

ensaio
03

imagem útil, imagem inútil

tiago
mesquita



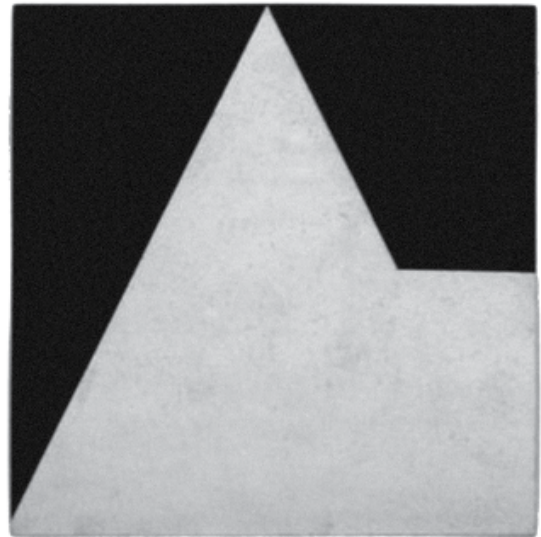
LF-04/003

livros
fantasma
são
paulo
2017

"o fazer artístico, assim, não parece mais rico por se mostrar útil a alguma causa nobre, ao se colocar a disposição das vítimas da exploração, ela parece ainda mais eficaz ao reconhecer a sua perturbadora e crítica inutilidade."

**imagem útil,
imagem inútil**

**tiago
mesquita**



5

**everything is happening:
os ciclones de francis alÿs**

Texto originalmente publicado
no blog da CosacNaify e no Blog da Guaciara

11

**lygia clark:
a dor do corpo**

Texto originalmente publicado
na *Revista Fevereiro*

25

**megaexposições,
adesão e figuração**

Texto originalmente publicado
no blog do Instituto Moreira Salles

35

o trabalho como arte

Texto originalmente publicado
no caderno Ilustríssima, da *Folha de S. Paulo*

everything is happening: os ciclones de francis alÿs

Um furacão desorganiza. A paisagem estável, estática, que o artista belga, residente no México, Francis Alÿs prefere chamar de “simulação de ordem”, é desfeita em poeira. Assim, o que era a foto granulada de um deserto se torna a revoada dos grãos. O pó sai de um lugar, vai para outro, e o areal árido avoa sem saber em que canto se assentará.

Por dez anos, Francis Alÿs registrou suas incursões no interior mexicano em busca dessas modificações — melhor, transformações, que os filhotes de furacão, redemoinhos, tornados parecem causar em um terreno ermo, com poucos vestígios de que alguém esteve por lá. Momentos em que a terra seca é soprada pelo que Guimarães Rosa chama de “a briga dos ventos”. Uma peleja em que todo mundo sai perdendo, e não dá em coisa alguma.

No livro *Numa dada situação*, Alÿs continua a reflexão consolidada em seu filme *Tornado* (2010). Os tornados

perseguidos pelo artista são, a posteriori, associados a conceitos como Trauma, Turbulência, Tumulto, Incerteza, Violência, Dispersão. Tudo em letras maiúsculas e voz alta.

No filme, ele busca menos associações e mais ação. Ele corre em direção ao olho do furacão, literalmente, com sua câmera. Tenta capturar a imagem das pequenas rochas esvoaçantes, o ruído do caos. O curioso é que a imagem, quando filma dentro do tornado, se desfaz, então parece buscar essa dissolução, buscar até onde ela aguenta registrar.

Aliás, engraçada a expressão “olho do furacão” nesse contexto. Alÿs, em outros momentos, já tornou outras expressões idiomáticas literais. Sem pensar muito, é possível lembrar o épico em tom menor *Quando a fê move montanhas*, vídeo de 2002, feito no Peru a partir de uma ação com voluntários.

Se a frase retirada do evangelho sempre se referiu à capacidade da crença ser mais forte que qualquer obstáculo, no trabalho de Alÿs trata da possibilidade de um engajamento mover um monte de um lugar pra outro. Um envolvimento máximo para um efeito diminuto, onde não notamos onde a terra estava, tampouco para onde seguiu. Nesse projeto faraônico, ele reuniu um batalhão de 500 pessoas enfileiradas. Todas munidas de pás (em sua maioria estudantes com uma camiseta branca com a frase estampada), para deslocar alguns centímetros uma duna alta. É visível a satisfação do artista e dos participantes de compartilhar de tarefa tão ambiciosa como tirar um monte de seu lugar, mas resta a pergunta, qual o propósito disso? A areia se move discretamente, em um monte monocromático e ninguém daria ciência de que alguma coisa aconteceu, mas

aconteceu. E talvez seja dessa história sem marcos, sem grandes transformações que o trabalho de Alÿs nos fale.

Uma boa chave de interpretação é o primeiro trabalho que vi do artista, o muito bem intitulado: *Paradoxo da práxis I (Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada)*, de 1997. O vídeo é o registro de uma espécie de performance de Francis Alÿs. Aliás, melhor que isso, de uma de suas caminhadas pela região central da capital federal mexicana.

Desta vez, ele não só se desloca de um ponto a outro. Enquanto caminha, empurra um pesado bloco de gelo por ruas escaldantes. No deslizar, o bloco derrete, até se desfazer completamente. Assim, a atividade de levar o gelo a algum lugar é também a atividade de o derreter.

O resultado da ação era perder o que se tinha. A missão não é dar sentido à atividade, não é conservar um objeto, não é nos ensinar nada, mas mostrar como a prática extenuante é inútil. Como parecemos destinados, ao fim, a perder.

No caso de *Tornado*, a ação parece comunicar com a daquele filme, mas o sentido parece ser algo diverso. Em primeiro lugar, pela própria natureza dos dois filmes. O *Paradoxo* é o registro de uma ação, de uma performance de um homem que move algo que se desfaz por ruas escaldantes (aliás, o artista fará isso em outros momentos). Em *Tornado*, não. Ali, a ação é o próprio registro da imagem. É a tentativa da câmera capturar os ciclones. Ele filma um lugar em repouso, a paisagem se modificando naturalmente, os fenômenos acontecendo independente da ação do homem.

