

temática de muitos trabalhos. Simone Michelin, em breve conversa, informa que o lobo como símbolo revelava sua busca de certa pureza associada com a questão do animal. Em seu ensaio sobre a obra da artista no contexto dos anos 80, Gaudêncio Fidelis assinala que “a predisposição de conviver com um universo próximo à natureza foi, antes de tudo, uma posição política da artista que teve impacto direto na realização de sua pintura e que a diferencia conceitualmente dos novos selvagens ou expressionistas, com suas atitudes mais cínicas em relação à linguagem da pintura como uma tradição histórica e culturalmente definida”.

Enfim, se o livro *Heloisa Schneiders da Silva obras e escritos* tem o grande mérito de nos introduzir no universo dessa apreciada artista, ele aporta também amplo e necessário conhecimento sobre a relevante produção artística contemporânea no Rio Grande do Sul.

No contemporâneo: arte e escritura expandidas

Roberto Corrêa dos Santos; Renato Rezende
Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2011, 124p.

Ana Mannarino

Os autores de *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* enfrentam o desafio de desenvolver livro acerca de uma produção artística que é, ela própria, a um só tempo, proposição estética e reflexão teórica: o trabalho de artistas contemporâneos brasileiros que operam nas fronteiras, dissolvidas, entre artes plásticas e poesia, imagem e escrita, texto e visualidade. Como refletir e produzir um livro acerca dessa produção sem trair seu propósito de abertura, sem reduzir sua força, sem limitar suas possibilidades de aproximação e de leitura? Paralelamente, não há como negar a necessidade dessa reflexão sobre

as obras, de debruçar-se sobre elas, provocando conexões que potencializem seu alcance e a produção de novos sentidos e relações. O caminho proposto pelos autores é fazer um “livro-de-artistas-pesquisadores” situando-o também na mesma difusa fronteira entre pesquisa teórica e produção artística em que se encontram as obras nele abordadas.

Na breve introdução ao livro, parte do Projeto para a Construção Adisciplinar de uma Teoria da Arte, do Instituto de Artes da Uerj, Santos e Rezende discorrem sobre algumas das principais questões que os nortearam no desenvolvimento do trabalho, dentre as quais se destacam o exame desconstrutivo de categorias relativas ao fazer artístico e à produção histórica e crítica; a célebre definição de campo ampliado de Rosalind Krauss; e a busca de uma teoria da arte ligada às práticas contemporâneas, evitando-se modelos totalizantes e limitadores – propondo a expansão da prática relacionada à produção e análise de obras que recorrem a escritos, grafismos, livros de artista.

A relação entre arte e escritura é profícua e estende-se por diferentes épocas e lugares. Os autores traçam um dos percursos possíveis no diálogo entre palavra e artes visuais, entremeando citações e referências críticas e históricas com conceituações próprias, em texto que transita entre a escrita teórica e a poética. Trata-se, contudo, de caminho sugerido, em que o leitor não é conduzido a direção definida, mas levado a passear por uma colagem de textos cujos “fios soltos” permitem diversos percursos. A escrita que embaralha versos e fragmentos constitui uma espécie de diálogo entre textos próprios e alheios, uma coleção de apontamentos e ideias.

O livro passa pela arte norte-americana das décadas de 1960 e 1970, pela poesia concreta brasileira, pelo Manifesto Neoconcreto, pelo Tropicalismo, pela poesia em contexto digital. O

discurso videográfico, “impuro por natureza”, a confluência de mídias e o fim da especificidade do meio nas artes têm destaque na abordagem dos autores – assim como considerações acerca do momento contemporâneo, principalmente no que diz respeito ao fim das certezas estéticas e à fluidez entre os meios. As citações e referências de teóricos como Rosalind Krauss, Antonio Risério, Philadelpho Menezes, Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Antonio Cícero – para mencionar apenas alguns – costuram uma trama de reflexões e interrogações sobre arte, palavra, filosofia, política, poesia e linguagem que repercute nos outros dois discursos que integram o livro de Santos e Rezende: o texto dos autores (formados por frases curtas, quase versos) e as imagens do trabalho dos artistas Adolfo Montejo Navas, Alberto Pucheu, Alberto Saraiva, Brígida Baltar, Laura Erber, Leila Danziger, Lena Bergstein, Lenora de Barros, Ricardo Basbaum e Rosana Ricalde.

