

## José Resende

Pinacoteca do Estado de São Paulo, 25 de abril a 14 de junho de 2015

## Patricia Corrêa

“Uma retrospectiva de trabalhos inéditos.” Assim a definiu José Resende, com seu característico senso de humor. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 25 de abril e 14 de junho de 2015, com curadoria de José Augusto Ribeiro, a exposição reuniu 12 esculturas de grandes dimensões nunca exibidas em São Paulo, das quais quatro datam de 2011, ano em que também foram expostas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e oito foram produzidas em 2015 especificamente para o espaço da Pinacoteca. Acionando vãos, distâncias, cruzamentos, passagens e compressões, as peças não nos deixam esquecer de que, junto com elas, enfrentamos as constrições e simetrias do edifício, a centralidade algo laudatória do Octógono, o rigor das onipresentes pilastras, a compartimentação e o pé-direito restritivos das salas em sequência. Espaço, bem o sabe Resende, é algo que cada escultura inventa se formos seus cúmplices. Eis o desafio de uma produção que já se estende por 50 anos: a partir do pressuposto moderno da forma dessubstancializada, cultivar novos lugares de experiência, instalar centros dinâmicos de forças em nosso campo cinestésico, ser capaz de integrar-se a aspectos do mundo para modificá-los. Pois ao trabalho interessa ser atividade, ser crise do espaço e do tempo unívocos, manter-se como trama do lá e do cá, do passado e do presente.

Através dos corredores, pátios e salas do edifício neoclássico modificado por Paulo Mendes da Rocha na década de 1990, figuras, materiais e pro-

cedimentos conhecidos da trajetória do artista são identificados e logo deslocados. Como em toda retrospectiva, temos a oportunidade de ver a meditação de uma obra sobre si mesma. Uma curva em tubo de aço marca a chegada do visitante à exposição, envolvendo a passarela criada pelo arquiteto na contramão do edifício original. *Sorriso* (2015) lembra muitas das estruturas lineares produzidas por Resende desde os anos 70, mas aqui sentimos que ela saúda as próprias possibilidades de atravessamento e reorientação do local. Cruzada a passarela, estamos na sala octogonal que resume a solenidade do museu e que o artista tratou de descentrar com a disposição de duas esculturas, cada qual feita de elementos duplicados que armam entre si jogos de tensão e estabilidade. *Duas Vênus deitadas* (2015) e *Politécnica* (2015) retomam um tipo de estratégia formal criado ao final da década de 1980 e característico de alguns trabalhos que lidam com a presença e a ação no espaço público. Ambas se viabilizam por meio de cortes, trações e sobreposições que estabelecem uma oposição de forças na estrutura de chapas de aço, assim as elevando do chão, ao qual tenderiam. Como sempre, essas intervenções sobre os materiais ficam evidentes aos nossos olhos, mantêm-se como equações potentes e ao mesmo tempo delicadas, precárias, sobre o piso de pedra branca que também pisamos. Elas trazem um pouco da vida sobre outros chãos, a calçada no Centro do Rio em que se estende a *Vênus* de 1991 e um gramado no *Campus* da Universidade de São Paulo, onde duas chapas empinadas por cabos de aço foram instaladas em homenagem o centenário da Escola Politécnica, em 1995.

Revisitar o imaginário e as motivações estruturais de sua própria escultura é algo que sempre obedece à exigência de novos enfrentamentos com o lugar, a luz, diferentes escalas e materiais, dife-

rentes públicos e instituições. É uma exigência de atualidade, ou seja, de que essas estruturas ainda se mostrem capazes de deslocar as coordenadas do sentir e do pensar, que propaguem mudanças de intensidade na experiência do aqui e do agora, em meio à sua declarada familiaridade com a produção social das formas. Flagrantes em toda a obra de Resende são os vocabulários e processos típicos de serralherias e oficinas, da construção civil e da paisagem urbana. Peças como *Coluna* (2011) e *Covo* (2011) fazem esse trânsito entre a visualidade comum e a surpresa, tanto no contexto de seu trabalho ao longo desses 50 anos quanto para uma memória cultural da forma. *Coluna*, feita de seções de um único tronco de árvore, está ligada às suas importantes experiências com madeira no início dos anos 70 envolvendo fracionamento, empilhamento e balanço, mas traz à lembrança todo um longo repertório da arquitetura e da escultura. *Covo*, um enfeixamento ondulado de tubos, apresenta um motivo topológico que há muito interessa a Resende como espécie de paradoxo mágico da forma: um dentro que é fora, um entrar que é sair, um abrir que é fechar. Trabalhado especialmente nas ampolas de vidro dos anos 80 e 90, o motivo amplia suas reverberações na Pinacoteca, passa do cesto de pesca indígena às grades de segurança, logo segue instigante como modelo de experiência.