O que reforça isso são os recursos de câmera. Eles são ligeiramente distintos dos operados em filmes como o *Paradoxo*.

Os filmes de registro das caminhadas são mais simples. Eles que levaram o crítico e curador Cuauhtémoc Medina dizer que o artista pratica um “subrealismo¹” (brincadeira com o sur/sobre de “surrealismo”). Algo da encenação mais

1. MEDINA, Cuauhtémoc: Francis Alÿs ‘*Tu subrealismo*’ (*your subrealism*). Em *Third Text*, Volume 11, 1997 - Issue 38 (pp 59-54).

rebaixada possível. Mais baixa inclusive que as exigências elementares que nos fazem perceber aquilo como uma imitação de um acontecimento.

O trabalho sobre os tornados é mais exigente. O artista se vale de duas formas de filmagem e, inclusive, duas formas de narração. Uma, possivelmente feita pelo câmara Julien Devaux, captura os furacões de longe.

Silenciosamente, Devaux olha Francis Alÿs correndo, a areia a subir e redemoinho tomando forma. Na maior parte das vezes, parece um acontecimento pacífico e até monótono. Nada acontece. Vez ou outra, alguns resíduos rolam pelo chão, surgem bichos domésticos vindos das encostas vistas de longe, das estradas contornando a paisagem. Essa câmara filma também o outro cinegrafista, o sujeito que entra e sai do tornado: Francis Alÿs.

Ele carrega a outra câmara. A dele capta o som natural da paisagem, sua lente está toda quebrada e arranhada. Carrega as marcas de quem entra e sai do furacão a toda a hora. Essa câmara, ao mesmo tempo, tem um olhar mais subjetivo, pois acompanha os movimentos do corpo do fotógrafo, e mais próximo da formação dos tornados. O curioso é que na montagem, além do ato de correr em direção ao tornado para captar a totalidade dos fenômenos que o compõem, a imagem filmada no olho do ciclone parece desmentir a cena cristalina dos ventos formando o evento à distância. Assim, além do ato, temos a cena da perda da nitidez.

Aqui, não fazer nada leva a alguma coisa, mesmo que também seja à dissolução. Alÿs trabalha em grande medida com o sentido da ação artística como ação política e social, como interferência direta no mundo. Seja para desconstruir concepções cristalizadas, seja para interferir em processos de violência social. Aqui, ele parece problematizar sua própria ação e partir pra sempre pertinente pergunta leninista: “o que fazer”?

Na melhor cena do filme *Space is the place*, de 1974, o pianista e compositor Sun Ra, que também escreveu o filme, depois de profecias interplanetárias e raciais, aparece na entrada de um prédio, em um bairro negro americano como se fosse o seu zelador ou porteiro. Lá ele é abordado por um daqueles personagens característicos dos filmes blaxploitation: o mendigo drogado de estimação do bairro. Sem pestanejar diante daquele corpanzil adornado com a indumentária colorida e brilhante do grande compositor americano, o vagabundo pergunta: “*Wata happen?*”, como se perguntasse: “o que tá pegando”? Com serenidade e empáfia, Sun Ra responde de maneira definitiva: “*Everything is happening.*” Ou seja, tudo está acontecendo. Alÿs, no deserto, percebe também que tudo acontece ao mesmo tempo. Diante da simultaneidade, é como se se perguntasse que ato é de fato efetivo?

Não parece pouco. Hoje, nas grandes mostras internacionais, muito da produção artística parece se legitimar por ter posições bem marcadas em relação a acontecimentos históricos ou jornalísticos quaisquer. A arte não se legitima por sua capacidade reflexiva, mas por sua capacidade de mobilização em relação a questões externas ao seu feitiço. Aqui, a arte é inútil.

O fazer artístico, em meio ao tumulto, causa uma leve perturbação, no máximo. São fissuras discretas, finas, que se abrem em uma experiência totalmente colonizada. O fazer artístico, assim, não parece mais rico por se mostrar útil a alguma causa nobre, ao se colocar a disposição das vítimas da exploração, ela parece ainda mais eficaz ao reconhecer a sua perturbadora e crítica inutilidade.

lygia clark: a dor do corpo²

Para alguns, a herança de Lygia Clark está encrustada no corpo. Ela é comumente associada a um aspecto físico, erótico e festivo da arte brasileira. Suas ideias, como a proposta de ação terapêutica, sugerem essa relação de conciliação.

2. Outra versão deste texto foi feita pela ocasião da retrospectiva de Lygia Clark no Instituto Cultural Itaú. Fundi a ele alguns dos comentários feitos em um debate sobre a artista com os curadores da mostra Felipe Scovino e Paulo Sérgio Duarte, e o crítico Sérgio Bruno Martins. Sou grato tanto pelo convite de Scovino e Paulo Sérgio, como pelo debate.

Não sei quão precisa é esta afirmação, mas ela faz sentido. Sua obra lida com um novo modo de encarar a relação entre o trabalho de arte e o público, o trabalho de arte e o corpo. No entanto, acredito que ao observarmos ou manipularmos os trabalhos, as relações entre público e objeto tornam-se mais fraturadas.

A partir dos anos 1960, a obra de Lygia Clark solicita uma reação ativa do público. A partir de sua série *Bichos*, convidamos a manipular suas peças e deslocar chapas assimétricas em formas que se modificam de acordo com a reação do objeto aos nossos movimentos. Movemos uma chapa que se afixa a outra por uma dobradiça, o que faz com que as formas de metal se mexam em uma ordem que o nosso gesto não determinou. Não há controle do objeto, não controlamos seus desdobramentos.

Já na segunda metade dos anos 1960, o resultado do trabalho de Lygia Clark deixa de ser uma obra para ser contemplada se contemplar e se torna uma proposta para relações intersubjetivas que se valem ou não do uso de um objeto. As propostas se dirigem à descoberta de usos dos sentidos, das percepções e do corpo. Voltam-se pra dentro. A obra acabada só existe nesse uso. Em 1963, a artista faz o trabalho *Caminhando*, uma fita de Moebius que não é nada até ser cortada. A proposta da obra não é o objeto em si, mas o gesto de cortá-lo e tornar a fita mais longa e estreita possível. É a proposta de um caminho, de uma vivência.