No texto dos autores, entremeado pelas referências, algumas palavras são pontos de partida para séries de frases e reflexões sobre arte e outras categorias caras à discussão proposta – arte, escrever, ato, homenagem, modernidade, contemporâneo, ideia, obra, pensamento, conceito, ponto – em tentativas de esgotar seu sentido, mas que não se esgotam, se multiplicam. São afirmações, reflexões, contestações que às vezes conferem ao livro ares de manifesto – pensamento sobre arte, arte voltando-se para si própria, arte conceitual.

O projeto gráfico, assinado por Lucas Osório, desempenha papel importante nesse entrelaçamento de discursos. Emprega diferentes pesos de texto, usando duas tipografias – uma para as citações e referências históricas e críticas, a outra para os versos e frases dos autores – e diversos tamanhos de letras, em manchas gráficas variadas de texto, explorando a dimensão espacial

da palavra. Não há relação direta entre texto e imagens; eles constituem discursos paralelos. Embora tratem do mesmo tema geral, um discurso não está submetido ao outro (apesar de se cruzarem em alguns momentos, como quando as reproduções de *frames* do vídeo *Homenagem*, de Lenora de Barros, aparecem lado a lado a algumas possíveis definições propostas para o termo que dá nome à obra). Textos e imagens têm igual peso na constituição do livro. A disposição dos elementos permite diversas possibilidades e níveis de leitura, tanto uma leitura linear, que siga o texto na sequência das páginas, como leituras não sequenciais, que se dão ao se folhear o livro, ao se lerem prioritariamente as imagens, os fragmentos de texto ao acaso. Se o texto às vezes recebe tratamento de imagem, destacado na página, cercado de amplos espaços em branco, também a imagem é às vezes tratada como texto – por exemplo, as imagens do vídeo de Brígida Baltar, que é reproduzido como uma série de *frames* disposta no espaço, a ser “lida” sequencialmente.

Repleto de referências artísticas e literárias, o livro constitui importante fonte para os que se interessam pela pesquisa sobre confluências de arte e escritura, sobre as complexas relações entre as mídias e a desconstrução das categorias artísticas no mundo contemporâneo. Ponto de conjunção de pensamentos, vertentes e caminhos, ele abre uma gama de possibilidades a serem percorridas. É livro para ser lido e relido, visto e revisto, estudado e fruído, bem-sucedido nos desafios a que se propõe.

Gerhard Richter, Sinopse

Pinacoteca do Estado de São Paulo,
São Paulo, 23 jul.-21 ago. 2011

Alvaro Seixas

Na exposição Sinopse (Survey), Gerhard Richter (1932, Dresden, Alemanha) assume a figura de artista-curador para realizar um passeio resumido por sua própria produção. Constituída de 27 obras entre pinturas, fotografias e gravuras, exibiu-se na Pinacoteca do Estado de São Paulo depois de percorrer outras importantes cidades da América Latina e do Brasil.

No final da década de 1960, em *mainstream* artístico que começava a afirmar as chamadas “novas mídias” como sendo o mais novo degrau da ascensão a formas superiores de arte, o artista alemão persistiu – desse modo anacrônico – na pintura tradicional, tendo reativado criticamente certos aspectos de estilos que começavam a ser enfraquecidos pela crítica da época, como o expressionismo abstrato.

A opção por intitular sua mostra Sinopse a identifica como uma espécie de “retrospectiva precária”, sortilégio conceitual que se liga diretamente ao *modus operandi* do artista, que em sua produção não cessa de nos apresentar a um universo visual diversificado, fragmentado e lacônico. Desse modo, Richter opta por um passeio vago, assumidamente sintético e, assim, incompleto, por sua obra para rediscutir as ambições acadêmicas das tradicionais, grandes e pretensiosamente completas retrospectivas de artistas.

