

## **A CRÍTICA DE ARTE COMO CAMPO PRIVILEGIADO PARA A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA<sup>1</sup>**

Nos últimos cinco anos, em minha prática de artista, tenho trabalhado com diagramas. Sobretudo desenvolvendo um tipo especial de diagrama, desenhado a partir dos pronomes “EU” e “VOCÊ”, que combina linhas e palavras (com referências a tempo e espaço), permitindo trazer para o visível diferentes padrões de relacionamento – envolvendo afeto, atração, conexão, repulsão etc. Os diagramas produzem um campo afetivo e indicam paisagens mentais, apresentando aspectos de processos de transformação: estabelecem conexões e desconexões entre sujeito e objeto, localizando a construção de identidade em um certo território que configuram. Traçar territórios é parte do processo, do mesmo modo que territórios podem dar origem a outros processos.

Tais diagramas corporificam possíveis estratégias narrativas que podem ser desdobradas a qualquer momento pelo espectador, dando origem a novas estórias/histórias que agora passam a incorporar o/a espectador/a ele/ela mesmo/a, convidado/a (de modo especial) a fazer parte do jogo narrativo. Em minha prática

<sup>1</sup> Como o leitor verá, este texto deve muito de seu argumento ao conceito de “linha orgânica”, proposto em 1956 por Lygia Clark (uma linha na junção de duas superfícies da mesma cor, não traçada ou desenhada pela artista) – nas palavras da artista, “uma linha que é real [e] existe em si mesma, organizando o espaço”.

como artista, os diagramas aparecem como meio de tornar visíveis as ligações entre prática visual e campo discursivo: os diagramas não seguem teorias já escritas, mas são estruturas que se abrem para o lado de fora, posicionando-se como uma zona intermediária, membranosa, que querem ocupar. Trabalhar na linha de fronteira e torná-la permeável, tátil, poética – menos fronteira e mais uma zona quente e liminar, onde forças livres e disponíveis podem tanto carregá-lo de energia quanto dissolver seus planos pré-preparados. Ali as coisas se movem de modo errático.

Qualquer um que tenha experimentado trabalhar com palavras, imagens e objetos pode ver quão valiosas são as passagens que conectam campo visível e discurso. Manuseá-las (as passagens) possibilita que se construa um projeto de deslocamento entre ambas as matérias (arte e texto), descobrindo os signos de um estado de atenção que permite melhor entendimento acerca de como sentidos e coisas se entrecruzam e se relacionam entre si. No processo de descobrimento de como localizar-me neste lugar caótico e instável, vi-me na posição de desenvolver estratégias na direção da invenção de meios coletivos para intervenção em um circuito particular: aquele em que costumo atuar, no Brasil. Enquanto grupo<sup>2</sup> (porém agregando também outros artistas), experimentamos diversos modos de estar juntos, planejando eventos onde pudéssemos confrontar nossos trabalhos – não somente entre nós, mas também com o que estava sendo produzido em outros lugares. Apresentações de *slides*, simpósios, palestras, discussões, encontros etc, foram organizados com a intenção de descobrir e inventar tópicos e questões relacionados a nossas práticas enquanto artistas. Alguns anos depois de termos realizado tais atividades, fundamos a revista de arte *Item*.<sup>3</sup>

2 Refiro-me ao grupo Visorama, ativo no Rio de Janeiro entre 1991 e 1993 na promoção de debates em torno da arte contemporânea. Os participantes do grupo foram, entre outros, Eduardo Coimbra, João Modé, Carla Guagliardi, Brígida Baltar, Márcia Ramos, Marcos André, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó, Valeska Soares e Analu Cunha.

