
Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira¹

Felipe Scovino*

Recebido em 03 de março de 2009/ aprovado em 23 de abril de 2009

O artigo elabora aproximações entre uma produção artística brasileira que utiliza a ideia de fogo e ironia para discutir situações como política, ética, participação do espectador, intenção do artista e mercado. Destacamos o lugar da ironia na contemporaneidade e a operação fronteiriça com a linguagem e a ficção.

Ironia, pólvora, arte contemporânea, Brasil

Cena 1: O espectador abre uma porta e adentra uma sala iluminada com alguns bancos e máscaras de proteção para o nariz. Um aviso pede ao espectador que os seus calçados sejam retirados. Uma segunda porta é avistada.

Cena 2: Ao abrir esta porta, ele adentra uma nova câmara – um corredor com aproximadamente 14 metros de extensão -, agora totalmente escura. Um cheiro de gás, como o utilizado em nossas cozinhas, impregna o ambiente. Uma espessa camada de talco preenche o espaço, dificultando a movimentação do espectador, que caminhando ou tateando as paredes, descobre que há uma sala paralela àquela em que ele estava. Nesse momento, ele encontra uma vela. Uma vela descoberta.

Portanto, agora alguma decisão deve ser tomada. Significaria a morte, este enclausuramento cheirando a gás e prestes a explodir? Cildo Meireles ativa um circuito irônico em *Volátil* (1980-94) e mais do que isso transforma o espectador em sujeito ativo da ação, em elemento de um jogo sarcástico e – por que não? – perverso.

*Felipe Scovino é crítico de arte, professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA/UFRJ) onde realiza seu pós-doutorado com bolsa do CNPq e professor substituto do Departamento de Teoria e História da Arte (UERJ).

Enfrentamos 5. anal. Pensada de posição. Não estamos mais falando em manipulação por manipulação, como é o caso dos jogos ópticos ou a manipulação física de certas obras neoconcretas, mas numa articulação entre linguagem e ação, da qual a sua vida (metaforicamente) pode depender. No limite, o trabalho parece murmurar: a minha essência está no acidente. O perigo fictício da combinatória entre "gás" e vela em *Volátil*, assim como entre uma potência construtiva e fósforos, no caso das obras de Felipe Barbosa, questiona e alucina nossa certeza e confiança no universo dos sólidos e coloca em evidência a ironia como ferramenta de invenção nas artes visuais.

Forma mutante e com características próprias, a ironia difere (sutilmente, em alguns casos, é verdade) de outras figuras de estilo, de retórica, de linguagem; em várias ocasiões não é percebida, permanecendo numa espécie de limbo entre o "dito" e o "não dito" e muitas vezes é confundida com o humor. A ironia se constituirá na intenção do interpretador assim como do seu produtor e atuará num contexto específico (cultural, social e, às vezes, até político), numa relação entre o concebido e o percebido. A ironia acontece como parte de um processo comunicativo; não é instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações; o irônico se estrutura "na" e "pela" linguagem. Divide-se, portanto, ininterruptamente - eis porque é uma multiplicidade. É ironia justamente à medida que se atualiza, criando linhas de diferenciação que correspondem a seus diferentes dispositivos no campo da arte. Há apenas uma ironia, embora haja uma infinidade de fluxos que participam necessariamente desse mesmo pluralismo.

