
O projeto do Renascimento

Elisa Byington. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

Ana Cavalcanti

Os teóricos e artistas do Renascimento postulavam que “era preciso transformar todo o esforço da realização artística em facilidade aparente” (Byington, 2009:27).

Elisa Byington parece seguir o conselho à risca, pois seu livro *O projeto do Renascimento* apresenta texto preciso e de escrita agradável. Apreciamos sobretudo o modo como se entremeiam referências à concepção atual sobre o Renascimento e informações sobre as ideias dos protagonistas da época, distinguindo-as. Se hoje se enfatiza a permanência da tradição clássica durante a Idade Média e compreendemos a história a partir dos elos entre os períodos, para os homens do Renascimento, um abismo os separava da “Idade das Trevas”, e seu projeto cultural vinha recuperar o tempo perdido, renovando as conquistas da Antiguidade clássica há muito esquecidas. Tão importante quanto conhecer as interpretações recentes sobre o passado histórico é conhecer as ideias que circulavam entre os contemporâneos dos acontecimentos em estudo.

É o que faz Elisa ao expor os argumentos de escritores e artistas, tais como Francesco Petrarca (1304-1374), Boccaccio (1313-1375), Cennino Cennini (c.1370-c.1440), Alberti (1404-1472), Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Baldassare Castiglione (1478-1529), Giorgio

Vasari (1511-1574), Ludovico Dolce (1508-1568), Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) e inúmeros outros, aproximando-nos dos vívidos embates artísticos da época. Assim, a autora apresenta o projeto do Humanismo desenvolvido de meados do século 14 ao final do século 16 e seu influxo na literatura e nas artes plásticas. Com trechos selecionados de escritos dos próprios humanistas, nos familiariza às concepções de arte valorizadas na época. É com leveza e profundidade que somos guiados na sequência de temas, pois, embora tratando de questões complexas, em nenhum momento a leitura se torna pesada ou enfadonha.

Os princípios que nortearam a atuação dos humanistas e artistas do Renascimento ganham relevo no texto de Elisa Byington. Ao discorrer sobre a imitação da natureza e da Antiguidade clássica, conceito crucial para as artes do período, a autora ressalta que a imitação não excluía a ideia de originalidade, pois se aconselhava aos artistas “imitar com invenção nova”. Observadora atenta e crítica, Elisa segue sublinhando os pontos fundamentais que caracterizaram a reflexão de teóricos e artistas. O uso das categorias da retórica para a descrição das artes visuais é lembrado por seu aspecto revolucionário para a crítica de arte. A ênfase na representação das ações humanas e dos afetos, nova atribuição dos artistas, marcaria profundamente a produção renascentista, criando direcionamentos que perdurariam até o século 19. A valorização da ideia de indivíduo é outro aspecto posto em evidência. Fama e sede de glória deixaram de ser mal vistas, passando a ser aceitas e até estimuladas. A fundação da primeira Academia das Artes do Desenho, para pintores, escultores e arquitetos, é mencionada como mais um fator

que propiciou a elevação do *status* dos artistas, igualando-os aos literatos, realizando assim a orientação de Alberti que afirmara: "o pintor deve ser culto".

Le vite de' più celebri pittori, scultori e architetti é objeto de análise detalhada, e seu autor, Giorgio Vasari, apresentado como "o maior responsável pela sistematização do conceito de *Rinascita*" e primeiro historiador das artes durante o Humanismo.

Encerrando sua narrativa com as descrições dos funerais de Michelangelo, falecido em 1564, a autora expõe o significado efetivo da expressão "artista divinizado". As conquistas artísticas recebiam o reconhecimento reivindicado, na figura de Michelangelo.

De grande utilidade, as sugestões de leitura ao final do livro incentivam o estudante e o leitor interessado a aprofundar os conhecimentos sobre o Renascimento. Além de sugerir textos recentes sobre as fontes antigas, a autora aconselha a leitura dos teóricos da época e indica, para tal, as melhores edições e traduções.