*Coluna* e *Covo* também falam aos elementos construtivos do saguão em que estão, sobretudo às duas colunas de mármore que margeiam a antiga entrada do edifício e lhes são muito próximas. A verticalidade oscilante e a materialidade bruta das esculturas perturbam o sóbrio equilíbrio dos volumes em mármore. Elas fazem saltar aos olhos o inteligente embate com as circunstâncias arquitetônicas da exposição, o que sempre distingue a ação de Resende e nos fora anunciado desde

o abraço de *Sorriso* à passarela da nova entrada. Simplesmente vemos, como nunca, o projeto original do edifício e a operação quase subversiva de Paulo Mendes da Rocha ao reformá-lo. Resende admira, “conversa” com esse espaço revirado, torna-nos conscientes de sua suscetibilidade e heterogeneidade – só isso já valeria tudo o que implica estar ali.

Mas seguimos. No corredor que dá acesso às salas na lateral do Octógono estão dispostas duas longas peças de aço e ferro chamadas de *Instrumento de medição* (2015). Entre as paredes moduladas por pilastras, oito imensos tubos de superfícies recortadas e unidos por placas mostram o resultado de forças de tração ou compressão; ora contraídos, ora dilatados, aproximam-se de estados-limite de ruptura. Estamos diante de uma engenharia lúdica, diria até bárbara, a insinuar-se vibrante pelo chão. Forma é experimento, equivalente sensorial do processo, mistura de cálculo e descoberta, aferição e erro. Há nesses tubos deformados algo que vem acompanhando a trajetória do artista: a atração pela maleabilidade dos materiais como meio de resistência a virtuosismos escultóricos e a qualquer ordem preestabelecida. Na sua contundência, as duas peças de algum modo nos preparam para entrar na sequência de salas que demonstram, aceitemos o paradoxo, o peculiar virtuosismo de Resende.

Nas cinco salas interconectadas são favorecidos o fluxo e a interlocução visual entre trabalhos de notável força plástica e que oferecem um percurso por gestos variados mas inconfundíveis do artista. Os de movimento mais expansivo, *Macaco nos galhos* (2011) e *Senzala* (2011), ocupam salas longitudinais nas extremidades do conjunto, enquanto *Dobras* (2015), *Central* (2015) e *Restauração* (2015), desarticulações de estruturas concêntricas

muito distintas, estão em salas mais contidas, quase quadradas. Transpasses, cortes, encaixes e vincos dinâmicos armam as situações com títulos inusitados que pouco informam sobre a gestação de cada peça, mas iluminam sua disponibilidade para a imaginação cultural e histórica. A energia inquietante de *Senzala*, por exemplo, talvez transborde para *O Impossível*, de Maria Martins, ou para *Negros no tronco*, de Jean-Baptiste Debret, entre outras aproximações. Mas isso não nos retira dessas salas acarpetadas da Pinacoteca, apenas mostra como a experiência de uma obra reorganiza a experiência de outras, pois é parte de sua atividade “ressituar” formas e pensamentos. De fato, é a temporalidade aberta de cada trabalho, as sintonias e os conflitos que nele se tramam a cada momento, o que em muito constitui essa complexa vitalidade que chamamos de arte.

### **Terra Comunal – Marina Abramović + MAI**

Sesc-Pompeia – São Paulo/SP, 10 de março a 10 de maio de 2015

#### **Ulisses Carrilho**

Quando pensamos a exposição curada por Klaus Biesenbach no MoMA, em 2010, e na retrospectiva curada por Jochen Volz, Terra Comunal – Marina Abramović + MAI, em 2015, devemos levar em conta suas diferenças não apenas devidas à visualidade ou aos fluxos que a expografia sugere. Nem devemos cair na facilidade de igualá-las pelo objetivo retrospectivo que traziam em si. No caso brasileiro, uma proposição de fluxos abertos, livres, sugeridos. Fluxos iluminados pela combinação de lâmpadas artificiais e luz natural. Pelas

linhas retas que carregam a força do construtivismo, herança sérvia da artista – presente também na identidade visual, mesclando letras do alfabeto cirílico na busca de semelhança formal entre as escritas, em escolha pela aproximação. Os fluxos de passagem são caminhos não povoados sem o público que a visita, trajetos sem deriva.

A mostra retrospectiva de Marina Abramović não se restringe à categoria de uma exposição de objetos inseridos em um determinado espaço, pensada a partir do cubo branco. Destacam-se, no entanto, como força da mostra, os objetos transitórios produzidos por Abramović após sua primeira visita ao Brasil, ainda em 1989. As obras contextualizam e localizam historicamente o interesse da artista pelo país, surgido através de sua pesquisa com rochas e minerais para a criação escultórica.