Por isso afina-se com o que Hélio Oiticica chamou de *mergulho no corpo*: a arte utilizada como uma relação interpessoal e instrumento de autoconhecimento. Aliás, no mais das vezes, a relação é solipsista, de quem manipula com o que é manipulado e se esquece do mundo ao redor³. O público

não é mais convidado a contemplar um objeto, mas a participar das propostas de vivências com o outro ou consigo mesmo. Esse antes “espectador” é chamado a entrar em contato com a sua intimidade por meio da utilização de dispositivos, como os jogos

3. Essa ideia, como muitas outras ao longo do texto, eu devo ao texto de Nuno Ramos sobre Hélio Oiticica. RAMOS, Nuno: “À espera de um sol interno” em *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo, Editora Globo, 2007.

propostos pela artista. Seria uma forma de buscar a percepção das coisas que reprimimos, que calamos no corpo.

A percepção não é mais apenas a percepção visual. Já no fim dos anos 1950, Lygia Clark tenta retirar de sua obra todos os sinais que faziam dela um espaço metafórico dentro de uma tela e faz com que suas superfícies atuem diretamente no mundo. Suas pinturas estão longe de ser o melhor de sua produção: costumam ser esquemáticas e sugerem tão somente a ilustração de um raciocínio. São, no entanto, o primeiro passo na aproximação do espaço da obra com o espaço ao seu redor.

Dos *Bichos* em diante, quem vê também escuta, encosta, cheira, atento e de corpo inteiro. De forma ideal, podemos dizer que a artista tenta fundar um novo espectador, um processo de transformação do ser humano pelos sentidos. Tal projeto utópico envolve, em grande medida, uma interpretação da relação entre arte e vida proposta pelo construtivismo desde os primeiros anos e revela as peculiaridades da interpretação desse projeto no Brasil.

Lygia sempre foi uma artista da linha, afeita a questões de projeto. Wölfflin, ao pensar esse tipo de artista que parte da linha, chama-o de linear⁴. Não por acaso, ao comparar

Hélio Oiticica e Lygia Clark, Benedito Nunes vale-se da contraposição entre cor e desenho desenvolvida pela tradição da história da arte, sobretudo na hoje execrada escola da visibilidade pura. Para ele, “Hélio é um alucinado da cor, e Lygia, como a chamou Mário Pedrosa, uma “visionária do espaço”⁵.

4. WOLFFLIN, Heinrich: *Conceitos Fundamentais da História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

5. NUNES, Benedito: “Lygia Clark e Hélio Oiticica” no catálogo *Lygia Clark e Hélio Oiticica*; Sala Especial do 9º. Salão Nacional de Artes Plásticas. Funarte, Rio de Janeiro, 1986/1987.

Na década de 1970, Clark tenta sair do universo da arte e atribuir uma função terapêutica à sua obra. A atividade artística parece ter perdido a legitimidade em si mesma, necessitando de atuar de maneira útil em outras esferas da vida. Clark resolve atribuir tal utilidade, bem ao modo concreto, pela transformação de sua obra em um instrumento psicológico de reconstrução da personalidade.

Em 2011, a professora Sônia Salzstein publicou um artigo na revista *Novos estudos CEBRAP*⁶ em que passa em revisão a ideia de construtivo na arte brasileira. A autora tenta examinar que sentido essa ideia teria em uma sociedade como o Brasil, uma vez que o construtivismo, de Vladimir Tatlin e Alexander Rodchenko, da União Soviética pós-revolucionária, até Max Bill e a escola de Ulm, em grande

6. SALZSTEIN, Sônia: “Construção, Desconstrução: O legado do neoconcretismo” em *Novos Estudos CEBRAP* n°. 90 de Julho de 2011.

medida lida com o planejamento de relações modernizadas pela indústria. São vanguardas que falam da possibilidade da criatividade atuar nesse tipo de sociedade.

Na passagem da década de 1950 para os anos 1960, a modernização ganha importância, torna-se uma promessa no Brasil, mas os projetos de industrialização e desenvolvimento não se desenrolam de maneira plena. No argumento, fica claro que o sonho da superação do atraso por meio da técnica e da clareza formal não é aqui uma possibilidade concreta. As transformações que aparentemente apontariam para o progresso muitas vezes atuam no recrudescimento do atraso. Por isso a arte desenvolve outros usos dos raciocínios não-figurativos, e, em alguns casos com uma desconfiança do raciocínio projetivo em favor de uma estética da experiência.

Assim, o termo “construtivo”, no Brasil, se desvincula de sua acepção original, da inspiração da arte abstrata geométrica europeia, mais notadamente do concretismo de Max Bill e a Escola de Ulm. Se lá ele diz respeito a um planejamento frio e objetivo, aqui ele torna visíveis aspectos estruturais da obra. O construtivo passa a acontecer não em um lugar distante de nós, mas faz com que esses objetos planejados insistam em algum tipo de experiência com o espectador.

Artistas como Lygia Clark, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Willys de Castro, Lygia Pape e Amilcar de Castro se afastariam da promessa de progresso da arte para apostar no que, sabiamente, Salzstein nomeia de “uma reerotização da experiência estética, para muito além do espaço norma-

7. SALZSTEIN, Sônia: “Construção, Desconstrução: O legado do neoconcretismo” em *Novos Estudos CEBRAP* n°. 90 de Julho de 2011 (p. 105).

tivo da cultura⁷”. O esforço é fazer a experiência desmentir o projeto do desenho. Lygia Clark se empenhou em abandonar a obra como objeto de contemplação.