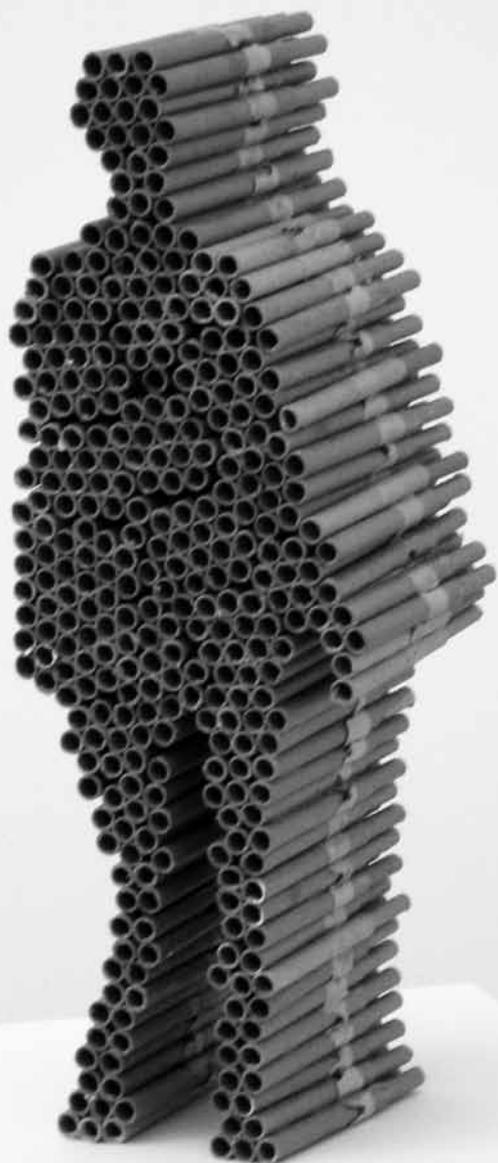
Pelo fato da ironia ser tema tanto de interpretação quanto de intenção, ela pode ser classificada como "questão de compreensão silenciosa": é questão de cumplicidade ideológica, um acordo baseado em compreensão partilhada sobre "como o mundo é". A relação sujeito/objeto transforma-se em campos de força que desencadeiam processos singulares de individuação. O tornar-se irônico aqui é processo negociado entre duas entidades, no qual nos engajamos dotados de invenção, o que nos faz sentir e pensar de modo original e compartilhado. Essa possibilidade aberta, levou parte do público a fazer analogias entre o gás (ou a falta dele), usado por Meireles em *Volátil*, e os campos de concentração nazistas. O artista revela essa "interpretação" feita por parte do público:

Desde a primeira vez que eu mostrei [o trabalho], algumas pessoas que o visitaram, vieram comentar comigo. Elas consideraram *Volátil* um trabalho de, no mínimo, solidariedade ao

martírio judeu, por conta da presença da câmara de gás nos campos de concentração. Contudo, quando você está propondo uma situação, a obra possui certa neutralidade; o que está colocado nela é a minha postura, uma decisão tomada por mim, mas em si, o trabalho pelo trabalho possui uma neutralidade, ou seja, um neonazista pode usar a mesma coisa para fazer apologia do neonazismo. Nada lhe impediria. (Meireles, 2005) ²

A relação entre boato, falsidade e verdade na interpretação da obra pode gerar uma nova abertura à obra, que nem o próprio artista havia imaginado. A ironia constantemente sofre a acusação de ser um desses três conceitos. As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem “processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma ‘ambiguidade’ de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes” (Eco, 1976, p. 93). A ironia expressa por um enunciado, mesmo não sendo elemento estruturador de texto, conta necessariamente com os elementos implicados na dimensão enunciativa. Se é possível dizer que a ironia acontece como conflito entre enunciado e enunciação, isso significa que as duas instâncias estão articuladas, relacionadas de uma forma particular e própria à constituição do processo irônico. O fato é que para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões. O artista está mais interessado em manter essa ambiguidade da mensagem, que possibilita por sua vez o seu potencial entendimento divergente. A arte torna-se, portanto, questão de desentendimento, também, no sentido de que as pessoas podem fazer o que quiserem com ela. O artista Maurizio Cattelan entende que “há desentendimento quando você realmente quer alguma coisa e as pessoas não entendem. Para mim, o desentendimento é muito mais forte do que a idéia gerada por ele” (Obrist, 2006, p. 37). A comunicação irônica obedece a um código particular: não se endereça ao objeto da ironia, mas a um terceiro elemento real ou supostamente presente ao ato da palavra irônica – o receptor. Tunga compartilha da mesma ideia:

Penso que a obra é independente de mim, mas não do público, porque ele passa a *ser* [grifo do autor]. Quando você faz uma obra, há um compromisso com a sua existência. Você faz um fenômeno para que ele apareça. Ele, portanto, aparece para alguém; ademais há a aparição e um testemunho de alguém. Todos esses elementos fazem parte da mesma cadeia, constituem uma unidade de trabalho. (Tunga, 2006)



Felipe Barbosa

Homem bomba, 2002, papel e
pólvora. 44x20x13 cm.