A programação que acompanhava a exposição potencializou o conceito de presença, que ganhou caráter *mainstream* com o filme *Marina Abramović: The Artist is Present* (2011). A potência maior esteve no caráter relacional que a mostra alcançou com a adição da MAI Presents, inserindo trabalhos de artistas brasileiros que investigam a performance. A expansão da espacialidade – preocupação clara no título da mostra – fez-se presente também ao pensar o Brasil. Há clara tentativa de não recorrer apenas aos nomes do Sudeste brasileiro, especificamente Rio de Janeiro e São Paulo – tentativa com certo sucesso. Além da curadora residente em Nova York, Paula Garcia, e do paulista Maurício Ianês, Rubiane Maia, do Espírito Santo, Marco Paulo Rolla, de Minas Gerais, o Grupo EmpreZa, de Goiás, Maikon K e Fernando Ribeiro, do Paraná e a participação pontual de Ayrson Heráclito, da Bahia, reiteraram com suas performances diferentes modos de presença, diferentes maneiras de ocupar o espaço.

A intensa retomada atual dos modos de pensar da arquiteta Lina Bo Bardi fez, no entanto, com que o público tivesse um repertório expandido, numa espécie de confluência do *zeitgeist*, que transborda seu centenário. O prédio do Sesc-Pompeia é mais do que um edifício inscrito em seus limites; só pode ser entendido a partir de seus fluxos. Por excelência, configura-se como lugar de convívio das vizinhanças que formam a Pompeia. Fluxos reiterados pela expografia da exposição que ficou a cargo do escritório Metro Arquitetos, não por acaso encarregado também da expografia de outro marco de Bo Bardi, o Masp, sob direção de Adriano Pedrosa.

Destacam-se nas escolhas da curadoria três reperformances pontuais, nunca antes reencenadas, de trabalhos seminais da artista: *Freeing the Voice* (1976), *Freeing the Body* (1977) e *Freeing the Memory* (1976), pela artista brasileira residente em Berlim Andrea Boller. Na retrospectiva, no entanto, os vídeos dessas performances estavam também expostos, num duplo que pode ser provocação: a mesma performance era exposta duas vezes, uma pela reperformance e outra no seu registro em vídeo. A curadoria optou por não reiterar essa escolha, posicionamento inteligente, que não a simplificava como iniciativa pedagógica. Trazer à tona a documentação – ponto da história da performance, de que Abramović foi uma das precursoras, com *Art must be beautiful, artist must be beautiful* (1975), primeira obra da artista registrada em vídeo – é investigar as diversas possibilidades de uma linguagem.

A inclusão do Método Abramović, criado a partir do processo de preparação pelo qual passam os artistas que trabalham com Abramović, deve ser entendida como nova configuração de suas ações artísticas. Para falar sobre a imposição do tempo

presente, Marina retira o corpo da artista da performance, ela mesma nesse caso, para criar uma linha tênue que convida o público ao protagonismo da experiência corporal. Proposições artísticas não são novidade, se pensarmos a arte conceitual e seus enunciados na segunda metade do século 20. A retirada do corpo de cena – e aqui não falamos sobre a teatralidade da peça dirigida por Bob Wilson interpretada pela própria artista, *The life and death of Marina Abramović* – nesse caso toma sentidos próprios, numa exploração inaugurada a partir da performance feita pela artista no átrio do Museu de Arte Moderna (NY) em que permaneceu sentada, calada e imóvel durante todo o tempo da exposição.

O espaço e seu livre uso não parecem ser uma preocupação curatorial, expográfica ou arquitetônica, mas multidisciplinar. No teatro, uma série de oito palestras articuladas por Marina permeava a história da performance e problematizava questões da história da arte, por vezes escolhas afetivas, que fundamentaram a trajetória da artista. A mostra de Abramović aloca no galpão do Sesc-Pompeia um espaço chamado Space In Between, dedicado ao acesso do público à bibliografia produzida sobre a artista, bem como aos Serões Performáticos, propostos pelo EmpreZa. Um entendimento de espaço com estrutura horizontal, adaptável e sem palcos, em que questões como realidade aumentada, xamanismo ou os objetos relacionais de Lygia Clark – em precisa explanação de Suely Rolnik – foram colocados em debate para reflexões que circundam e atualizam o corpo de obra de Marina Abramović. Foi também nesse espaço que ela acompanhou leituras de portfólio de jovens artistas brasileiros, sendo alguns deles incorporados à programação da mostra, numa apresentação do espaço que se distancia do caminho linear, para tornar-se plataforma.