Para confeccionar muitos de seus trabalhos de pintura, o artista busca referências em registros fotográficos – pessoas, coisas e cenários reconhecíveis e desconhecidos –, imagens vindas de uma espécie de armazém aparentemente sem limites que é o mundo globalizado, articuladas pelo artista a outras obras de natureza supostamente “abstrata”.

A produção de Richter define uma estratégia “documental” pouco ortodoxa, comparável ao curioso *Atlas de Imagens Mnemosine* concebido

na década de 1920 pelo historiador alemão Aby Warburg,¹ que consistia em uma série de painéis móveis, sobre os quais o historiador dispunha suas coleções de imagens da cultura visual universal, sob forma até então inconcebível segundo as normas acadêmicas, ajustadas em rígida linearidade e limitações geográficas. Warburg passa a identificar as imagens como possuidoras de uma espécie de “memória coletiva” ou “social”, passando a interligar tempos históricos não lineares e as artes visuais produzidas em partes do globo até então distantes e, para as tradicionais “Histórias da Arte”, de impossível associação.

A mostra em questão é composta em grande parte por obras que consistem em pequenas e médias reproduções fotográficas – impressas em *off-set* – e de pinturas representativas do artista que, aliás, originalmente tiveram como base a estética fotográfica e com ela mantiveram forte relação visual – é o caso dos retratos *Betty* (1991) e *Tio Rudi* (2000). Também estão presentes obras da série *Pinturas Abstratas*, mas em tamanhos modestos, adequando-se ao perfil das reproduções fotográficas em exposição. Há ainda uma fotografia com intervenções de pintura – da série *Fotografias Pintadas* –, uma única obra de grandes dimensões e um painel fotográfico datado de 1998, formado por 128 detalhes em tons de cinza de *Halifax*, pintura a óleo abstrata, de denso *impasto*, feita pelo artista em 1978. Resta mencionar curiosa linha do tempo em *off-set*, semelhante a uma página de enciclopédia, diagramada por Richter em 1998, na qual o artista nos apresenta seu resumo pessoal da história cultural ao destacar nomes de importantes artistas plásticos, arquitetos, escritores, músicos e filósofos.

Em sua Sinopse, Richter parece menos interessado em apresentar uma exposição de obras únicas ou de grande formato, que se poderiam encerrar em

sua própria plasticidade, e mais em lançar um olhar sobre o caráter conceitual e heterogêneo de sua produção e nos desafiar a adentrar sua lógica difusa.

NOTAS

1 Para estudo da relação entre as produções de Gerhard Richter e Aby Warburg, ver Buchloh, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. In: *Arte & Ensaios*, v.1. n.19. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2009: 194-209.

José Resende

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, 9 jun.-18 set. 2011

Felipe Scovino

Tomar contato com a recente produção de José Resende é refletir sobre questões universais da escultura (monumentalidade, forma, técnica e presença no espaço). A sentença soa como chavão, mas é nesse momento que se revela a diferença em seu trabalho e particularmente nessa exposição. Devemos partir do princípio de que o conjunto de cinco esculturas foi pensado para o Salão Monumental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sendo invadido por luz e natureza, formando uma espécie de continuidade com seu entorno e, portanto, expondo seu espaço a feixes externos de atravessamento, o próprio MAM-RJ não conhece seus limites, digamos, estruturais. É uma extensão desse panorama que sobrova a exposição de Resende. Compreender que o (suposto) limite da escultura não termina em sua apreensão formalista, mas que o campo de diálogo estabelece fruição inclusive com o meio em que está inserido. Apesar de sua grandiosidade, o resultado plástico nesse