Esse caminho já era sublinhado por Mário Pedrosa em 1963. Ao elaborar a trajetória da artista em um artigo, ele a entende como um caminho contínuo, progressivo, ascendente e em vias de radicalização. Nove anos após a pintura-objeto *Composição nº 5, Quebra de moldura* (1954), Pedrosa afirma categoricamente:

“(…) seu compromisso não é mais formal-artístico, mas estético-vital. Não é nem mesmo a arte, que ela reverencia ou que quer, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida, a força catalisadora de uma atividade criativa que no universo une, reúne, funde esse lado e o outro

lado, o antes e depois, o baixo e o alto, o ontem e o amanhã, naquilo que Husserl chamou de ‘o campo de presença eterna’⁸.

Por detrás do “fenomenologuês”, o maior crítico da obra da artista mostra, nessa descrição, que ela abandona o campo simbólico e metafórico da arte e passa a intervir no mundo. Embora Lygia Clark lide com um prazer intelectual de organizar aquelas formas, aquele prazer também é carnal. Acontece no momento em que as sugestões dadas pela obra tornam-se sugestões físicas. É a descoberta de usos apetitosos no uso do nosso arcabouço sensorial.

Não por acaso, nos anos 1970, a artista amplia seu campo de ação e passa a propor atividades para um interlocutor, que reagiria fisicamente a elas. Lygia Clark pensou sua obra como uma descoberta de potencialidades desconhecidas da subjetividade. A arte pretendia revelar cruzamentos inexplorados de sensações, poderia refazer associações que o cérebro ignorava. Tal arte possuía grandes aplicações — entre

elas, a busca pelo prazer, na forma de uma reconciliação com outros sentidos do corpo.

Em Clark, a arte passa a ter outra fronteira. Torna-se necessária uma permissão para que este prazer erótico ou lúdico seja vivenciado nos mais diversos espaços. A própria instituição de arte também pode derivar da atuação da artista. Com isso, Clark abre caminho para que houvesse crítica a um certo decoro da arte, e para que a obra passe a ser usada de outras formas⁹.

8. PEDROSA, Mário: “A obra de Lygia Clark” em ARANTES, Otilia (org.): *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (pp. 348-50).

9. Lygia Clark mal sabia que essa permissão para a brincadeira em museus se tornaria uma obrigação. A função lúdica da arte cresceu como praga e hoje muitos artistas não tratam essa experiência como uma questão, mas como uma demanda e uma demanda infernal. Ela tem sua contribuição nisso.

Alguns artistas declaradamente influenciados por Lygia Clark, por essa razão, dedicam-se a uma espécie de “engenharia do lazer”. Ernesto Neto, por exemplo, faz dessa herança a criação de um espaço romântico, apartado do resto do mundo, onde podemos desfrutar sensações negadas pela assepsia da cidade, numa espécie de festa hedonista das sensações. Suas instalações integram olfato, tato e olhar. Ele faz espaços para ocuparmos e desfrutarmos. Lugares lúdicos, macios e, por vezes, doces e coloridos. Abrigos da rudeza do mundo, nos quais podemos nos dedicar ao prazer do ócio e da brincadeira. Livramo-nos, assim, do que a vida tem de bruto. Estes lugares de Ernesto Neto seguem uma apropriação hippie e psicodélica que foi sugerida pela interpretação e doutrina de Lygia, que só conseguem nos reconciliar com nossos sentidos quando longe do nosso convívio social usual. Agora, eles só são possíveis em ambientes enclausurados e protegidos.

Leituras apressadas tendem a reduzir o processo de Lygia Clark a seus sistemas e sua ideia de interação¹⁰. Mas independente disso, o trabalho acaba por ser associado ao prazer, à descoberta e ao corpo. Aliás, reside aí parte da fragilidade do trabalho em que experiências se tornam sugestões privadas de atuação e a reconciliação com os prazeres se dá quando não se vive mais em sociedade.

10. Aqui penso, sobretudo, no artigo de Simone Osthoff, que, embora traga questões de Lygia Clark para a discussão da arte contemporânea, reduz sua arte à dimensão interativa. Em OSTHOFF, Simone. *Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future*. Leonardo. San Francisco, v.30, n. 4, 1997 (pp. 279-289).

No entanto, nem sempre a sua trajetória e a experiência diante de seu trabalho é feita apenas dessa dimensão lúdica. Muito da obra de Lygia Clark parece acontecer por meio de relações violentas e trágicas. Mário Pedrosa fala de um “pensamento

dilacerado¹¹ e imagens violentas estão em outras descrições. Sobre os *Planos em superfície modulada* (1954), fala-se em “destruição do plano” ou “morte do plano¹²”.

A narrativa que Lygia Clark faz de seu caminho em direção à arte experimental sempre lida com perdas, com a solidão e com a violência. Ao descrever seu comprometimento com as questões de seu próprio trabalho, ela falava da necessidade de abandonar a vida corriqueira: “É o caminho da opção? Vou ter que aceitar a separação de tudo que eu adoro e viver exclusivamente da minha arte, longe de tudo e de todos. Exatamente agora que não acredito mais na obra de arte. Mas acredito firmemente no autorretrato do artista através de sua obra¹³”.

Na primeira vez que pude experimentar esses trabalhos, a associação mais comum foi com a dor, a rigidez e a dificuldade. Mais do que desmentir o potencial sentido de brincadeira do seu trabalho, a tentativa de entender essa experiência nos revela outros aspectos. Já pude manusear algumas vezes os *Bichos* de Lygia Clark. As dobradiças das esculturas são duras. Mais que isso, a forma ou o projeto

são difíceis de realizar. O movimento de uma chapa implica na resposta do resto do objeto. A peça se mostra insubordinada. Mesmo nas *Obras moles* (1964), que aceitaría, qualquer forma, essa tensão aparece. Elas são aderentes, pegajosas.

11. PEDROSA, Mário: “A obra de Lygia Clark” em ARANTES, Otilia (org.): *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998 (p. 351).

12. Idem, p.348.

13. CLARK, Lygia: “28 de outubro de 1963” em *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tapiés. Rio de Janeiro: Paço Imperial do Rio de Janeiro, 1998 (p. 166).