3 Item foi fundada em 1995, pelos artistas Raul Mourão, Eduardo Coimbra e Ricardo Basbaum.

Porque escolher uma revista como forma de ação? É possível incorporar aí um programa interessante que atenda às expectativas dos artistas? Pode uma revista tornar visíveis certas demandas culturais no interior do circuito de arte? Item surgiu como parte de uma estratégia de criar um novo campo discursivo que pudesse articular um certo segmento da produção de arte contemporânea no Brasil, aquela que não vê o mercado como o principal objetivo do artista. Na medida em que o circuito (ou sistema) de arte brasileiro é extremamente frágil (de fato reproduz em sua estrutura muitas das dificuldades e arcaísmos da economia do país como um todo), usualmente os trabalhos de arte que ali circulam não compartilham nenhuma dimensão investigativa, para além de sua presença visual. Este parece ser um tipo de fator 'endêmico' em relação aos trabalhos de arte no Brasil: como em qualquer outro local, o mercado pode consumir o melhor da arte contemporânea, na intenção de integrar-se no cenário do mercado global da arte; mas isso é feito/processado sem que se tome cuidado com as 'camadas discursivas' geradas pelos trabalhos. É quase um lugar-comum considerar que a maioria dos críticos e escritores de arte brasileiros não assumem os riscos excessivos de se aproximar daqueles trabalhos de arte que não se acomodam dentro das expectativas já conhecidas; e os artistas se recusam a articular suas posições em palavras, deixando em aberto uma atenção em relação ao uso do texto como ferramenta para abrir perspectivas para seus projetos.

Obviamente, não desejo aqui criar a impressão de uma superfície monótona. Alguns críticos e artistas importantes desempenham um papel ativo em relação à arte contemporânea, cumprindo seus papéis na cena brasileira. Ainda assim, a maioria dos escritores de arte têm permanecido atados ao hábito de abordar o texto como ferramenta para somente reagir aos trabalhos de arte, ao invés de assumir uma possibilidade mais inventiva de compartilhar com eles algo da substância que permeia a região de

fronteira imagem/texto. Quando assumem trabalhar apenas sob a perspectiva reativa, os escritores enfatizam seus papéis como juízes ou didatas, para os quais seus escritos presumivelmente irão estabelecer uma útil e prática parceria com os trabalhos de arte – considerando que estes necessitam de tradutores, com a autoridade (e habilidade) para falar em nome deles. Em termos gerais, os artistas não se importam com o que estes escritores reativos afirmam sobre seus trabalhos, mas sentem que pode ser importante serem mencionados aqui ou ali, nas páginas prestigiosas das revistas de arte ao redor do mundo. Tal é o círculo vicioso da escrita sobre arte: artistas fazem o trabalho; críticos comentam. Existe alguma essência natural pertencente às palavras, trabalhos de arte ou à percepção que poderia garantir que as coisas deveriam proceder assim? Ao reproduzir infinitamente essa estrutura, uma certa hierarquia é produzida: artistas na base, como produtores de imagens; críticos e curadores (e galeristas) no topo, como aqueles responsáveis por organizar a discussão sobre o sentido dos trabalhos. Podemos dizer, com certeza, que esta estrutura não preenche as necessidades da arte como um espaço aberto e experimental. É necessário buscar outro padrão de relacionamento entre textos e obras de arte, que nos faça acreditar que a escrita pode desempenhar um papel maravilhoso na expansão dos sentidos – se as palavras estiverem acopladas aos trabalhos de um modo especial e interessante.

Está fora de questão, hoje, pensar sobre a criação como algo pertencente de modo exclusivo ao campo da arte; mesmo a arte atual não é mais abordada mais em termos de criatividade. Esportistas, bancários, engenheiros ou doutores podem ser mais “criativos” que artistas (que não se importam mais com isso). Mesmo o termo “invenção” pode não mais indicar exatamente a condição da prática artística hoje. Desde pelo menos a segunda metade do século, as artes visuais têm se aproximado da realidade, isto é, evitando desperdiçar energia ao se construir enquanto