Chega em boa hora esse livro de Elisa Byington, quando vemos ampliar-se o número de cursos de graduação em história da arte nas universidades brasileiras. Além da Uerj, que já oferecia o curso há tempo, novos bacharelados foram abertos recentemente (UFRJ e Unifesp) ou estão previstos para 2010 (UFRGS). Chamo a atenção para o fato porque essa publicação tem a grande qualidade de apresentar em linguagem acessível e concisa o panorama da história e teorias da arte produzidas no Renascimento. É evidente o domínio e a familiaridade da autora com o tema, cujo estudo aprofundado realizou na Itália, onde se formou historiadora da arte.

Portanto, esse número da coleção Arte+, dirigida por Glória Ferreira e editada por Jorge Zahar Editor, interessará tanto aos iniciados quanto aos iniciantes em arte.

A filosofia de Andy Warhol: (de A a B e de volta a A)

Warhol, Andy. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, 272 p.

Louise D.D.

Publicado pela primeira vez em 1975, esse livro-*talk show* de Warhol (1928-1987) só recebeu tradução e edição brasileiras no ano passado, inaugurando a coleção O artista escreve, da novata editora Cobogó. *A filosofia de Andy Warhol* é basicamente uma coletânea de frases de efeito, algumas delas já bem conhecidas. A e B, no subtítulo, correspondem ao próprio Warhol e a algum de seus coadjuvantes, a quem chamava de *superstars*. O prefácio, B e eu, resume bem o conteúdo do livro, registrado pelo artista no gravador, com que se dizia "casado há anos", e transcrito pela secretária e *ghostwriter* Pat Hackett: um pouco de história, divagações concluídas com frases de efeito e um pouco de *nonsense*.

Não se trata de uma biografia com início, meio e fim nem de um manual. Dividido em temas (e não cronologicamente), *A filosofia* é uma espécie de álbum de recortes oral, com detalhes da vida de Warhol como celebridade, em que o tema arte é sempre abordado com certo desdém. No entanto,

sabidamente essa indiferença faz parte de um personagem cuidadosamente construído. Tão cuidadosamente, que chega a ser impossível separar o “verdadeiro” Warhol desse personagem, parte integrante de seus trabalhos.

Encarnando o personagem com extrema seriedade, Warhol mostra-se um entusiasta do *american way of life* propagado por ele mesmo e outros através da Pop Art; viciado em compras e televisão e, é claro, um tanto egocêntrico, sempre cercado de “Bs”. Entre os filosóficos ensinamentos do “artista empresarial” (segundo ele mesmo), estão “pense rico, pareça pobre” e “ganhar dinheiro é uma arte, trabalhar é uma arte, e bons negócios são a melhor arte”.

Como tudo que vem de Andy Warhol, *A filosofia* não se propõe a ser um livro sério – pelo menos não aparentemente. A filosofia do título pode ser, ao mesmo tempo, um simples modo de pensar e uma paródia das reflexões críticas e racionais, já que, através de suas observações frívolas, declarações de amor ao consumo exacerbado e voyeurismo, Warhol mostra um retrato de sua época e do que estava por vir.

Arquivo contemporâneo

Scovino, Felipe (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, 312 p. [Notas biográficas de Fernanda Lopes]

Ivair Reinaldim

Fruto de projeto contemplado no Programa de Bolsas de Produção Crítica na área de Artes Visuais da Funarte, *Arquivo contemporâneo* compreende 13 entrevistas inéditas, organizadas por Felipe Scovino, com

artistas brasileiros de diferentes gerações e forte atuação até os dias de hoje: Anna Bella Geiger, Cao Guimarães, Antonio Dias, Ricardo Basbaum, Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Chelpe Ferro (Luiz Zerbini, Barrão, Sergio Mekler), Ernesto Neto, Tunga, Adriana Varejão, Carlos Vergara, Artur Barrio e Raul Mourão. Sem utilizar rótulos simplificadores, como a ideia de “geração”, o autor aproxima dois diferentes grupos de artistas, um compreendendo aqueles que iniciaram sua produção nos anos 60 e 70 e outro, nos anos 80 e 90 (apesar de explicitar ter preferido considerar como critério, nesse segundo grupo, o período de amadurecimento do trabalho nas décadas de 1990 e 2000), investigando continuidades e descontinuidades na produção contemporânea brasileira, pós-movimento neoconcreto.