Os objetos relacionais são pesados, e as máscaras e vestes são desconfortáveis. Caso prometam uma libertação das limitações racionais, essa se dá

pela mesma via do cristianismo mais primitivo: o esforço físico, o sacrifício e o comprometimento com uma existência dura em nome de uma promessa. Os trabalhos que compartilhamos com outras pessoas, como *O eu e o tu* (1967) reforçam a interdependência. Em *Pedra e ar* (1966), o que fica nítido é uma materialidade do que é gasoso. O trabalho tem peso. A sensação desse peso é o trabalho.

Desde os primeiros experimentos, Lygia lida com certas contraposições e antinomias. Se observarmos algumas de suas primeiras pinturas concretas, notamos que as formas se dissociam da superfície negra em um gesto brusco. As linhas diagonais apontam pra fora do plano. Aliás, pouco a pouco, o plano das pinturas vai se desfazendo, se decompondo. Formas escuras avançam e fazem dos brancos intervalos vazios. É como se o espaço se desfizesse. As linhas são as rachaduras, sulcos de que algo se quebrou. O movimento é da descoberta pela destruição, não por uma relação bicho-grilo, de minimizações das tensões. Ao contrário: tudo é tenso, tudo implica em certa destruição e certa descoberta posterior. Trata-se de uma relação esquemática, mas violenta.

A mesma antinomia está presente nas operações terapêuticas. Quando a artista propõe que quem vá viver a experiência mantenha uma pedra na mão, faz isso para que o sujeito tenha o corpo em dois estados de espírito diferentes. Um em que vivencia uma torrente de sensações que suspendam certo juízo racionalista de experiência e outro que mantém seus pés firmes na terra. O estado, portanto, é de dissociação e de perigo. Não tenho a menor condição de avaliar sua terapêutica, mas o lugar não é seguro. A pedra faz com que a vivência não se converta em delírio. Ela tem muito



Lygia Clark, *Máscaras sensoriais* (1967)

de solipsismo, de isolamento, mas apontando mais para a solidão do que para a regeneração da consciência.

Em uma das melhores *Máscaras sensoriais* (1967) — o vidro pintado — o tempero e a concha dissolvem os nossos sentidos. Mas não entramos em contato com instâncias primitivas do ser. Ficamos sem ver, ouvindo o mesmo som e sem perceber outros cheiros, envoltos pela luz cor de laranja. As sensações se dissociam e o que cheiramos não corresponde ao que vemos, que também não corresponde ao que escutamos. Esta máscara coloca o ex-espectador (assim chamado por Clark) numa paisagem insólita, criando para si um novo ponto de vista.

Por fim, as interações em corpo coletivo são marcadas por movimentos que enfatizam a interdependência de cada um dos personagens. Embora exista apelo naqueles corpos coloridos, não vejo a aurora de um ser dionisíaco. A artista encena um vínculo indissolúvel entre os participantes. Um vínculo difícil, que nos lembra da moralidade, do decoro, mas agora em dimensões muito explícitas. Esses esforços são sempre de mesurar as diferentes vontades, ritmos e encontrar, tal como em um projeto, relações mais harmônicas, mas que, evidentemente, passam pela tensão e pelo atrito. Mais uma vez, ressoa na minha cabeça a figura do sacrifício.

Numa retrospectiva no Museu de Arte Moderna de São Paulo cruzei o túnel de malha disposto como uma das proposições. Era uma experiência exasperante. Entrei por um tecido apertado que parecia não ter fim. Era como se cruzasse um canal orgânico, como se ela mimetizasse um nascimento interminável. A artista era bem-sucedida em encontrar um tecido que nos fazia perceber todos os gestos.

Mas o túnel era seco e eu desejei seu fim como poucas coisas na vida. Não era um lugar aconchegante. Não existia, como numa mitologia sobre o útero, a menor dimensão de ternura, conforto. Terminar sua experiência, no fim, foi um alívio. Agora, esteticamente, foi forte. Apresentou-me aspectos indesejáveis da minha personalidade¹⁴.

Não parece existir nesse tipo de experiência nenhum espaço para a regeneração. A experiência descrita é de fratura, de destruição de significados. Embora a narrativa final fale sobre o reencontro de certas sensações, ela é marcada por traumas, por rupturas irremediáveis. Como se nem mesmo os significados mais triviais fossem aplicáveis.

14. Acredito que seja possível verificar a influência de sua obra no trabalho de artistas que vieram depois. Esse lado grotesco, violento ou indesejável, este lado sombrio da experiência física, por exemplo, foi amplamente discutida por artistas como Cildo Meireles e Tunga. Acredito que algum tipo de diálogo existe. Eles atuavam em uma dimensão mais pública e não apontavam saídas. Na verdade, sugeriam uma experiência profundamente negativa.

15. Talvez caiba aqui uma relação com o momento cultural e político do Brasil, quando o país se via sem alternativas palpáveis diante da ditadura militar. Hélio Oiticica, os diretores do cinema marginal e Lygia Pape falam em “criar condições para a cultura”.

O trabalho acaba por ser sobre a consciência de se estar só, de se enfrentar só, de se descobrir só e se ver diante do mundo só. De um momento em que tudo precisa ser feito, mas não porque as pessoas serão curadas, é porque fomos deixados sozinhos a nossa própria sorte¹⁵. Quem for procurar alguma regeneração, como a própria Lygia Clark, tende a ficar só.

megaexposições, adesão e figuração

Bateram tanto na autonomia da arte que o que sobrou foi isso: trabalhos de arte servis. Parte da produção visual parece incapaz de oferecer uma reflexão mais complexa das relações históricas, das relações humanas. Parte da produção se recusa a lidar com qualquer contradição, qualquer ambiguidade, e a arte dedica-se a incrementar um ambiente ou veicular posições justas diante de questões polêmicas animadas pelo noticiário, pela internet. Da mesma forma que podem ser usadas em causas nobres, cooperam com empreendimentos imobiliários suspeitos no enobrecimento de áreas desvalorizadas.