metáfora que existiria somente fora do mundo. Depois dos anos 1960, pode-se dizer que a arte produz o real: não há como se esconder do trabalho; ou este é confrontado ou ignorado. Nesse sentido, pode-se dizer que quando a crítica de arte opera de modo reativo está, de fato, evitando um confronto verdadeiro com o trabalho de arte, simplesmente porque aceita como destino o fato de surgir posteriormente ao trabalho – em uma sequência de tempo – vendo a si mesma como apenas o passo seguinte após a produção das obras. Textos reativos dificilmente encontrarão outro lugar que não ao lado, em lugar contíguo às peças – uma posição que algumas vezes dá a falsa impressão de constituir um todo ou visão total, compreendendo textos e trabalhos de arte, mas que de fato mantém o trabalho fora do mundo (reduzindo a complexidade do “mundo” à linearidade da “palavra”, tornando-os quase sinônimos)<sup>4</sup>. Efeito completamente diverso é obtido quando o escritor está engajado em outro modo de escrita – que organiza o discurso de forma diferente em termos de espaço – que poderíamos chamar de prospectiva.

De fato, não importa se os textos aparecem em momento posterior ou simultâneo em relação aos trabalhos. O importante é não cair na armadilha das cadeias de causa e efeito, que podem envolver o trabalho de arte em um relacionamento linear, estranho ao seu funcionamento, forçando-o a abandonar seu potencial multiplicante, característico dos tempos atuais. O que realmente conta é a habilidade do texto em subverter o padrão de tempo tradicional (a cadeia passado-presente-futuro), interagindo com os trabalhos de modo a enfatizar sua atualidade e pertencimento ao presente: a combinação de texto prospectivo e trabalho de arte fabrica um agregado conceitual-sensorial que de fato opera como produção de real. Temos então um padrão valioso de espaço-tempo, repleto de sutilezas, que lança o leitor-especta-

4 A primeira versão deste texto foi escrita em inglês. No original há um jogo de palavras que se perde na tradução: “reducing the complexity of the ‘world’ to the linearity of the ‘word’, making them almost like synonymous”. (N.A.)

dor um passo adiante. Ela/ele entrará em um ambiente discursivo onde o processo de vivência dos trabalhos está entretido com os conceitos trazidos pelo texto, de modo a ela/ele estar submetida/o a um tipo de dupla experiência, sensorial e conceitual: o trabalho de arte, em toda a sua materialidade, exercita plenamente a capacidade de funcionar como ponto de atração, um centro transitório que reordena tudo a sua volta; esta potência de atração é resultado do campo sensorial criado pelo trabalho, do padrão sensível de pensamento que se dá com a intervenção; assim, esse campo sensorial é inseparável da rede conceitual que o coloca em ação e que agora se vê forçada a reconfigurar suas conexões. Assim, o tipo de escrita que podemos chamar de prospectiva fabrica estrategicamente um sentido de atualidade que designa e desenha a intervenção proposta.

É com esse propósito que irei me apropriar, aqui, de alguns trabalhos de arte produzidos recentemente no Brasil – no Rio de Janeiro, para ser mais preciso – que podem ajudar no apoio a meu argumento. O que irei dizer não pretende, obviamente, fechar a leitura das peças; as poucas linhas a serem trazidas aqui apontam apenas para a utilização das palavras de acordo com os propósitos deste texto – não procedo assim constrangido por eventualmente compartilhar de um forte senso de intimidade com esses trabalhos, que me permitiriam posicionar seus padrões de impacto sensorial de acordo com a rede conceitual primeiramente tecida neste texto. Mas pelo fato de que todos os artistas que irei brevemente comentar têm também estado engajados, com suas obras, em projetos que ultrapassam as simples estratégias pessoais, isto é, têm trabalhado intensamente na construção de uma paisagem coletiva – que faz com que suas intervenções não sejam vistas no isolamento de puras conquistas individuais, mas sim como parte de uma possível estratégia de modificação do circuito de arte e suas camadas discursivas. A revista *Item* tornou-se uma forma concreta de ação somente por-

que temos sido capazes de imaginar as linhas diagramáticas que conectam diferentes artistas (é necessário forjar um sentido de comunidade) em torno de um projeto de intervenção no cenário corrente da arte brasileira. A necessidade de transformação não é uma vaga ambição, mas condição de sobrevivência.