Alguns pontos podem ser problematizados inicialmente, tais como a ausência de nomes importantes nessa seleção e a presença predominante de artistas que vivem e trabalham no Rio de Janeiro (um aspecto acarretando o outro). Porém, ambas as considerações são amenizadas ao compreendermos que Scovino não pretende abarcar a produção contemporânea brasileira como um todo (quem conseguiria se ocupar de tal tarefa?), e sim trabalhar com um recorte multifacetado, que lhe permite investigar certos pressupostos, com base em *afinidades eletivas*. Questionando a noção de legado intermitente (ou “herança contagiosa”, como prefere assinalar), defende que é através das diferenças evidenciadas no diálogo/confronto entre artistas e entre obras que encontraremos de fato similitudes na arte produzida no Brasil desde os anos 60 (esse, claramente, argumento passível de abarcar recorte mais amplo). Desse modo, o autor explicita a importância de reconhecer legados, sem rechaçar conflitos.

Cinco são os campos de investigação que nortearam a estruturação das entrevistas: 1. “a visão dos artistas que iniciaram suas trajetórias nos anos 1960/1970 sobre a experimentação que as suas obras trouxeram ao circuito de artes visuais brasileiro”; 2. “as aproximações (e ao mesmo tempo diferenças) que existem entre ‘campos temporais’ distintos de artistas que trabalham com o mesmo suporte (...), assim como as dificuldades (técnicas, mercadológicas) que esses suportes sofreram e ainda sofrem”; 3. “o olhar da produção mais recente sobre as práticas artísticas produzidas nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil e o diálogo dessa experimentação com os seus trabalhos assim como os novos direcionamentos/apontamentos que as suas obras trazem dentro de uma trajetória de inovação”; 4. “a visão de todos os artistas sobre a passagem do moderno ao contemporâneo no circuito das artes visuais brasileiras a partir das produções e experimentações realizadas no período de tempo em que o livro se inscreve”; 5. “o lugar de uma arte transnacional no fluxo do globalismo”.

Ao optar por publicar entrevistas em vez de realizar estudo monográfico/ensaístico, Scovino reforça a importância cada vez maior da fala do artista, em consonância com publicações que têm privilegiado essa prática. Particularmente, *Arquivo contemporâneo* insere-se no projeto editorial pioneiro que a Funarte estabeleceu desde o final dos anos 70, voltado para a pesquisa e consolidação da arte contemporânea no país, abrindo espaço tanto para críticos e pesquisadores quanto para artistas (vide as coleções *Arte contemporânea brasileira*, *Temas e debates*, *Pensamento crítico* e *Fala de artista*). Ao mesmo tempo em que o autor alimenta o “arquivo” da arte contemporânea brasileira com novas fontes, salienta a “contemporaneidade” desse debate, tornando público esse pensamento que se

estabelece no diálogo/embate entre entrevistador e entrevistado, assim como no atravessamento das entrevistas (que podem ser lidas sequencial ou randomicamente).

Como compreende de modo exemplar Frederico Coelho no posfácio do livro, para o entrevistador, “toda entrevista é um risco”, do mesmo modo que para o entrevistado, uma vez que “toda entrevista aciona uma instância (auto)crítica em que ele se vê ora como sujeito, ora como objeto das perguntas e respostas”. E os riscos surgem aos olhos do leitor no contato entre esses interlocutores, mas, sobretudo no cruzamento desses depoimentos, nas respostas convergentes e divergentes para as mesmas perguntas, nas diferenças de opinião e nos conflitos de interpretação, nas nuances de personalidade, na reflexão perspicaz e contundente, na memória atualizada através do discurso; enfim, é nos interstícios dessas demarcações precisas que o território multifacetado mencionado pelo autor se faz mais evidente. É preciso um alerta: esse não é um livro de entrevistas, mas um livro *entre* as vistas.