O importante aqui é participar. A obra de arte é uma forma de participação sem grande diferença de outras atividades. Não se pretende autonomia nem especificidade. O que cabe a ela é se adequar às demandas de um circuito de arte cada

dia mais veloz, no qual o mercado e as instituições parecem pedir uma pressa que muitas vezes não condiz com o ritmo de trabalho do artista.

Nas duas maiores exposições em cartaz em São Paulo neste segundo semestre¹⁶, a arte parece anêmica. Boa parte da produção é veículo de informação. Trata-se da 31ª Bienal Internacional de São Paulo, em cartaz até 7 de dezembro, e da mostra Feito por brasileiros, no Hospital Matarazzo, encerrada em 19 de outubro. São exposições com propósitos muito diferentes, mas formalmente parecem próximas. Além disso, ambas têm escala, um orçamento vultoso, publicidade onipresente pelas ruas de São Paulo (ao menos no centro expandido) e grande público.

Pela enésima vez, a Bienal escolhe a arte politizada como norte do que importa na produção recente. O grupo de curadores, capitaneado por Charles Esche, parte do anglicismo “arte política” — transformando um substantivo em adjetivo — como o trabalho apropriado para revelar realidades sociais escamoteadas e colocar as pessoas em contato com o que chamam de vivências transformadoras. Qualquer papel menos participativo, menos afirmativo, menos normativo

16. Texto originalmente publicado no segundo semestre de 2014.

2. Ver nota na página 9.

17. MAMMI, Lorenzo: “A arte depois da arte”, em *O que resta: Arte e crítica de arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012 (p. 14).

Logo no segundo piso da exposição, Yuri Firmeza mostra duas fotografias que ele fez em uma varanda de Fortaleza.

Uma fotografia é antiga, dele, ainda criança, com uniforme escolar, flexionando os bíceps. Ao lado, aparece uma imagem mais recente, com ele fazendo o mesmo gesto, já barbado. No retrato feito quando ele era criança, o fundo é uma paisagem simpática, enquanto a imagem seguinte mostra Fortaleza tomada por torres horríveis e pelo espetáculo da especulação imobiliária. A vista da cidade sumiu. É como se o artista colocasse dois momentos para nos fazer lamentar. Eu até tendo a estar de acordo com a posição do artista, mas é só isso? É só uma lamúria moral diante da selvageria do movimento do capital? Posso ter perdido alguma coisa, mas parece que não. Acredito que o trabalho simplifique uma relação social e urbana complexa e torne a obra o veículo de uma nostalgia infantil que faz com que o mundo pareça mais simples do que é.

Pena que esta aceitação e/ou recusa de dados fenômenos sociais sejam o que domina a exposição. Essa postura extirpa qualquer potência dialética dos trabalhos, qualquer dúvida de que aquilo de fato acontece, qualquer ambiguidade. As obras se dedicam aos nobres valores e a um iluminismo de banca de jornal ou de sites de internet, que nos revela os males que nos afligem e do qual nós não estaríamos cientes.

Quando eles tentam sair do circuito de arte contemporânea, adotam a linguagem dos slogans, como na apropriação que fazem dos cartazes da justa luta dos moradores da Favela do Moinho. Os textos não têm relevância fora de seu contexto. Não são elaborações estéticas. São protestos pontuais. Parecem estar na exposição não por sua potência individual, mas por condescendência e por representar uma luta identificada com a ideologia dos curadores. As obras atuam como ventríloquos de causas justas. A intenção é boa, mas o resultado não é. Parece não existir fora do circuito de arte

não interessa. Como disse Lorenzo Mammi em seu ensaio “A arte depois da arte”, em um contexto distinto tal solução transforma a produção artística em “um salão nobre da comunicação (...)”. Regrida à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão”^{2,17}.

e nas periferias do Brasil uma vida estética pujante. Bem, o rap nacional é muito melhor do que esses cartazes. Tem mais complexidade e densidade. Os grandes mestres da arte popular brasileira também elaboram esses conflitos de forma muito melhor. Para não falar do novo cinema feito nas periferias da Ceilândia e de Contagem. Mas o que importa para os organizadores da Bienal é apoiar o lado certo da história. Tanto faz se a reflexão é boa ou não.

Aliás, para fazer justiça, o filme de Clara Ianni e Débora Maria da Silva extrapola a denúncia e o esclarecimento das massas. Extrapola o caráter informativo e transparente da exposição. Trata-se de um vídeo em um cemitério onde vítimas do esquadrão da morte estão enterradas. A situação é perturbadora. Pois, em vez de denunciar a violência contra os mais pobres, o filme mostra um processo de eliminação de qualquer vestígio de que essas pessoas foram assassinadas. É como se mostrasse aqueles corpos sumindo diante de nós e só restasse a lembrança de quem sofreu com o crime. É comovente a fala de Débora Maria da Silva, mãe de uma das vítimas da chacina. Talvez seja, com os filmes de Val del Omar, o melhor trabalho da Bienal.

Mas o que prevalece é o maniqueísmo e o palpite. Em casos piores, parecemos em uma lista da internet, em uma rede social, com todo mundo afirmando que sua postura diante do mundo é mais justa do que a do outro.

Apesar de ser melhor do que isso, o trabalho *Martírio*, de Thiago Martins de Melo, quer ser comentário, dedo na ferida. Ele se parece com painéis kitsch que vemos nas rodoviárias, nos prédios públicos ou nos salões de aeroporto. Aquelas pinturas que reúnem heróis locais, personagens folclóricos, cabeças amontoadas. Diante dos painéis de

Thiago, vemos esculturas de índios¹⁸, aqueles que servem de modelos nas lojas religiosas para um grande número de representações de caboclos da umbanda. Como se a luta que ele retrata fosse ancestral.

Na superfície, as bordas são tomadas por cenas chocantes dos conflitos, enquanto um elenco de vítimas da pistola-gem escravocrata e do poder econômico está no centro. As vítimas surgem brilhantes, cândidas, distantes daquele conflito, purificados, como se santificadas¹⁹. Por isso, parece que o sofrimento valeu a pena, como se essa carnificina tivesse alguma dimensão heroica, redentora. Desculpe-me, mas não tem. Seria melhor que todas essas pessoas estivessem vivas. O painel acaba por parecer o oposto simétrico do de Clara Ianni. Lá a violência é sem sentido e sem monumento (como em obras anteriores de Nuno Ramos, Carlos Zilio e Antonio Manoel); em *Martírio* morrer é heroico. O quadro acaba por mimetizar narrativas simplistas para falar desse tipo de tragédia. A forma é muito convencional, não dá conta do tema.