Em 1996, Brígida Baltar cavou um abrigo, no tamanho de seu corpo, nas paredes do ateliê – localizado em sua casa. Ali, pôde experimentar-se; como em um autorretrato expandido, criado em referência ao seu corpo físico. Esta peça era parte de uma série mais ampla de trabalhos, utilizando coisas encontradas na casa em que vive, algumas vezes coletadas e mantidas em grandes potes ou mesmo utilizadas em outros experimentos (materiais como poeira, tijolos, pedras, partes da estrutura da casa etc). Ao mesmo tempo, começou também a coletar elementos de seu próprio corpo ou ligados à história de seu corpo enquanto corporificação de identidade: lágrimas, sopro, imagens, roupas velhas etc. O que me interessa nesse trabalho é a proposta de ocupar com seu próprio corpo a parede que limita a casa: ela constrói um lugar na linha de fronteira, sentindo as bordas enquanto espaço membranoso e tornando-o visível. Ali ela inevitavelmente se perde, ao mesmo tempo em que mostra ser impossível viver sem que se expandam as linhas que são continuamente desenhadas em torno. Ela enfatiza a importância de agir sobre esses limites, não quebrando as fronteiras de modo simples e ingênuo, mas ocupando-as estrategicamente, transformando-as em um espaço espesso, tal qual membrana.

Eduardo Coimbra, com suas imagens e *earthworks*, tem se deslocado através de problemas semelhantes, no sentido de tornar as interfaces visíveis. Não é seu próprio corpo, mas a instituição (museu ou galeria), como espaço envolvente, que é posta em questão através de suas ações. Trazer o lado de fora (terra) para dentro é uma bem conhecida estratégia da *land-art* (e podemos recordar Robert Smithson e seus *non-sites*), mas Eduar-

do insere uma dimensão que inclui a imagem, ao posicionar na terra caixas de luz que mostram a paisagem que se conserva fora das paredes do Museu. Gostaria de tornar claro no trabalho seu esforço em conectar os lados de dentro e de fora, enfatizando a interface entre eles não como uma linha, mas enquanto espaço real e espesso a ser explorado.

Vejo a mesma questão na instalação “Mergulho no Reflexo” (1996), de João Modé, apesar dele carregar o problema em direção ao eu interior, ao espaço interno do corpo. Para esta instalação, o artista raspou todos os pelos de seu corpo (depois de deixá-los crescer nos quatro anos anteriores à exposição), dispondo-os na entrada de um labirinto, que se tornou um ritual de passagem para alcançar a sala principal – construiu uma estrutura de madeira, finalizada com a utilização de materiais apropriados da natureza, tais como cascas de árvore, por exemplo. A sala principal da instalação estava coberta de terra (no piso), e o artista agrupou ali uma pequena árvore, cipós e insetos. Não posso deixar de pensar nesse espaço como um experimento com natureza artificial, considerando o cubo branco da galeria como laboratório, um espaço asséptico e a salvo de seu lado de fora. Mas ao invés do espaço institucional frio, Modé está falando sobre colonizar a si próprio, plantando árvores dentro de seu próprio corpo, deixando insetos correrem sobre suas pernas e braços. Ele criou um espaço ritual de transformação, considerando a subjetividade contemporânea como um espaço amplo e vazio que necessita ser recolonizado. Autocolonização, construção de si.

“O Puxador” (1999), de Laura Lima, também estabelece preocupações com a relação entre espaço interior e exterior. Esta obra-performativa consistiu na ação de puxar a paisagem para o interior do espaço da galeria, por um homem nu – haviam diversas cordas atadas ao seu corpo, amarradas a palmeiras do lado de fora. O trabalho “termina” quando a paisagem é finalmente trazida para dentro da galeria. Caso fosse uma artista



do anos 1970, Laura certamente realizaria ela mesma o esforço performativo do trabalho, experimentando com seu próprio corpo. Mas quando decide trabalhar com o corpo de outra pessoa, inventa uma performance que torna visível o processo de incorporação e corporificação: quer que testemunhemos de que modo a paisagem é transformada em símbolos orgânicos que correm em nossa mente-corpo – recuperando o processo de “metabolismo simbólico” de Lygia Clark. Se a paisagem é efetivamente trazida para a sala, é porque é transformada em imagens orgânicas, substâncias que circulam dentro de nós – apesar de (a paisagem) permanecer fisicamente invisível. Um dos efeitos desta peça é tornar visível o processo complexo de incorporação da informação, mostrando sobretudo o esforço físico envolvido nessa passagem.