Fonte: arquivo do artista

Perversidade e pólvora

As obras abordadas neste ensaio surgem como provocação do espaço e colocam em xeque um aprisionamento do Ideal. Na relação entre arte, pólvora, perversidade (como desvio de uma expectativa) e ironia, os seus precedentes históricos no campo da produção artística brasileira nos levam a um evento simbólico, sugerido por Ferreira Gullar a Reinaldo Jardim e Hélio Oiticica, em 1960:

Nós anunciaríamos a exposição neoconcreta com vernissage às cinco da tarde e encerramento às seis. Então colocaríamos um dispositivo em cada uma das obras, e um detonador único num canto do vernissage. Quando marcasse seis horas, a exposição detonaria e tudo explodiria. O Oiticica disse: "Pô, mas eu não vou destruir minhas obras não!" No fundo era a expressão do impasse, ao qual eu queria dar a solução possível. Daí o Oiticica suou muito, vacilou, mas disse: "Não, eu não faço esse negócio". (Cocchiarale ; Geiger, 1987, p. 97)

O impasse era dado. A participação do espectador dentro do projeto neoconcreto chega ao limite. Entretanto, *Homem bomba* (2002), *Bicho de pelúcia* (2003-07)³ (ambos de Felipe Barbosa) e *O sermão da montanha: fiat lux* (1973-79) e *Bombanel* (1996)⁴ (ambos de Cildo Meireles) não deixam espaço para a hesitação. A aparente singeleza de um boneco construído com fósforos é desmistificada com o seu acendimento. Tal como a inocência de um urso de pelúcia e a pólvora sendo transportada dentro de um anel podem ser um fator de perigo para o espectador mais afoito. É o "projeto explosivo brasileiro"⁵ tomando o lugar da inocência construtiva ou de uma geometria sensível que finalmente identifica limites em sua exploração. Estas situações 'explosivas' não interessam enquanto forma, organismo, mas como possibilidade, expectativa, imprevisibilidade. Estas obras conseguem subverter a ordem dos fatores e aliam perversidade e sedução no mesmo objeto. São situações incômodas que põem o espectador numa situação de escolha: as aparências definitivamente enganam. Possuem uma violência, mas estão sob controle... Pelo menos por enquanto:

Estou fazendo uns maiores [o artista refere-se ao trabalho *Homem bomba*] com morteiro. Desde o início da série, eu quis fazer com toda a linha de morteiros: um, três e doze tiros, além das bombinhas.

O artista faz o alerta, reconhece que há limites, encontra as fronteiras que guardam este tipo de trabalho:

Se eu continuar com esta idéia, é risco de morte! Tudo tem um limite. Se você [o artista faz um aviso aos colecionadores] quiser o homem com 12 tiros, eu faço, mas não o deixarei na minha casa. (Barbosa, 2006)



O sermão da montanha: Fiat Lux, 1973-79

126 mil caixas-de-fósforos Fiat Lux, 8 espelhos, lixa preta.

Performance, 5 atores, duração de 24 horas.
64 m2.

Fonte: arquivo do artista

Citando *Bombanel*, Cildo Meireles argumenta com uma certa perversidade e um gracejo infantil:

Esta obra faz parte da série *Condensados*: uma série de miniaturas de antigos trabalhos [da série *Arte física*]. Este trabalho é a miniatura de um barril de petróleo em forma de anel. Ele tem o vidro como uma lente, que converge a luz solar para um determinado foco. Mais duas camadas de vidro e finalmente, em sua base, pólvora. A distância focal dessa lente está direcionada para a pólvora.