conjunto de esculturas contraria a tendência à busca das manifestações espetaculares e sublinha original dimensão de sobriedade. Permanecem em território ambíguo porque tanto atuam como formulações de ficções individuais quanto formam uma rede de interlocuções de impossível desmembramento. Essa exposição também reflete a possibilidade de um trabalho tornar (ainda mais) específico um lugar. A conclamada sobriedade se faz no diálogo entre a escala das esculturas e a necessidade de percurso que elas invocam ao espectador – discursar sobre o corpo a partir não apenas da experiência física do percurso em torno das esculturas, mas singularmente expor uma visão de mundo, que passa pelo aspecto estabilizador (e potencialmente desestabilizador) da escultura. São obras que se condicionam como verbo de ação, na condição, portanto, de revelar a instabilidade da matéria e a situação de um corpo em permanente estado de desequilíbrio com o meio. Esta última característica também pode ser confundida com dúvida ou incerteza. Suas esculturas parecem duvidar de sua própria condição de imobilidade porque almejam o espaço e o diálogo. Parecem descontentes com sua qualidade de imagem ou forma de aparição no mundo. Há um desconforto pairando sobre aquele território.

Os elementos dessas esculturas são experimentados como estruturas físicas. Ora, suas vigas e estacas são dispostas a intervalos largamente espaçados sustentados como que por pernas. Ora, uma estrutura vertical em cobre e preenchida de forma intercalada por madeira nos remete tanto a uma magistral coluna vertebral quanto a uma manifestação totêmica. Assim, a forma de seu trabalho e a noção de totem convertem-se em duas metáforas interligadas e recíprocas, que apontam para um mesmo aspecto: o repertório de formas do cotidiano que, deslocadas de seu contexto e identidade,

criam coerente e contínuo discurso sobre o corpo e visão de mundo muito particular e instigante sobre a contemporaneidade. Uma terceira obra é formada pelo “diálogo” entre dois círculos de cobre fixados por duas espécies de sapatas e tendo em suas extremidades um conjunto de longos fios de aço. É surpreendente como de certo modo essa imagem congela um tempo e uma ação. Há um dado de velocidade sendo transmitido ainda que estejamos diante de uma escultura que, entretanto, no exato momento em que tomamos ciência dessa imagem, se transforma em corpo vibrátil. Essa ideia é reforçada pela relação totêmica que a obra também explora, nesse caso imagem que pode ser identificada com temas sexuais e canibalísticos.

A aparição dessas obras é sempre resultante de economia de gestos e materiais que se convertem harmonicamente em um corpo. Este vem à tona na obra de Resende porque sua presença no mundo é incondicionalmente necessária. Ademais, a ideia de corpo torna efetivas a inserção e a vontade do sujeito na produção escultórica. O tom confessional de Resende nos faz refletir a respeito de não sermos um conjunto de significados privados que podemos escolher entre tornar ou não público. Esses gestos são resultantes das convenções e do repertório do lugar que habitamos ao mesmo tempo em que se convertem (e logo se impõem) como discurso sobre nossa vontade de expor, organizar e modificar essa “ordem natural das coisas”.

Ana Linnemann, Cartoon

Galeria da Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro | 15 jun.-31 jul.2011

Curadoria de Fernando Cochiarale

Vera Beatriz Siqueira

A chegada à exposição Cartoon, de Ana Linnemann, é marcada pela presença bem-humorada de uma palmeira, plantada no canteiro em frente à Casa de Cultura Laura Alvim, na praia de Ipanema, no Rio – *Os invisíveis nº8*. Ao lado da escultura de Franz Weismann, *Quadrado em torção no espaço*, que há anos identifica o espaço cultural, a palmeira não chamaria propriamente atenção, em meio a tantas outras da orla carioca, a não ser pelo fato de realizar, de tempos em tempos, rotações sobre si mesma. Após o que para de forma abrupta, mantendo a ondulação de suas folhas por instantes antes de reconquistar a quietude. Um leve sorriso se insinua no rosto do espectador que, curioso, sobe as escadas da galeria.

