



Dossiê Luciano Fabro

Este dossiê foi elaborado a partir da Sessão Extraordinária 0.2,¹ realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 02/12/2007 como homenagem em memória de Luciano Fabro, falecido naquele ano. Participaram do evento Glória Ferreira, de quem partiu a sugestão da homenagem, Vanda Klabin, Carlos Zilio, Carla Vendrami, Leonardo Tepedino e Luis Andrade, que emprestou sua voz a Fabro, para reanimar um dos últimos textos do artista, aqui publicado. Na ocasião foi apresentado, em estréia nacional, o documentário Fabro no HO, de Simone Michelin, sobre a individual do artista no Centro de Arte Hélio Oiticica.

Cul de ciel estava ainda em exposição no Louvre quando Luciano Fabro morreu, em junho de 2007. Uma espécie de testamento, ao qual o texto “Háptico: o sentido da escultura”, apresentado nessa ocasião, no programa Faces à faces, também no museu, se vem somar.

Parte do projeto Contrepoint, que visa estabelecer relações entre a produção contemporânea e a coleção permanente do Louvre, como um laboratório de trocas e de reflexão sobre o universo museológico, o trabalho de Fabro dialogava também com as produções de mais 10 artistas, entre os quais Robert Morris, Richard Deacon, Giuseppe Penone e Gloria Friedmann.

Considerada pelo artista uma de suas obras mais complexas, “mais ricas de sentido”, *Cul de ciel*, constituída por uma coluna com pontos de ouro engastados, delineando a carta do céu, que penetra a cavidade oval de uma grande massa de mármore, evoca a integração do microcosmo, do macrocosmo e do “antrocósmo” – palavra que ele inventou para designar o mundo incluindo o parâmetro humano. Sua presença no Louvre, sem quaisquer maneirismos site specific, reafirmava uma poética fundada na relação entre história e cultura em seu sentido mais amplo, da qual a experiência da

vida é parte integrante. Esse, talvez, seu testamento e legado de profunda e constante reflexão sobre arte que, sem se reduzir à identidade do artista, visa abrir novos horizontes perceptivos, novas sensações e culturas no interior da sociedade – sem dissociar sensível e cognitivo. Questões presentes em sua produção, textos e longa experiência como professor.

Na homenagem a Fabro realizada no Parque Lage, em dezembro passado, e que se desdobra neste dossiê, o comovente vídeo de Simone Michelin, documentando sua exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica, em 1997, permite aproximação de sua poética e experiência de suas obras. Experiência que, para ele, só poderia ser “tomar posse”.

Por feliz coincidência, vi *Cul de ciel* instalada na Cour Puget. Também por feliz acaso tive o privilégio de conhecer e trabalhar com Fabro, a convite de Vanda Klabin, como curadora de sua exposição no Rio e no projeto *Ecco – artistas brasileiros por artistas brasileiros*, envolvendo intercâmbio de estudantes da pós-graduação da EBA e da Casa degli artisti, em Milão, dois anos depois. Privilégio que me é ainda mais caro: nossa amizade.

Glória Ferreira

Luciano Fabro
Cul de Ciel
Projet Contrepoint III - De la sculpture, Museu do Louvre, Paris, 2007
Foto: Glória Ferreira

Háptico: o sentido da escultura

Notas sobre a escultura por Luciano Fabro²

A escultura como mal-entendido:

Acontece, às vezes, encontrar-se um ponto de acordo sobre o que é pintura. Em compensação, designar algo como escultura é realmente arbitrário. Não há nada que o possa justificar, mesmo se a escultura, até os limites do insignificante, pressupõe em geral algo embaraçante e pesado – aspecto não desprezível de um ponto de vista pragmático. A própria compreensão da escultura, porém, é em si um mal-entendido. Não que se trate de assunto reservado aos iniciados, o inverso, sobretudo: a escultura é matéria indigesta. E a “significação” que evoquei como dado prévio reside mais no apetite que estimula do que na substância que sacia.

A escultura como múmia:

O lugar que nos acolhe permite observação que, em outra parte, seria mais difícil de verificar:

Durante uma dezena de milhares de anos, a escultura foi múmia antropomórfica, múmia zoomórfica, múmia litomórfica. Hoje, ela se liberou dessa obsessão de simular o que alhures é vivo e que, nela, é para a eternidade cadáver.