E o artista continua relatando a sua obra: “É como uma brincadeira de criança: o menino brinca com a lente e a folha de papel, que depois de alguns minutos, queima com a luz do sol”. (Meireles, 2005).

A geometria passa a se tornar coisa, uma entidade material, mas aliada a uma perversidade (Bueno, 2006). Sua escala não se restringe exclusivamente a uma projeção intelectual sobre o mundo, um olhar intangível, mas remete-se direta e simultaneamente ao dado físico do sujeito que usufrui elementos tão corriqueiros quanto palitos de fósforos, estalinhos, anéis ou brinquedos. A aparente precariedade destas estruturas acaba por dar continuidade, mesmo não sendo sua intenção primordial, a um deslocamento já anunciado pelas vanguardas construtivas brasileiras: a invenção, como elemento simultâneo de apropriação e desapropriação

de elementos, formas e técnicas corriqueiras do nosso dia a dia ⁶. É importante deixar claro que as obras abordadas neste ensaio não seriam a primeira onda de um levante irônico dentro do panorama das artes visuais brasileiras no século XX, mas revelariam apenas os artistas que aliaram uma identidade irônica (em alguns casos identificáveis por este autor como embates ao paradigmático projeto construtivo brasileiro) a uma malícia, em alguns momentos conjugada na pólvora ou numa espécie de resistência, e por isso mesmo levada a limites extremos.

O artista perde o controle sobre a sua criação e a ironia se dispersa pela vida. Este “projeto explosivo” acaba tomando direções que não haviam sido problematizadas pelo artista: em *Homem bomba* o lado irônico é acentuado no descontentamento da vizinha ao quintal em que é feita a explosão do boneco. A impaciência e a raiva com o estouro do boneco revelam uma situação tão desconfortável (e explosiva) quanto o próprio ato em si. Examinando espaços e processos de comunicação, o jogo de aparências de Barbosa põe em questão situações que vão da política a estratégias que re-pensam a questão da ética na arte. Barbosa explica como o acaso tornou-se parte do trabalho:

Foi uma atitude inconseqüente. O vídeo apenas registraria a explosão do boneco. Mas a reação dela [da vizinha] foi importante: a obra tornou-se real, saiu do campo artístico. Não foi uma atitude proposital [de gerar a raiva na vizinhança que circundava a área em que foi feita a explosão], mas também não tenho como negar que a reação foi um ganho; a simples explosão poderia se tornar uma atitude banal. (Barbosa, 2006)

Nada aqui se representa, tudo parece contentar-se em ser alusão, analogia, metáfora. No início, a obra nos induziria a crer num sentido interno específico de cada nomeação. Mas depois, o conjunto de nomeações nos precipita em conclusão surpreendente: todas as nomeações são falsas. Felipe Barbosa ressalta a questão da recepção dos seus trabalhos [notadamente a série *Bicho de pelúcia* e o vídeo *Homem bomba*] no exterior. Ao contrário da reação, quase sempre bem-humorada do público brasileiro, o espectador europeu não tem a mesma atitude:

Eles entendem como sendo uma coisa de mau gosto, não é bem vista, porque é uma questão [a bomba, a iminente explosão de algo por grupos terroristas] que eles vivem diretamente, o que acaba provocando certa tensão e incômodo no espectador. Você está tocando definitivamente nas feridas nacionais. (Barbosa, 2006)

E neste ponto os trabalhos de Meireles e Barbosa se tocam novamente. Até onde caminham os limites desta ética? O fato é que a obra ocasiona ruídos, alarga fronteiras do seu entendimento. Enquanto algumas culturas entendem estas obras como perversão, outras