18. Faço a correção apontada pelo artista em crítica dura a esse texto. Na versão original, eu qualificava os índios como americanos.

19. Esse lado religioso, maniqueísta, vem um pouco da forma. A pintura parece vir das capas de disco da gravadora de heavy metal mineira Cogumelo ou das capas de disco do Slayer (aliás, um motivo para eu simpatizar com o trabalho).

Mas a exposição é pior que isso. Por exemplo, Nilbar Güres, que tem um vídeo interessante, faz esculturas, objetos, com sentido publicitário pueril. O esforço da maioria dos trabalhos é veicular conteúdos facilmente codificados, como o sofrível desenho de Prabhakar Pachpute. O painel, que ocupa todo o centro do prédio, é primário. É antiquado, esquemático e cheio de piedade pelas classes oprimidas. É um amontoado de clichês. Assim, converte-se da antiarte para o que existe de mais convencional e malfeito.

Também é o que acontece com *Arqueologia marinha*, de El Hadji Sy. Em um primeiro olhar, aquele pano azul, com cordas a desenhar figuras humanas me lembra a decoração de uma pizzaria hippie de Caraguatatuba ou o cenário de botequins em São Tomé das Letras. Mas aí, depois de ler as informações, soube que aquilo, junto com sacos de estopa recortados em forma orgânica, era um monumento ao holocausto da escravidão negra. Olha, se existe uma questão histórica importante no Brasil é essa. Mas, francamente, ninguém vê o que se anuncia nesse corredor de tecidos. Então, por mais que a intenção seja abordar temas sérios, o resultado consegue ser pouco menos do que constrangedor. Algo semelhante acontece com o *Espaço para abortar*. É miserável na concepção e primário na execução. A exposição mais importante do país chama gente que defende causas respeitáveis, mas com trabalhos medíocres, para ser generoso.

O importante é comentar, marcar posição, não aprofundar, não mostrar contradições, não tornar o mundo mais complexo, não atribuir singularidade as obras. Para me valer do vocabulário das passeatas do ano passado, as obras estão ali para representar determinados assuntos discutidos na internet. Por isso, mostram museus da arte gay, monumentos da iconografia travesti, mas não o trabalho dos artistas expostos em um lugar ou outro. Ali, eles representam uma causa, não uma obra. Preferia ver os trabalhos de cada um daqueles artistas, suas singularidades e não um abaixo-assinado em forma de instalação.

empreendimento imobiliário

O curioso é que essa relação pouco reflexiva de certa arte é comum a uma Bienal pretensamente crítica e a uma mostra que se dedica a limpar a barra de um empreendimento imobiliário, no mínimo, controverso. Na exposição do Hospital Matarazzo, o que fala mais alto é a mistificação de um prédio. Assim como o conflito político é o tema da Bienal, a sede da exposição é o tema de *Feito por brasileiros*.

A exposição é o abre-alas de um empreendimento imobiliário, ainda não autorizado, que pretende fazer na área do hospital um shopping center e um hotel de luxo, seis estrelas. Quem toca é um grupo francês chamado Allard. O investimento é alto e se esperam lucros astronômicos.

A maior parte dos trabalhos lembra uma cenografia. Sugere que naquele prédio, largado à sua própria sorte, coisas aconteceram. Por vezes, o trabalho reúne a memória pitoresca do hospital, como na instalação de Vik Muniz. Em outros momentos, sugere acontecimentos na ruína, algo que acontece ali, longe dos olhos e celulares com máquina fotográfica dos espectadores, como os trabalhos de Cinthia Marcelle, Arthur Lescher, Dora Longo Bahia. Por melhor que seja a intenção dos artistas, o que aparece é a transformação de um prédio sem graça em um acontecimento espetacular. Enquanto eu tomava essas notas, 30 mil pessoas tiravam fotos de si mesmas com o telefone celular.

Algumas obras são propícias para os tais *selfies*. Os trabalhos de Arne Quinze e Kenny Scharf parecem ter sido feitos para isso. Aliás, são monumentos vivos do envelhecimento da linguagem da instalação. Nunca vi trabalhos tão

parecidos com a decoração de lojas conceito. Cansei de ver tendas como a de Quinze em eventos luxuosos.

Até trabalhos de bons artistas, ali, fazem figuração. É a arte *show-room*, a serviço da monumentalização do nada. Pior, a serviço do fetiche da especulação imobiliária. E a adesão dos trabalhos ao movimento de autovalorização do empreendimento é tamanha que, em muitas legendas, o nome do artista é acompanhado do nome do patrocinador, com a mesma tipografia, com o mesmo destaque.

Estou convencido de que essa adesão da obra aos expedientes especulativos de um grupo econômico só é possível depois da desvalorização da complexidade e da reflexividade na arte. Aliás, crítica empreendida por esta Bienal, a plenos pulmões. Em uma exposição e em outra, sobra pouca coisa para ver, tudo parece mais ou menos o mesmo. A produção dos artistas é achatada, torna-se curiosidade que nos informa sobre determinados temas. Está tudo a serviço de quem fez a encomenda. Danem-se as reflexões individuais. Aliás, como nesses escritórios *pontocom*, o trabalho solitário, meditativo, é mal visto. Vem daí a festa dos coletivos.