Ao entrar na sala, mais uma experiência inusitada: na parede lateral, estranhas protuberâncias se projetam, a intervalos regulares, em três leves manchas que parecem indicar infiltrações – *Os invisíveis nº9*. A sutileza da obra e os intervalos longos entre uma aparição e outra fazem com que, a princípio, duvidemos do que vimos. Ilusão? Realidade? A surpresa traz novo sorriso. As folhas empilhadas de uma estante articulável e um par de xícaras cortadas como se fossem cascas de frutas – da série O mundo como uma laranja – convidam o visitante a participar de uma curiosa e instigante experiência estética.

Surpreendidos pela palmeira que gira, pela parede que se projeta ou pelas xícaras retalhadas, nos vemos imediatamente desarmados, destituídos das formas tradicionais de apreciação estética. As ideias mais corriqueiras que nos apoiam na experiência de visita às exposições de arte não parecem funcionar direito. Sequer há objetos, bases, molduras, etiquetas para nos auxiliar. A estante articulável vai escrevendo o roteiro da mostra, marcado antes por fissuras e interrupções do que pela continuidade.

Em cada obra vivemos a fragmentação. Logo à

esquerda de quem adentra a sala central, duas pesadas pilhas de tiras retangulares de feltro são costuradas no centro de uma de suas bordas, ficando uma à frente da outra, com essas bordas para fora da prateleira interrompida que, por sua vez, avança sobre o vão de passagem para outro espaço da galeria. Entre as tiras que compõem cada pilha, é colocada uma pérola, detalhe caprichoso que reforça o sentido de intervalo e descontinuidade, além de contribuir para a instabilidade da peça, completada pelo fato de a linha de costura permanecer estendida pela agulha, apenas tensionada e enfiada na trama do feltro. Como o título da obra sugere – *Inevitável* –, ficamos suspensos no tempo, aguardando o momento em que o conjunto pode vir a se desmanchar.

Novamente é a descontinuidade e o sentido intervalar que surgem nos retângulos de azulejos iluminados frontalmente por *spots*, que devem ser vistos pela face posterior, na qual aparecem os traços, vertical ou horizontal, formados pela luz que vaza de intervalos na junção dos ladrilhos – *Frestas de luz 1 e 2*. Outros objetos da série O mundo como uma laranja – como o tênis All Star, o relógio que, nessa mostra, se conecta com a luminária acima, o globo ou os livros fatiados – ajudam a exacerbar a sensação de espacialidade fragmentada. Como se Ana Linnemann recusasse, antes de tudo, qualquer solução de continuidade, qualquer forma de inscrever a totalidade, qualquer possibilidade de estabelecer entre a arte e o mundo uma relação ausente de fricções e rupturas.

Como afirma em seu *site*: “Eu faço objetos que, sendo improváveis, criam novas situações para o que é possível”. O que a leva a trabalhar justamente com as fissuras do real. Cortes, incisões, vaivens de invisibilidade, instabilidades de sentido são algumas das estratégias de manifestação desse jogo de improbabilidades e possibilidades. Pois na afirmação da artista podemos perceber sua busca

deliberada por criar novos mundos, nos quais o elemento lúdico e a ilusão são essenciais para evitar que a arte se dissolva na realidade. Como se a artista lançasse, no limite, a pergunta sobre as condições de possibilidade da própria arte no contexto atual.

Empenhada em recuperar para a experiência da arte alguma ordem de autonomia com relação à realidade mundana da qual parte, a artista, porém, deve recusar as narrativas totalizantes, sejam as mais tradicionais, sejam as recentes. O que nos leva a outra dimensão de sua obra. Encontramo-nos igualmente incapazes de ordenar a experiência a partir dos temas mais correntes na arte contemporânea. Seus globos cortados – *O mundo como uma laranja (globo)* – ou esmagados nos nichos da estante em zigzague – *Ziguezague com globos* – não falam, por exemplo, de identidades, multiculturalismo, hibridismo ou territorialidades. Os cortes e os achatamentos falam, sim, de uma realidade ambivalente, entre a imagem símbolo de nosso mundo e a matéria de que é feito. Novamente, ficamos desarmados e desassistidos diante do humor, que não deseja sequer reter a dimensão mais conceitual da ironia duchampiana.