apenas riem da situação que beira o absurdo. Seria um problema de comunicação? Esta rede irônica está mais interessada na provocação ao outro do que simplesmente numa rasa atitude de diversão do público ou provocação contra o espaço do museu. Provocações, rompimentos, táticas contra atitudes esgotadas. Situações-limite. Antonio Manuel se inscreve como obra no Salão Nacional de Arte Moderna, em 1970. Recusado, apresenta-se nu no vernissage. De fato, seria somente a partir da expressão individual, anônima e difusa frente aos vastos mecanismos de controle social em curso que o trabalho ganharia sentido e eficácia, o que faz de *O corpo é a obra* (1970) menos suporte de propaganda do que proposição de uma atitude distinta frente ao espaço político. É uma atitude, definitivamente, de resistência. Palavra de inúmeras possibilidades semânticas, resistência, aqui, significa não ter medo, continuar a todo custo. A resistência é afrontamento, relação de força, situação estratégica. Não é um lugar, que se ocupa, nem um objeto, que se possui. Ela se exerce, se disputa. Neste caso, a ironia serve como metáfora para uma tomada de posição, numa época de corpos torturados, eletrochoques, desaparecimentos, massacres e mortes, onde a relação corpo/poder se mostrava cada vez mais institucionalizada.

Em *O sermão da montanha: Fiat lux*, as caixas de fósforos formam um cubo no centro da galeria. Essa escultura *readymade* inflamável é circundada por atores vestidos de agentes de segurança, com aspecto de gangsteres, que “protegem” as caixas de fósforos dos espectadores. O número de caixas de fósforos foi calculado por Meireles, em quantidade suficiente para explodir a galeria. O ruído dos pés dos seguranças sobre as lixas que recobrem o chão lembra o som do fósforo sendo aceso na caixa, de tal modo que sua própria vigilância, longe de tranquilizar, gera ansiedade e medo. Essa visão perversa traz à baila uma ameaça à vida e à propriedade, por meio do acúmulo de materiais que, isoladamente, seriam inofensivos. O poder incandescente de um único palito de fósforo revela-se enorme. O objetivo do artista não é criar um impacto visual pela quantidade, mas usar este fator quantitativo para alterar funções, criar novas metáforas, reverter significados: porque sozinha a caixa de fósforos é um objeto banal e corriqueiro, de tal maneira integrado ao nosso cotidiano.

Identificar e atacar o próprio absurdo de um sistema dado como infalível. Provocar a sua derrocada por meio de mecanismos legais. A ironia, portanto, vira instrumento de mobilização, utilizando exatamente os próprios meios que o sistema oferece para se manter ativo: o acúmulo. Então, o que fazer com uma caixa de fósforos? Objetivamente isto não conta e

não vale nada. *Fiat lux* tematiza a ironia em constante circulação dentro de um percurso aparentemente aleatório, misturando-se ao acaso e ao anonimato. Qualquer pessoa pode comprar fósforos em qualquer quantidade. O sistema permite isto. Uma das suas lógicas de existência é justamente esta: acumulação. Os artistas, aqui abordados, se apropriam destas brechas e expõem a ironia que esta “perfeição” pode atingir.

Entretanto, a questão do fogo em Cildo Meireles tem seus antecedentes em *Cruzeiro do sul* (1969-70). Nessa obra, o potencial de explosão encontrava-se sublimado. Formado por um cubo de 9 mm de diâmetro, produzido em carvalho e pinho – madeiras sagradas para os índios Tupis, devido ao fato de gerarem fogo, quando postas em atrito, e, de acordo com a tradição indígena, evocarem o divino, o deus Tupã –, é exibido, seguindo o desejo do artista, numa área mínima de 200 m². Mais um cubo dentro de cubo, assim como *Fiat lux* e *Volátil*. Um cubo que guarda as chamas, mas é potencializado pelo próprio espaço (da galeria) que reduz o seu tamanho. Inversões de escala, contrassensos na potência. Mas é em *Cruzeiro do sul* que a idéia da explosão em Meireles encontra o seu estágio inicial e o conceito prático para o alargamento da ideia de condensação que estará presente nas futuras obras explosivas desse artista (o gás em *Volátil* e o cubo de caixas de fósforos em *Fiat Lux*). Como observa Meireles em depoimento ao autor: “Para explodir, você, primeiro, tem que compactar, condensar, reprimir. Enfim, você tem que pressionar. Mas a ideia é toda esta: de condensar e levar o exterior para o centro” (Meireles, 2007). É em *Cruzeiro do sul*, que a ideia de explosão está mais radicalmente arraigada, embora não possamos ver isso com os nossos olhos.