Bem, talvez a recusa sistemática à autonomia reflexiva da arte tenha nos levado a tal barafunda. Com ela, talvez os artistas se recusassem a participar de exposições como essa do Hospital Matarazzo. O meio de arte parece cantar em pensamento a música do Cartola: “(...) se eu tivesse autonomia, se eu pudesse gritaria, não vou, não quero”. Infelizmente, o que se escuta é *Alegria, alegria*, do Caetano Veloso, em ritmo de adesão: “Eu vou. Por que não? Por que não?”.

o trabalho como arte

Hans Gunter Flieg nunca pediu para ser artista. É fotógrafo de profissão. Mesmo assim, talvez por isso, fez um dos trabalhos visuais mais consistentes do Brasil no século 20. A sua exposição, que ficou em cartaz na unidade Ibirapuera do Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo em 2015, mostra a construção de um pensamento estético fino sobre a modernização acelerada da cidade no século passado.

Flieg nasceu na Alemanha em 1923. Com 16 anos, veio para o Brasil. Filho de uma culta família judia da Saxônia, trouxe na bagagem sua experiência com o modernismo alemão, a nova objetividade e o gosto pela fotografia. Aqui, ampliou seus conhecimentos técnicos e se entusiasmou com a produção dos fotógrafos da revista *Life*.

Ele participou do processo de atualização da publicidade, da imprensa e da comunicação visual. Fotografou o Masp, a primeira Bienal de São Paulo e o MAM. Além disso, participou do rico debate artístico e arquitetônico das vanguardas paulistas.

Atendendo a diferentes clientes, suas fotos acompanhavam relatórios de fábrica, apareciam reproduzidas nos calendários, ilustravam textos e anúncios. As imagens eram feitas de acordo com as exigências do contratante.

Flieg, em um aspecto, trabalha de maneira similar a artistas contemporâneos. As suas imagens são encenadas. Tudo é controlado, o modo como a luz pousa sobre os objetos e o espaço, a pose dos personagens, a sujeira no chão, o estado das máquinas, as proporções. Eram cenas dirigidas, que levavam tempo para montar. O sentido das imagens não é a captura de um momento decisivo, é composição, no sentido estrito.

Em uma fotografia que ele fez na Indústria Elétrica Brown Boveri, em 1961, um homem aparece no fundo da imagem com uma prancheta, a inspecionar uma das duas máquinas diante dele. Perto das máquinas, o inspetor se apequena em seu guarda-pô. Isso se deve à composição, que amplia a escala das máquinas e diminui o inspetor. A máquina, em um espaço amplo e quase vazio, está isolada, desconectada do complexo fabril, sem função. Frontal, ela domina a composição. Aparece, entretanto, como objeto de contemplação, que obriga o inspetor a se concentrar, como os personagens das telas de J.B.S. Chardin (1699-1779), e tomar notas.

Na mesma sessão, Flieg retrata um fuso elétrico centralizado no plano em 90 graus do chão. O fotógrafo nos mostra os refletores em torno da peça, iluminada como uma obra de arte, permitindo-nos ver todas as suas reentrâncias. O objeto é

descrito como a escultura *Unidade Tripartida*, de Max Bill. Está isolado, como uma relíquia futurista. Por isso, nas fotografias de Flieg, as esculturas de Jean Tinguely (1925-91) e os equipamentos da indústria Zauli são aparentadas. Equipamentos industriais e esculturas são ambos produtos de trabalho humano e seguramente guardam diferenças, mas podem também, nos dois casos, ser mostrados de modo contemplativo.

Uma ética do trabalho permeia a produção do fotógrafo. As diferentes atividades que ele retratou apresentam homens dignos realizando seus afazeres com dedicação e sabedoria. Sejam eles operários, escultores ou sopradores de vidro, todos parecem fazer o melhor. As hierarquias existem, são visíveis em algumas fotografias, mas nenhum trabalho é qualitativamente superior.

A imagem do trabalho não é como a impositiva linha de produção do filme *A Nós a Liberdade* (1931), de René Clair. Em uma foto da fábrica Cristais Prado, de 1947, os operários surgem em duas fileiras polindo vidros. Os trabalhadores se diferenciam uns dos outros. São gestos diferentes, expressões faciais diferentes, humores diferentes. A cena é feita para individualizar os personagens e mostrar a maestria deles na atividade.

Flieg pensava atividade como profissão. A empatia por esses personagens provavelmente passa por alguma identidade entre o fotógrafo e o que era fotografado. São cenas de um período histórico peculiar, otimista. De um futuro que se aproximava velozmente, com violência. Era uma época de muitas promessas. Flieg deu forma a algumas delas em imagens também otimistas, de homens a criar uma outra vida.



tiago mesquita

Tiago Mesquita é crítico de arte e professor de história da arte. Doutorando e Mestre em filosofia pela Universidade de São Paulo, já publicou em periódicos como *Novos Estudos CEBRAP*, *Revista Fevereiro*, *Folha de S. Paulo* e *O Público* (Lisboa). Como curador, organizou exposições como *O olhar do Colecionador*, *David Drew Zingg (Imagem sobre Imagem)* e *José Bezerre (esculturas)*. Publicou textos em livros como *Rodrigo Andrade: Resistência da matéria*, *Paulo Monteiro: O interior da distância*, *Agostinho Batista de Freitas*, *São Paulo* e *Cassio Michalany: Como anda a cor*.

Governo do Estado de São Paulo e
Secretaria da Cultura apresentam

Imagem útil, imagem inútil
Tiago Mesquita

LF-04/003

Composto em Maax e Stanley e impresso no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, sobre papel Chambril Avena 90 g/m² e FCard Scuro Marrom 240 g/m², com tiragem de 500 exemplares.

São Paulo, 2017.

PDF disponível para download gratuito no site.

livros-fantasma.com

Todo o conteúdo de terceiros aqui reproduzido foi usado para fins de crítica e comentário, não devendo sua divulgação ser interpretada como violação a quaisquer direitos de seus titulares. Salvo disposição em contrário, todas as referências a personagens e obras são ©, ® ou ™ de seus respectivos titulares.



apoio



ensaio
03

imagem útil, imagem inútil

tiago
mesquita



LF-04/003

livros
fantasma
são
paulo
2017

"o fazer artístico, assim, não parece mais rico por se mostrar útil a alguma causa nobre, ao se colocar a disposição das vítimas da exploração, ela parece ainda mais eficaz ao reconhecer a sua perturbadora e crítica inutilidade."