Em XS, fatias de pedra-sabão são bordadas com fios coloridos de algodão e seda, seguindo os padrões florais em ponto-cruz de revistas de trabalhos manuais, executados caprichosamente pela artista. À pura fisicalidade da rocha ela opõe o trabalho com as linhas, forçando a matéria a perder sua autossuficiência e a se converter em suporte. Ao mesmo tempo, o gesto de bordar deixa de ser íntimo e delicado, para envolver furos na pedra resistente e uma artesanaria bruta. Curiosa reflexão sobre a natureza se impõe: a rocha perde sua materialidade autossuficiente, as flores nascem do trabalho da artista. O resultado, novamente, é o sorriso diante do inusitado. Também ao costurar zíperes em folhas secas, Ana Linnemann retoma

esse sentido dúbio e indefinido da natureza, entre matéria-prima e fluxo orgânico.

Em outras obras ela nos coloca diante da experiência da indecisão sobre a figura geométrica. É o caso de *1 nível/3 níveis*, na qual três copos transparentes, com diferentes quantidades de água, dispostos em níveis distintos nas prateleiras articuladas, são unificados pela virtualidade da linha reta que se pode traçar a partir da superfície do líquido em cada recipiente. Ou dos delicados bordados em tira de feltro, nos quais o círculo e o quadrado são formados não apenas pela trama de linhas, mas também pelas agulhas (curva e reta) que, aliás, determinam o tamanho das formas. Sugere, assim, uma espécie de interioridade problemática ou dúbio da forma geométrica.

Todos esses dilemas surgem, entretanto, sem que a artista faça uso de outra ordem de totalização, valendo-se para tal da centralidade da dimensão do jogo. É preciso suspender os discursos por meio da surpresa, da ilusão e do riso. Destituir a miniatura da célebre performance de Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, de toda profundidade cultural e histórica. Fazê-la girar sobre um cd, acionado por uma geringonça mecânica, ligada a uma tomada escancaradamente incrustada na lombada de livros escavados que, por sua vez, viram-se de costas para nós. Recupera, assim, o sentido bem-humorado e improvável da própria performance citada, agora desprovida de toda aura e convertida em ação ininterrupta e sem direção, repetida como em uma caixa de música muda – *Beuysiana*.

A referência a Joseph Beuys volta a aparecer em *Os invisíveis nº2*, obra na qual uma garrafa de coca-cola se desloca lateralmente sobre uma pilha de livros encimada por exemplar sobre o artista alemão. Aqui, Ana nos faz experimentar vários níveis de encontros insólitos: entre o movimento motorizado da garrafa e a imobilidade silenciosa

dos livros; entre as elaboradas publicações de arte e a própria garrafa plástica de refrigerante – que se situam em polos opostos na hierarquia dos objetos produzidos pelo homem; – mas também entre os livros sobre Leonardo da Vinci e Bonnard, o minimalismo e Lucio Fontana, e o discreto, porém insidioso, exemplar de *Dick Tracy: America's most famous detective*. Junto aos artistas renomados, esse herói de histórias em quadrinhos parece forçar um sorriso amarelo, promovendo o questionamento a respeito das frestas que separam realidade e ficção, cultura pop e erudição, valor estético e fama.

Talvez, porém, a presença desse livro seja ainda mais significativa. Poderíamos pensar nela como uma espécie de chave de compreensão de toda a mostra, cujo título, aliás, refere-se ao universo dos *comic books*. É Dick Tracy quem parece oferecer a Ana Linnemann a possibilidade de criar novas situações para a arte, sem descambar para as soluções tradicionais ou para a discursividade característica da contemporaneidade. É ele quem vai permitir que ela se diferencie, por um lado, da figura do artista como gênio, presente tanto em Leonardo quanto na influência romântica em Beuys, e, por outro, da exteriorização absoluta das formas simples do minimalismo, a recusar qualquer resquício de autoria. O detetive criado em 1931 que, durante décadas, desvendou mistérios e solucionou crimes, serve à artista como contraponto necessário para seu empenho em atualizar a tarefa artística de reconfigurar o real. Projeto ambicioso e especialmente relevante na contemporaneidade.