Semanticamente, *Cruzeiro do sul* leva o minimalismo às últimas consequências; estruturalmente é uma contradição frente às obras em grande escala de Judd ou Morris; e, materialmente, estabelece sua fronteira (orgânica) com os pares americanos. Todo esse ambiente delimita as fronteiras do circuito irônico da obra de Meireles: o relativamente imenso espaço vazio que abriga *Cruzeiro do sul* indica o tamanho da força simbólica que um objeto mísero pode potencialmente gerar. *Cruzeiro do sul* representa a materialização dessa cosmogonia, como observa Meireles nessa mesma entrevista: “Interessava-me que a obra ficasse a mais oculta e condensada possível e caminhasse na direção do quase desaparecimento físico”.

Como afirma o artista, é imposto um “humiliminimalismo” (neologismo para as palavras “humilde” e “minimalismo”): um confronto entre o minimalismo que diz “eu sou o que você

vê”, uma arte objetiva, concreta e que não representa ilusões ao olhar do espectador (ainda segundo Meireles, na entrevista ao autor em 2007, “a perversidade do minimalismo é essa: o minimalismo é apenas parte da história, e portanto nunca irá resumir nem a diversidade do mundo nem esse minimalismo em si, do real”) e uma produção subjetiva, portadora de um romantismo e carregada da cosmogonia dos índios. Portanto, *Cruzeiro do sul* tem essa audácia, lida com alegorias, pretensões e significados. E é um cubo, e além do mais é mínimo. Chegamos, portanto ao cerne da obra de Meireles: escalas e densidades. Escalas que também estarão presentes nas *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970), onde um indivíduo coloca-se ou mede-se a si mesmo frente às percebidas estruturas da economia e do Estado. Como disserta o artista, “a contribuição de cada inserção individual é secundária em comparação com a escala potencial da obra. Na ocasião, estava muito contente com o projeto porque era ao menos factível, ainda que levantasse a questão da desproporção” (Brett, 2005, p. 189).

Nas obras de Barbosa abordadas neste ensaio, a ideia era criar um campo de objetos visualmente inocentes que na realidade mentiam sobre sua aparência visual; houve uma inversão da percepção normal. À medida que o espectador se aproxima destes objetos, ele descobre o indício do perigo. Chega o momento da decisão: afastar-se ou não? Caso concorde, o espectador experimenta e entra em contato com um corpo em (de)composição incendiária. A periculosidade do objeto provoca no espectador uma reorganização de suas referências. Redefinições de seu próprio corpo a partir de elementos externos.

O imaginário articula e desarticula o mundo, transformando-o em infinitas possibilidades; suspende o tempo nas suas coordenadas passado-presente-futuro e o instaura num ‘quase-presente’, mutável, até efêmero; desloca o espaço, despojando-o da concreção física que a experiência comum lhe concede, para “vaporizá-lo” nos deslocamentos do corpo. Cildo Meireles deixa escapar a dissolução do espaço em *Volátil*, mas com a possibilidade de reintegrá-lo à experiência do indivíduo como uma unidade de sentidos.

[*Volátil*] tenta associar duas coisas: sensação e emoção. Fazendo um *link* quase que instantâneo. Trafegando pela região do medo. O trabalho parece apontar para a eternidade do sujeito, mas realmente aponta para a insignificância do mesmo sujeito. A mesma direção, mas dois sentidos. A matéria [deste trabalho] é o resíduo de vida. (Meireles, 2005)

Felipe Barbosa
Panda, 2005-06, bicho de pelúcia
revestido com estalinho (pequeno
explosivo). 34x27x25 cm.
Fonte: arquivo do artista