A escultura como sugestão:

Há uma definição do jardim zen que considero exemplar:

Nem flor, nem sombra, onde está o homem? No transporte das pedras, no traço do ancinho, no trabalho da escrita.

O olho pesando a natureza.

E vocês, podem pesar uma montanha? Quanto pesa uma planície? Ela pesa mais ou me-

nos do que um lago ou, mais especialmente, do que uma montanha? Onde se colocar para pesá-los? Porque é necessário um ponto de vista. Arquimedes, no entanto, se aproximou.

Um céu, por onde o pesar? A escultura fornece algumas sugestões ou é a sugestão que faz a escultura?

O infinito é a única escultura de paisagem possível.

A estátua:

Miguel Ângelo interrogou seu *David*: “Por que não falas?”. E lhe perguntaria hoje: “Por que tu pesas?”. Na época da energia, somos humilhados pelo peso surdo da pedra.

Na época da máquina, o desperdício de energia faz dissonância. A pedra e a energia, antes da era da múmia, constituíam uma só e mesma coisa. O homem, ao manuseá-la, erigia sua própria energia com a da pedra. Essa massa criou o ídolo, curto-circuito entre o homem e a matéria. Confesso, com toda indiferença, correndo o risco de parecer ridículo, que meu estado de alma e o fantástico engajamento físico que sinto não me parecem tão diferentes, eu os sinto, ao contrário, bem coerentes com os do construtor de ídolos. O problema que levanto é o de saber se uma figura, que em sua criação se torna outra coisa além do que ela representa, é ainda uma figura. A figura não é a princípio uma forma laica? O termo escultura permanece um embaraço, etimologicamente servil, inapto a deixar seu casulo e, no entanto, imbuído de sua própria genealogia. Procuo, então, outro termo ou parafraseio de outro modo. Talvez a estátua seja termo oportuno. Nela há o poder evocador que dá aos ídolos, por dizer assim, caráter. E esse poder evocador é também o que leva ao sagrado, ao lugar do fantástico, do fantástico como forma de ilumi-

nação. A figura não é, então, o “eu” narrador da estátua, o tema que nela narra e dialoga, que abre à meditação?

No caminho em que a múmia se desagregava em pedaços, encontramos a coisa, o objeto, a estrutura, o espaço; mas o nó da questão fugia pelas malhas de uma linguagem limitada ao descritivo. Podia-se esperar continuar a falar sobre isso, mas não se encontrava o meio de continuar a trabalhar, a não ser atacando de maneira viral a concha da pedra-múmia, a fim de se reapropriar do núcleo de pedra do ídolo.

O ídolo:

Eis *Apolo e Dafne*, de Bernini: Apolo persegue Dafne, mas, quando a alcança, ela já é casca. No entanto, Dafne, que se vai transformando em loureiro, jogou um ramo entre as pernas de Apolo. Essa é uma representação sublime do querer do artista (Apolo) sobre a natureza (Dafne) que, recusando a ele se submeter, se transforma e, assim, chega a germinar sobre a concupiscência de Apolo. Os olhares de ambos, háptico o de Dafne, maravilhado o de Apolo, nos dão uma imagem do que os antigos chamavam de inspiração.

Edição e tradução para o francês:

Marcella Lista

Tradução para o português: Glória Ferreira

Anotações sobre Luciano Fabro no Brasil

Carlos Zilio

Foi em 1975, no período da Bienal de São Paulo, que José Resende me telefonou pedindo para que eu recebesse Luciano Fabro aqui no Rio. Lembro-me bem de sua estada

e de sua curiosidade e disponibilidade para explorar a vida brasileira, sem cair nos roteiros convencionais. Certo dia, por exemplo, para meu espanto, contou que por conta própria percorrera uma favela. Por meio de nossas conversas, percebi que provavelmente ele já teria vindo da Itália com informações sobre o Aleijadinho, o que o fez viajar para Minas Gerais, de onde voltou vivamente impressionado.