Não nos deixemos, portanto, iludir pela aparente facilidade de seus trabalhos – instância necessária de aproximação e contato. Suas obras querem nos pegar, pretendem atrair e prender o espectador pelo humor, pela ilusão, pelo desafio a nossos dispositivos perceptivos. Desejam mais do que

isso, entretanto, ao nos envolver na experiência da fricção, da fissura, da indeterminação, sugerindo que cabe à arte contemporânea estabelecer uma relação nova (de descontinuidade) com o mundo. Rejeitando as narrativas tradicionais, mas também a afetação conceitual, a recusa de sentido pós-moderna, a negação da autoria ou o ceticismo pop, e recuperando uma ordem nova de autonomia da experiência estética, os jogos visuais propostos na mostra *Cartoon* criam um espaço fragmentário em que experimentamos a arte em sua natureza híbrida, simultaneamente extraordinária e comum, especial e corriqueira, grandiosa e ridícula.

Francis Alÿs

A Story of Deception

MoMA Manhattan / MoMA PS1

8 mai.-1o ago. 2011

Doris Kosminsky

O título da mostra do artista belga Francis Alÿs, *A Story of Deception*, fala do desejo de perseguir o que sempre parece nos escapar. Trata-se de conceito que o artista instala entre a poética e a política. Alÿs vive no México desde a década de 1980. Essa mudança de continente proveu-o de ponto de vista único, embora problemático, do intruso, do estrangeiro dono de olhar aguçado ante a realidade naturalizada. Nesse contexto, os ciclos de avanços e retrocessos nos campos da política e da economia, tão frequentes nos países da América Latina, são colocados como repetições e tentativas de alcançar um futuro nunca concluído ou plenamente realizado. Uma miragem do que poderíamos ser, mas com resultado sempre decepcionante. Essa descrença na retórica moderna do desenvolvimentismo e do progresso perpassa a obra que o artista apresenta

em instalações, vídeos, *sketches* preparatórios, desenhos, pinturas, colagens e fotografias.

O olhar estrangeiro mostra-se explícito na fotografia *Turista* (1994) em que o artista aparece identificado por uma placa com a palavra “turista”, ao lado de trabalhadores temporários com suas placas: “eletricista”, “bombeiro”, “pintor e gesso”, etc. A figura de Alÿs, mais alto e usando óculos escuros, destaca-se dos outros homens, de vidas precárias. De certa forma, com sua presença, o artista oferece seus serviços como turista para quem quiser ver o mundo através de seus olhos. Como essa imagem, a obra de Alÿs consiste fundamentalmente da documentação de ações e práticas poéticas. A natureza processual de seu trabalho é desdobrada em desenhos, pinturas, vídeos, filmes, fotografias e cartões-postais, além de objetos menos óbvios, preparatórios da ação artística, tais como cópias de *e-mails* e anotações. Se seus vídeos não são a obra em si, mas um meio para fixar e apresentar a obra, os recortes de jornais e desenhos que acompanham as instalações não buscam ser ilustrações explicativas dos processos. Parecem-se mais com enigmas ou fragmentos do pensamento do artista, envolvido em processos que muitas vezes requerem financiamento e minucioso planejamento, além da participação de voluntários e contratação de profissionais especializados (cinégrafistas, editores de imagem, etc.).