Atravessando fronteiras

As obras de Cildo Meireles, Felipe Barbosa e Antonio Manuel poderiam ser descritas como uma teoria poética da sociedade. Colocam questões que vão da política a ideais e estratégias. Examinam espaços e processos de comunicação, as condições do espectador, os legados da história da arte e os limites e medos do Homem moderno. Podem incorporar gestos, fogo, espaço, coisas, circuitos sociais, acumulação, potência, linguagem construtiva, energia, explosão. Neste momento, Meireles examina *O sermão da montanha: Fiat lux*:

Eu lido diretamente com a pólvora. Você pode entrar em qualquer boteco e comprar fósforo. E por que não comprar 126 mil caixas? Criar uma situação de perigo através de um procedimento legal? Você não está cometendo nenhum crime. Você está exercendo um direito de consumidor. Esta é a lógica perversa do sistema. A explosão poderia matar todos que estivessem na galeria. O perigo era evidente. (Meireles, 2005)

Cildo Meireles cria desmembramentos para os caminhos em que esta pólvora pode se dissolver. Já não basta apenas o circuito fechado das galerias e museus, o projeto de explosão deve atingir a circulação, as engrenagens que sustentam a sociedade. Vários mecanismos são criados e a discussão sobre a noção de espaço e os seus limites continua a permear essa possibilidade de expansão da pólvora. O artista, finalmente, explode o espaço da galeria e os restos são pedaços de vidro e arame farpado. É o espaço de *Através* (1983-89). Uma instalação feita pela primeira vez em Kanaal (Bélgica), numa área aproximada de 225 m²,

formada por corredores divididos por grades, cercas de pasto, redes de pesca e correntes. No chão, como se fossem resquícios de uma explosão: 18 toneladas de vidro quebradiço. No meio do trajeto, são impostas barreiras: aquários, barreiras, cercas.

São labirintos e interdições; é um conjunto de *nãos* e um grande *sim*. O vidro quebrado cria uma metáfora para este atravessamento do olhar. Você se dá conta deste atravessamento pelo ouvido. (Meireles, 2005)

Vidros quebrados, passos receosos. São elementos/situações/coisas para que o olhar pudesse atravessar e o corpo pudesse sentir. “*Através* permite a circulação do olhar, mas é restritivo ao movimento do corpo.” (Meireles, 2005)

O desenvolvimento das instalações no Brasil acabou associado à ideia de casa e ao exercício de uma fenomenologia do espaço, com o espectador enquanto protagonista e centro. Tais instalações partiam de noções arquetípicas de espaço – a casa, lugar onde o próprio espaço encontra refúgio, mas não repouso. Essa casa é, portanto, espaço instável. Esse corpus inicial de instalações-casa inclui *Tropicália* (1967) de Oiticica; *A casa é o corpo* (1968) de Lygia Clark; *Do it yourself: freedom territory* (1967) de Antonio Dias e *Espaços virtuais: cantos* (1967-68) de Cildo Meireles. *Através* é uma situação que propicia a descoberta de lugares, indica percursos, mas nunca uma situação única. Lida com caminhos. Bifurcações. Escolhas. Você é o jogador, está naquele campo e deve decidir sobre as suas próprias situações e experiências. Encarar o vidro espatifado? Cortar-se? Seguir adiante? Tomar outro caminho?

Cildo Meireles utiliza sua proposta construtivista aliada a uma dose de perversidade, e ao mesmo tempo não deixa de oferecer certa tensão visual e tátil. *Através* remete seu trabalho a uma trajetória cujo estatuto da obra se dá a partir da desfragmentação dos meios formais das artes visuais – quadro, escultura, exposição, galerias – rumo à criação de uma nova espacialidade da matéria e do corpo. Uma produção cujo cerne é sua característica ambiental: do campo do vivido, do experimentado, do imediato, do que está por ser feito, da elaboração de espaços abertos, e não do que está completo, estruturado. Em suma, uma obra que depende da ação de um participante e não da reflexão de um espectador. É uma obra dirigida ao sentido, para através deles, da percepção total, levar o espectador a uma espécie de dilatamento das suas capacidades sensoriais. E isto por meio do mais irracional dos sentidos: o medo. O medo e o desconhecido. A possibilidade de se machucar, a eventualidade de se perder no labirinto... dos caminhos que se bifurcam. Operam-se passagens, entrelaçando lugares, buscando-se saídas.