Por fim, assim como Felipe Scovino salienta transformações na ordem da função “artista”, que cada vez mais passa a refletir sobre sua obra e os processos de sua circulação, aproximando-se do crítico de arte, do mesmo modo é preciso pensar o papel do teórico no enfrentamento desse arquivo. Como pensar uma história da arte que dê conta desse pensamento plural e fragmentado, sem a predisposição de uniformizar esses discursos (reconhecer as diferenças), mas ao mesmo tempo aceitando o risco de enfrentar recortes mais amplos? A proximidade e o trabalho colaborativo entre historiadores/críticos e artistas é meio profícuo e capaz de apontar novos caminhos para a historiografia da arte (como sempre o fez) e, nesse sentido, as entrevistas assumem papel fundamen-

tal, reforçando o quanto a história se alimenta da crítica: a *história crítica da arte* (o que já parece soar como pleonasma). Interpretar essas fontes é um desafio que mais cedo ou mais tarde teremos que assumir.

Jardim da Oposição

Escola de Artes Visuais do Parque Lage,
Rio de Janeiro, julho-agosto 2009

Guilherme Bueno

*... and there are no sins inside the
gates of Eden
Bob Dylan*

A mostra Jardim da Oposição, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage registra os primeiros anos de atividade da instituição após a reforma empreendida por Rubens Gerchman. A importância assumida pela escola nestes mais de 30 anos é hoje mais do que reconhecida – coube à exposição, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda e Helio Eichbauer, apresentar ao público os aspectos objetivos dessa história, até então enovelada na memória e em mitos dela decorrentes.

O período-alvo, 1975-1979, é revisitado por meio de documentos (cartazes, fotos, registros de aula, filmes, cadernos, etc.) e testemunhos. Diria que até mais significativo do que perceber quem frequentou o Parque Lage ou por lá circulou (para citar alguns nomes, vai de Caetano Veloso a Mário Pedrosa, passando por diversos poetas, artistas e agentes culturais que marcariam a cultura brasileira a partir de então) é reconhecer ali um processo pioneiro e transformador da arte, principalmente num momento frágil do país.

O projeto, desenvolvido pela colaboração de Gerchman e Lina Bo Bardi, conjuga uma vertente experimental e uma pauta de questões emblemáticas para se compreender o quadro sociocultural brasileiro, abarcando, além da arte, temas como sexualidade, cultura negra, entre outros. Por um lado, podemos perceber (talvez intuitivamente) como dilemas vindos dos anos 60 – o choque entre a arte e a cultura de massas, sua capacidade de descoberta e invenção subjetiva, comunicabilidade da arte no mundo contemporâneo – repercutem no desenho didático da escola. Olhando seu plano, ele parece ainda retomar o *sentido de totalidade* que marcou o ensino de arte no século 20 e teve como primeiro grande modelo a Bauhaus. No caso do Parque Lage, ao menos naquele momento, parece haver ali uma herança daquele paradigma, porém confrontado a outra realidade não só política ou social, mas existencial.

Do conjunto em exibição destacam-se a seção dedicada a filmes (especialmente as *Cinesias*, de Sergio Santeiro – obras que eram a um só tempo cinema e poesia), e os registros da Oficina Pluridimensional, de Eichbauer, sobretudo o seu *Uirapuru*, no qual a força de transgressão comportamental do corpo assume dimensões radicais. A eles somam-se os eventos de poesia marginal, a oficina de Celeida Tostes, os cursos de fotografia, cenografia e cinema, que ainda representavam novidade no ambiente das artes plásticas.

Vista a exposição dentro de um contexto temporal mais amplo, há um ponto que merecerá ser analisado futuramente por historiadores de arte brasileiros: interpretar como um todo o significado da simultaneidade de diversas investidas no ensino e pensamento sobre a arte ao longo dos anos 70. Em outras palavras, colocar lado a lado a Escola Brasil, os cursos do Museu de Arte

Moderna, a ECA-USP e a Faap daquele período para discutir, entre outras coisas, como e por quais caminhos haveria circunstancial transmissão de um legado do experimentalismo dos anos 70 para aqueles artistas que, ainda estudantes nesse período, emergiriam na década seguinte. É claro que não se deve buscar aqui relações diretas ou genealogias – sob o risco de simplificação e falseamento da história da arte brasileira –, mas ampliar o mapeamento do campo de trocas e do imaginário que perpassaram esses capítulos decisivos de nossa produção.