O entrelaçamento entre política e poética em jogo que nunca é concluído satisfatoriamente aparece claramente como metáfora no vídeo *Rehearsal I* (1999-2001). Nessa obra de 29 minutos, assistimos às inúmeras tentativas de um fusca vermelho em alcançar o topo de uma íngreme estrada de terra ao som do ensaio de um grupo de *mariachis*. A cada vez que os músicos interrompem o que estão tocando, seja para afinar os instrumentos

ou trocar comentários, o fusca desce a ladeira de ré até que a volta da música o encaminhe para nova tentativa. O ensaio que fazem, ao mesmo tempo, o grupo folclórico e o carro em sua repetida tentativa de alcançar o topo, sugere uma alegoria às frustradas tentativas das nações sul-americanas de alcançar o progresso. A sonoridade dos *mariachis* cria certa comichidade ao mostrar o empenho diante das sucessivas frustrações.

A obra *Tornado* (2000-10) documenta 55 minutos de ação que se desdobra em tentativas de alcançar o epicentro de redemoinhos de vento, frequentes nas regiões empoeiradas e secas ao sul da Cidade do México. O processo da ação consiste na aproximação em direção ao tornado. Ao adentrar a nuvem de poeira, a tela escurece. Ao fim de alguns segundos de escuridão, em que só se pode ouvir o ensurdecido som do vento e a respiração ofegante do artista, temos a sensação de que Alÿs e seu aparato foram cuspidos para fora do redemoinho. O processo se repete sem conclusão, sugerindo a eterna e utópica luta entre dom Quixote e os moinhos de vento.

O vídeo *Guards* (2004-5) registra proposição envolvendo os famosos guardas ingleses. De início, eles marcham individualmente pelas ruas de Londres. À medida que se encontram, entram em formação e passam a marchar juntos. O ritmo sincopado da marcha acaba por atrair e fixar um número maior de soldados. Quando o grupo atinge o número de oito por oito guardas, dirige-se à ponte mais próxima. Ao alcançá-la, a formação é desfeita, e o grupo se dispersa. A construção da ação é documentada por tomadas precisas. A edição reforça o enredo da proposta. O único áudio da obra vem do marchar dos soldados, que vai aumentando à medida que a ação avança. O trabalho pode ser lido com uma parábola do caminhar junto, do seguir os passos da maioria. A surpresa da dispersão final desvela o estado

de suspensão do significado que se encontra na natureza do ato poético. Segundo Alÿs, a arte, através do ato poético de transgressão, pode nos fazer olhar as coisas de modo diferente. Ou, pelo menos, o absurdo da situação pode fazer-nos pensar que as coisas poderiam ser diferentes. Talvez seja esse o caso da obra *Re-enactments* (2000), constituída por dois canais de vídeo. O primeiro é a documentação de ação realizada pelo artista. Ele entra em uma loja, compra e carrega um revólver e sai caminhando pelas ruas com a arma em punho até ser detido pela polícia. No dia seguinte, e por isso as duas sequências de imagens, a ação é re-encenada com a cooperação da polícia. Ao apresentar, lado a lado, a ação dramática e sua simulação, o artista dissolve a fronteira entre documentação e ficção, questionando a autenticidade da obra. Ao mesmo tempo, discute a segurança da população mexicana diante da debilidade de sua polícia.

Uma de suas obras mais conhecidas e documentadas, *When faith moves mountains* (2002), opera sobre uma inversão do princípio da eficiência reinante no pensamento moderno: “Máximo esforço, mínimo resultado”. Em ação de proporções épicas, Alÿs teve a participação de 500 voluntários equipados com pás com o objetivo de deslocar em alguns centímetros uma duna dos subúrbios de Lima. A obra pode ser considerada uma metáfora da sociedade latino-americana, em que o esforço e o sacrifício da população são solicitados de forma a alcançar resultados que, ao final, se mostram incipientes.

A extensa obra de Francis Alÿs parece repetir o que captamos em seus atos poético-políticos: a necessidade de seguir sempre, a resistência ante a frustração mesmo diante de resultados desanimadores. Algo que Samuel Beckett assim resumiu: “Tente de novo. Fracasse novamente. Fracasse melhor.”