Portanto, é uma obra em suspenso, não cumpre um programa prévio. Opera combinações e deslocamentos, que acabam articulando unidades provisórias.

A imagem deste espaço de transmutações enfatiza mobilidades e aberturas e pode ser transferido para a experiência do labirinto. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação ou gestos se desatam, na articulação de espontaneidade e construção. Espaço de vivência e experimentação da memória, o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução. Forma mítica, aponta para um centro, para uma ordem em que o contraditório opera. O labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada pela ação. A “ironia explosiva” transfere-se para um jogo angustiante e ainda mais imprevisível. A precisão ou nitidez de campos não mais interessa, agora é a diluição de fronteiras ou uma nova precisão que não teme incorporar o que está fora de definição, que se coloca. Estas invenções sugerem a ampliação da sensorialidade e a formação de uma estrutura cultural que engloba Mondrian, Joseph Albers e experimentações na literatura moderna como Borges, Cortázar e Mallarmé. Perder-se no labirinto para o encontro consigo mesmo; os desvios, enfim, passam a ser o caminho.

Notas

1 Texto revisado e ampliado, publicado originalmente na revista *Third Text* (Londres, editora Routledge), n. 87, vol. 1, ed. 4, em julho de 2007. O título daquele ensaio foi *Tactics, positions and inventions: devices for a circuit of irony in contemporary Brazilian art* (pp. 431-440).

2 O artista “brinca” com a nossa percepção já contaminada pelo real: o gás de cozinha não possui cheiro. O que transmite a essência que sentimos, é um elemento químico chamado T-butil mercaptana. Na câmara, não há gás, mas apenas a sua “essência”.

3 Homem bomba compreende um boneco de aproximadamente 44 x 20 cm, constituído unicamente por ‘bombinhas’. Bicho de pelúcia é uma série que compreende entre outros: Panda (2005-06) e Ursa maior (2006-07). São ursos de pelúcia, que tiveram o seu tecido de pelúcia retirado e foram cobertos com estalinhos coloridos.

4 Condensado III: Bombanel é uma peça de metal, em formato de prisma, tendo no seu interior uma pequena quantidade de pólvora. O sermão da montanha: Fiat lux compreende 126 mil caixas-de-fósforos empilhadas, circundadas por oito espelhos de 1,60 x 1,20 m, na superfície dos quais estavam escritas oito bem-aventuranças

do sermão da montanha (Mateus, 5, 3-10). As caixas estão cercadas por cinco atores. O chão era revestido de lixa preta. O som do atrito dos pés sobre a lixa foi gravado e amplificado. É interessante notar que outras obras de Cildo Meireles também trabalharão com a ideia de fogo, como Arte física: caixas de Brasília/Clareira (1969) e Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1970).

5 Este título é uma provocação à exposição (e livro) organizada por Aracy Amaral chamada Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962.

6 Como o tecido nos Parangolés (1964-79) de Oiticica ou o alumínio nos Bichos (1960-64) de Lygia Clark.

Referências

Barbosa, F. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 19 de abril de 2006.

Brett, G. (2006). Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

Bueno, G. Progressões geométricas ou construtivismo low profile. In: Barbosa, F. (2006). Felipe Barbosa. Rio de Janeiro: Galeria Arte em Dobro.

Cocchiarale, F.; Geiger, A. B. (1987). Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte.

Eco, U. (1976). Obra aberta. São Paulo: Perspectiva.

Meireles, C. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 19 de outubro de 2005.

_____. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 03 de abril de 2006.

_____. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 18 de junho de 2007.

Obrist, H. U. O. (2006). Arte agora em 5 entrevistas: Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo: Alameda.

Tunga. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 25 de maio de 2006.