2 em 1

Cavaliças do Parque Lage, Rio de Janeiro, 30 de julho a 6 de setembro de 2009

Kenny Neoob

Na contemporaneidade, deseja-se sempre que uma exposição provoque alguma mudança na percepção coletiva, quer seja em relação ao espaço, ao tempo etc. 2 em 1, nas Cavaliças do Parque Lage, realiza esse desejo? Pensada para expor o trabalho de duplas de artistas e, ao mesmo tempo, questionar a autoria, essa mostra se coloca interligada por algo mais do que se mistura nas sensações, algo entre percepção e afeto. A integração das obras apresentadas não é uma integração de estilos ou formas, muito pelo contrário. Os artistas parecem afinados em expor uma intensidade que se reflete em cada obra e que flui entre uma obra e outra.

Para entrar nas Cavaliças precisamos desviar de alguns andaimes. Parece que o imóvel está em restauração, mas não, é aí que está a obra de Cabot e Daniel Toledo: um espelhamento vazado da fachada realizado com uma estrutura de andaimes. Proposta

artística quase invisível. Da obra resulta a ideia de retomada, de uma apropriação passada ou futura da fachada.

Quando entramos nas Cavaliças somos surpreendidos: encontramos novamente a fachada, mas, dessa vez, deitada em inclinação suficiente para funcionar como uma rampa, um convite a 'subir pelas paredes'. Nesse trabalho de Simone Michelin e Ricardo Ventura, 'escalamos' a fachada até descobrir o céu escondido em algum buraco: nuvens claríssimas, em *slowmotion*, nos levam a ver balões também alvíssimos. No visor, a luz. Sutileza. *Mehr licht*. Desejo de voar. Seria possível olhar lá de cima da fachada, dos balões, das nuvens, e ver os corpos aqui embaixo? Sim, em outra pequena janela circular, a outra visão: como se estivéssemos lá de cima, vendo os artistas aqui embaixo. Espelhamento em *plongée* e *contre-plongée*. Vamos espelhar a fachada? Vamos espelhar o céu? Vamos espelhar a luz? Nesse trabalho, o primeiro reflexo é a fachada-rampa, virtualidade concretizada em madeira compensada. O segundo reflexo está na imagem que a câmera, acoplada aos balões, captura lá de cima. O terceiro reflexo está no vídeo que registrou os balões e as nuvens. Cada imagem é um espelho que reflete um tempo. O atual e o virtual se cruzam e se entrecruzam. Cria-se um movimento circular variado de espelhamentos e rebatimentos. Sob a influência desses movimentos imaginários chega-se a uma zona de turbulência. Podemos entrar em um 'túnel do tempo', como naquele seriado de televisão da década de 1960? Por túnel de rotações variadas, como em reflexão filosófica sobre o tempo, podemos chegar a duas outras obras: à turbulência de Barrão e Marta Jourdan ou às memórias de Suely Farhi e Carol Valansi.

Na obra de Farhi e Valansi reencontramos a ausência do lápis de cor de nossa infância: um grande círculo de lascas vermelhas pare-

ce ainda conter a força utilizada, durante duas semanas, para apontar todo aquele material. Da transformação residual do lápis é formado o grande círculo deitado no chão. Em contraste, encontramos pó vermelho em um pequeno círculo suspenso acima do outro. Pó feito de restos de miolo de lápis. O que era interno no lápis, agora se expõe à luz, acima de seu exterior agora rebaixado. Novamente se dá o espelhamento entre um círculo e outro, entre o interior exposto e sua sombra refletida no grande círculo. Essa sombra circular nos leva de volta ao túnel imaginário através da matéria.

Intensidade é o que reencontramos na instalação de Barrão e Marta Jourdan: um grande espaço, sem luz, que o observador penetra, apesar de não poder orientar-se pela visão. Recorre, automaticamente, aos outros sentidos. No interior da sala, um forte deslocamento de ar vindo de uma direção nos arrebatava. Todo o corpo percebe o fluxo intenso e, aos poucos, a audição distingue um misto de sons provenientes de algo possante. Os sons provêm da mesma direção que o vento. Ao persistir na experiência, na escuridão, conseguimos distinguir o fluxo de sons do fluxo de ar. Mergulhamos nesses fluxos de movimentos circulares como quem mergulha numa correnteza em direção à nascente. Correnteza que promete nos levar muito além de lá. Talvez à origem, talvez ao Rio Aqueronte. A promessa é potente, mas não se sabe do quê. Imagens singulares nos chegam à mente: um navio enfrentando um furacão, um helicóptero pousando, um buraco-negro. O intenso fluxo de ar nos coloca dentro de um túnel, como em uma passagem, uma porta, que nos leva a algo, talvez ao caos absoluto. Na reação dos espectadores pode-se notar, ao mesmo tempo, terror e fascinação. Uma recusa da ex-

periência acontece quando os espectadores acionam suas lanternas de celulares: a experiência é perdida e, então, vemos um grande ventilador industrial e um aparelho de som instalados no centro do espaço vazio.

