ele é constituído de partes.
- 8 As partes são todas "todo".
- 9 O objeto é um todo de todos.
- 10 Não tem dimensão este objeto. Pode ser grande ou pequeno, ao mesmo tempo é o mesmo.
- 11 Habitar este objeto implica considerá-lo um "mundo".
- 12 Podemos apreendê-lo como discreto no entanto é possível deslocar-se nele.
- 13 O deslocar-se neste mundo não se rege por uma sucessão algébrica do tempo.
- 14 É como se tivéssemos inumeráveis dimensões variáveis e simultâneas.
- 15 Imagine-se o líquido num deserto de esponja.
- 16 Viva assim um pouco.
- 17 Imagine-se granulado em um oceano fluido.
- 18 Viva assim um pouco.
- 19 Imagine 15 e 17 juntos, veja esta peça que José Damasceno nos oferece.
- 20 Viva assim um pouco.¹

Marepe mostrou tabuleiros apoiados sobre cavaletes ao transpor os escritórios dos vendedores ambulantes da Bahia para o circuito artístico. « Ready-made? », perguntei, u Não, 'necessários'." Os ready-made remetem à sociedade de consumo. O primeiro ready-made de Mareei Duchamp, a roda de bicicleta, tinha algo a ver com a descoberta do pneumático por Dunlop, mostrado pela primeira vez por ocasião de uma exposição industrial. Na Bahia nada disso, só se fala dos objetos que hipnotizam uma civilização que permanece pré-industrial e na qual a reciclagem desempenha um papel determinante.

Marepe faz parte da ilha sonora baiana. Impossível de esquecer, por causa dos objetos às vezes ostensivamente incompatíveis que frequentam esses tabuleiros, por exemplo: veneno contra ratos, cupins, baratas e chaveiros ditos afrodisíacos. Essa reunião « lautrémoniana » se repete, assim como essas melodias que procuram as rimas das palavras sem refletir muito sobre o sentido. Existe a enumeração de vários encontros casuais. Ouve-se a música que anima os pregões dos vendedores dirigidos a um público deromeiros, essas pessoas do interior que se deslocam à procura de uma graça, esses peregrinos que vão prestar homenagem ao santo e que param diante dessas barracas para comprar um cartão telefônico, o que se acaba revelando uma intromissão anacrônica num universo parado no tempo.

Inicialmente o pai de Marepe foi vendedor ambulante, depois teve um comércio de materiais de construção e sempre apoiou com entusiasmo a atividade artística de seu filho. A gratidão de Marepe se concretiza um pouco mais a cada nova obra.

Ele inventou um instrumento musical ao juntar duas bacias de madeira às quais acrescentou uma cometa. Põe-se a cabeça na abertura e entona-se cantos. Em uma das canções, interpretada pelo artista, ele relata a vida de um funcionário. A canção serviu tão bem ao instrumento que se torna uma espécie de gramofone e ignora-se completamente que o cantor está na origem do som. Diríamos que as bacias assumiram as queixas do empregado.

Conferência do Nelson Aguilar na Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, em 17 de setembro de 1999

Notas

José Damasceno: Trabalhos 1992-1998. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1997.

Copyright © 2000 by

ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS

Edição

Published by

ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega Parque Ibirapuera Portão 10
Tel/fax Phone/fax (55 11) 573 6073

Fundação Bienal de São Paulo Parque Ibirapuera Portão 3 04098 900 São Paulo SP Brasil Telephone Phone (55 11) 535
2222

Imprensa Pres (55 11) 3068 8450

E-mail bras500@aol.com

AOL www.americaonline.com.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser reproduzida ou utilizada - em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação, etc. - nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados sem expressa autorização da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. Ali rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the permission of Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

Mostra do Redescobrimento

23 de abril a 7 de setembro de 2000

CATALOGAÇÃO NA FONTE DO DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

M916

Mostra do redescobrimento: arte contemporânea, org.

Nelson Aguilar / Fundação Bienal de São Paulo. -

São Paulo s Associação Brasil 500 Anos Artes

Visuais, 2000.

256p.: il. col.; cm.

ISBN 85-87742-07-8

Livro da Exposição, realizada de 23 de abril a 7 de setembro de 2000 no Parque Ibirapuera, São Paulo.

1. Arte Moderna - Brasil - Séc. - Brasil - Exposições. I. Fundação Bienal de São Paulo. II. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.

CDD-709.81