O trabalho de Raul Mourão que gostaria de mencionar também envolve o lado de fora, o espaço das ruas. Raul produziu suas “5 pinturas” (1999) a partir de sinais comumente utilizados nas ruas do Rio de Janeiro. Onde quer que exista uma área em obras na cidade, esta é demarcada por painéis horizontais de madeira, com fundo branco, demarcado por listas vermelhas em “V”. Como indica o artista, a partir de agora todos aqueles que verem estes sinais nas ruas imediatamente os transformarão em pinturas: este é de fato um modo de integrar a arte no espaço público através de estampagem, isto é, através da percepção e memória. Mas o que também me chama a atenção aqui é o fato de que as cinco pinturas repousam no chão justapostas uma sobre a outra, de modo que apenas a primeira pode ser tocada com os olhos. As pinturas tornam-se um objeto, uma escultura que sinaliza um lugar dentro da galeria, mas que de fato quer nos carregar para fora, para as ruas. O que constitui seu lugar dentro do cubo branco é o espaço secreto que se desdobra quando o espectador é capaz de ver somente a primeira pintura, as outras quatro permanecendo ocultas aos seus olhos. Não importa se elas

são ou não iguais: um espaço secreto foi criado e algo deverá ser feito a esse respeito.

Marsares mantém sua câmera fotográfica no congelador. Certamente não para produzir imagens congeladas, mas com certeza para confrontar-nos com a imagem que registra um objeto em processo de desaparecimento, na medida em que o gelo derreterá por completo se a câmera não for escondida novamente de nossos olhos no interior do congelador. Obviamente, a imagem já foi emancipada da máquina, já está em seu exterior. Nossa mente é mais rápida que o mecanismo da câmera, e se a cada vez que apertamos o botão produzimos apenas uma imagem, quando confrontados com esta imagem particular produziremos milhares. Congelar a máquina parece ser uma estratégia para liberar nossas mentes de uma mecânica que consideramos já conhecida. Ou melhor, tornar-nos conscientes de que a mecânica que produz imagens na arte depende também de outro processo maquínico, notadamente da hibridização do corpo com certos objetos, de modo específico: deixar a mente-corpo ser invadida e pressionada pelas forças sensoriais-conceituais.

Gostaria de finalizar este texto apresentando dois tipos de veículos. Aqui, veículo indica uma estrutura que transporta a si mesma em conjunto com certos conceitos desenhados e projetados, formando um agregado que articula conteúdos discursivos e não discursivos.

O primeiro veículo é o quiosque de Helmut Batista e Bia Junqueira: uma escultura em forma de banca de jornal (1999), construída para multíusos. Além de vender edições de arte, revistas, livros etc., pode ser utilizada para encontros (espaço interno) e como tela de projeção – já que suas paredes são construídas com uma superfície semitransparente que pode receber imagens de projetor de slides ou vídeo.

O segundo veículo está presente em uma imagem de 1994, do início de meu projeto “Você gostaria de participar de um experiên-

cia artística?”. Este projeto, ainda em desenvolvimento, consiste em convidar participantes a utilizar em casa, por um mês, um objeto de ferro pintado medindo 125 x 80 x 18 cm. Como se pode perceber, o objeto parece vazio, mas na realidade carrega diversos conceitos, que também podem ser utilizados. Localizado na linha de fronteira entre ser ou não um trabalho de arte, o objeto pretende produzir um processo de transformação, deflagrando palavras (entre as quais, comentários e críticas), ações e comportamentos, produzidos a partir de um nível intenso de vivência, hibridização e envolvimento por ele provocados (e não exclusivamente derivados de um processo analítico único e central).

Enquanto revista de arte, *Item* se percebe como veículo, ferramenta para estratégias discursivas e não discursivas.