Em outra linguagem, menos ambiental, há o trabalho de Luiz Alphonsus e seu filho Domingos Guimarães. Numa estória em quadrinhos, quase infantil, encontramos outro espelhamento temporal. Dessa vez, entre diferentes registros da história pessoal dos dois artistas. Um cruzamento faz refletirem as fotografias do pai nas do filho e o inverso. A disposição não histórica das imagens cria outra leitura. Vemos o pai-bebê com o filho-adulto: a inversão cronológica parece o resultado de um jogo de dados caótico. Estranheza que pressupõe um espaço virtual qualquer em que passado, presente e futuro coexistam. Os registros temporais se espelham e se integram. Há uma repetição metafísica. O pai está no filho, o filho está no pai, mas não são os mesmos. Nessa repetição está compreendida a diferença. E é, exatamente, essa diferença que emerge da obra em questão.

Enquanto somos tomados por essas sensações, um monitor, da dupla de curadores Daniela Labra e Felipe Scovino, expõe fluxos presentes. Uma observação dos devires artísticos? Uma obra? Um registro para desenvolvimentos futuros? Parte de um processo?

Este texto é uma expressão das sensações suscitadas pela exposição. Sensações que desdobram lembranças. Sensações mistas: entre a objetividade e a subjetividade de quem observa. A experiência de cada um é diferente, singular: uma leitura das sensações imanentes. E que, afinal, assim afloram: dois em um ou todos em um?

Felipe Cohen – Colagens

Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro, 9 de julho a 1º de agosto de 2009

Sérgio Bruno Martins

Para Felipe Cohen, “a ficção criada por certos objetos não cabe no espaço real, e de certa forma o ignora”.¹ Cohen busca aqui defender a prática artística (em particular aquela que, como a sua, se dá em três dimensões) contra o imperativo do diálogo explícito e imediatista com o entorno. O que entra em jogo é certa qualidade de *autonomia* – esse conceito tão recorrentemente vilipendiado ao longo das últimas décadas. É importante ter em mente aqui a maneira segundo a qual essa citação introduz a figura do *excesso*. Não se trata da pretensão de que o trabalho habite domínio essencialmente alheio à realidade, mas de reconhecer nessas esculturas, instalações e objetos (cuja recorrente banalidade – copos, lâmpadas, envelopes – nem poderia sonhar em isentá-los de relação íntima e primeira com o real) o esforço de constituição de uma *autonomia crítica* – que põe em crise as coordenadas de nossa experiência cotidiana ao, partindo delas, excedê-las. Assim como a relação entre continente e conteúdo, tão frequentemente problematizada no trabalho de Cohen, essa autonomia não deve, entretanto, ser vista como estável e alienada, mas como plataforma sobre a qual a arte reinventa sua capacidade de questionar o real. Ou ainda: não é um trabalho que conte com espaço dado de antemão; antes se empenha em construí-lo, incorporando esse processo e suas tensões inerentes como um de seus dados mais potentes.

Essa chave nos permite abordar os trabalhos, aparentemente tão díspares, agrupados pelo artista paulistano e pelo curador Guilherme Bueno na recente exposição que ocupou o segundo andar da Galeria Anita Schwartz. Nada mais pareceria ligar, por exemplo, as colagens da série Paisagens (2009, todas em papel-cartão e paraná) e a videoinstalação *Mar Adentro* (2009), expostos em paredes opostas, do que uma anacrônica recorrência à ordem dos gêneros: a paisagem. Para a videoinstalação Cohen filmou, do alto do Pão de Açúcar, pedaços do céu e do mar; na galeria, ambos são projetados sobre as superfícies vertical e horizontal, respectivamente, de um pequeno anteparo em forma de 'L', como um livro aberto em 90°. O trabalho efetua, portanto, dupla redução da paisagem: primeiro, ela é resumida a dois polos constitutivos através do recorte da filmagem; em seguida, esses polos são avizinados de modo a remontar, em pequena escala, o eixo fenomenológico experimentado pelo artista no alto do morro – céu diretamente à frente, mar perpendicularmente abaixo. Nesse processo, o horizonte, que desaparecera com o recorte, retorna, dessa vez de forma puramente esquemática, como o encontro entre as duas superfícies do anteparo, a dobra interior do 'L'. No entanto, mais do que artificial, esse horizonte é agora *disfuncional*: em vez de mediar uma passagem amena entre diferentes tons de azul, ele marca um ponto de corte e fricção entre as diferentes materialidades que o filme registra em céu e mar, com a textura repetitiva das marolas a debruçar-se contra um paredão impalpável de céu e nuvem. Contraste acentuado, ademais, pela proximidade que o espectador é impelido a tomar ao acocorar-se diante do anteparo no chão para adequar-se ao eixo fenomenológico proposto.

Também a experiência das colagens é reorganizada a partir de uma irrupção material. Se os tons crepusculares que distinguem os diferentes planos nos convidam a um passeio tranquilo por essas paisagens, esse não é sem tropeços: é justamente no ajuste do olhar a passagens sutis e nuançadas que notamos os mínimos – mas curiosamente abruptos – desníveis que marcam, como meios-fios, as diversas espessuras dos cartões. À nossa despercebida aproximação física, o trabalho responde evidenciando sua própria materialidade e nos obriga a rever os termos daquilo que já pensávamos ter reconhecido como objeto de nosso olhar. Numa colagem, por exemplo, um recorte em forma de ilha que parecia repousar sobre a linha do horizonte revela, se visto de perto, ser *literalmente* isto: um pedaço de cartão assentado sobre a borda espessa de outro, que define o mar, ambos mutuamente enredados em delicada e irrevogável insinuação de corpo.

Mas é talvez em *Anunciação* que se articula de forma mais plena o caráter fictício ao qual Cohen se refere. Exposto no contêiner que a galeria mantém em seu terraço, o trabalho consiste numa lâmpada acesa que pende do teto até alojar-se (mantendo-se, no entanto, suspensa pelo fio) no interior vazio de um copo de vinho no chão. Mais que alojar-se, seus contornos conformam-se aos do copo e vice-versa. Soma-se a isso uma complementaridade de outra ordem, fruto do modo com que o solitário ponto de luz evidencia a transparência enquanto dado material do vidro; é como se duas peles transparentes se superpussem formando apenas uma. O simbolismo do título traduz-se assim numa forma de economia extrema, e a consciência imediata que temos dessa

singeleza tocante – que percorre e aproxima imagem e matéria – impõe gravidade a todo o entorno. Nossos passos tomam-se brutos e desajeitados, como se investidos do peso industrial do contêiner; passos incapazes de empreender a aproximação delicada que a própria integridade do objeto parece requisitar, como se a menor trepidação pudesse pô-lo em risco (Cohen costuma expor seus objetos de pequena escala no chão – embora nem tanto nessa exposição –, o que lhes acentua a fragilidade). *Anunciação* seduz pela justeza com que a forma e a materialidade do objeto se amarram à temporalidade de experimentá-lo.

Vale aqui retomar o ponto inicial e lembrar quão banais são tantas das coisas que servem de ponto de partida para o enredamento que venho descrevendo. Isso vale também para os envelopes de plástico ou papel dos outros trabalhos que, por razões de espaço, não abordei diretamente. Que, no âmbito desses trabalhos, essas coisas não se atenham ao rumo imediato de seu significado cotidiano – que elas o excedam – não implica menor questionamento da realidade, pelo contrário. Pois, como propõe Slavoj Žižek ao definir o conceito de ideologia, é a realidade cotidiana em si que nos é oferecida como defesa – um escape às avessas – contra o que é propriamente real.²

Notas

1 Cohen, Felipe. Conversa por email com o autor. 17.08.2009.

2 Ver Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso, 1989: 45.