Em sua segunda viagem ao Brasil, em 1997, quando realizou importante exposição do Centro de Artes Hélio Oiticica,³ Fabro não hesitou em alugar uma caminhoneta para com a mulher, Carla, e amigos italianos partir novamente em aventura pelas difíceis estradas brasileiras rumo a Congonhas do Campo. Evidentemente, a densidade histórica na formação de um artista italiano criava vínculos entre Fabro e o Barroco. Para ser mais preciso, penso que a relação do trabalho de Aleijadinho com seu entorno e em particular a paisagem foi fator importante para esse seu interesse. A incursão de Fabro ao Brasil ganha sentido mais exato se compreendida como a de um corpo exploratório. O corpo como entidade biológica, tudo aquilo que o estimula e que com ele estabeleceu vínculos – o que me parece central em sua obra; nesse sentido, seu trabalho teria ficado marcado por essa vinda ao Brasil.

Recordo-me de que em sua segunda viagem ao Rio, conversamos sobre uma indagação comum que, no entanto, havia ocorrido separadamente tanto a ele quanto a mim: qual teria sido a reação de Manet diante da paisagem brasileira. Essa questão, que para um brasileiro poderia ser natural, havia também se colocado para Fabro em um trabalho realizado em 1976/77 intitulado *Attaccapanni* (*Cabide*). No texto a ele referente, Fabro revela: “percorri o Brasil, vagabundeando sozinho. Descobri Congonhas e as escultu-

ras do Aleijadinho, a arquitetura barroca, a natureza tropical, mas igualmente – o que está na base dos meus *Attaccapanni* – realizo que a estrutura do espectro das cores muda segundo as latitudes, as cores se diversificam, e as formas, elas mesmas, evoluem, como se a paisagem tivesse seu próprio arco-íris que seria independente das civilizações que desenvolvem”.⁴

Essa luz surpreendente desconhecida por Fabro, com irradiação que faz as formas se revelarem de maneira particular, se fará presente nessa obra. A seqüência das articulações de volumes com suas relações cromáticas parece enfatizar uma geometria que insinua e deixa sutilmente aflorar uma sensualidade submersa.

A luz tropical é dado que problematiza de maneira significativa a formação da arte brasileira. Em síntese, procura-se buscar solução capaz de resolver o conflito entre uma educação cromática dentro de padrões europeus e a cor local.

O enfrentamento dessa questão gerou dinâmica renovadora entre nós desde Taunay a Castagneto e Guignard, para citar apenas paisagistas de três períodos distintos. Arriscando um pouco mais e adotando a hipótese do crítico Antonio Bento, creio possível ter havido sobre o jovem Manet (como, aliás, pode-se aferir nas cartas que ele escreveu à mãe) forte impacto da paisagem do Rio de Janeiro em sua breve passagem pela cidade, curiosamente, coincidente com o Carnaval.

Nos *Attaccapanni* esse desafio é retomado por uma indagação contemporânea de reflexão sobre a arte. Como em toda a obra de Fabro, a relação do corpo com seu entorno leva, na verdade, ao próprio questionamento do processo criativo em si.

Homenagem a Luciano Fabro na Escola de Artes Visuais, dezembro de 2007

Vanda Mangia Klabin

O Centro de Arte Hélio Oiticica está localizado na parte histórica do Centro do Rio de Janeiro, revitalizada pelo Corredor Cultural. É um belo prédio de três andares, de estilo neoclássico, reformado para abrigar o acervo do artista plástico Hélio Oiticica, sendo diretor de projetos Luciano Figueredo. Na qualidade de diretora-geral da instituição, eu estava encarregada de desenvolver diversas ações e ao mesmo tempo promover exposições de arte contemporânea nacional e internacional que pudessem determinar a constituição de um pensamento cultural.

A inauguração da instituição, em 30 de setembro de 1996, teve como eixo principal a obra de Hélio Oiticica, e após essa grande retrospectiva teve início a programação de outras exposições de arte contemporânea, criando um espaço de diálogo entre a arte brasileira e a internacional. Na seqüência, foram focalizados Mira Schendel, Antonio Manuel, José Resende, Guillermo Kuitca, Mel Bochner, Luciano Fabro e Richard Serra. Um projeto um tanto ousado para o primeiro ano de implantação e para os anos subsequentes, com reduzida dotação orçamentária e sem saber exatamente como seria o funcionamento dessa nova instituição.

Meu primeiro contato com Luciano Fabro foi por intermédio de Carlos Zilio, que já o conhecia desde a época em que o artista estivera em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1975. Feito o convite para uma exposição individual no Rio, Glória Ferreira, que estava nessa época morando em Paris, foi

contatada para um encontro com o artista, dado que Fabro estava naquele momento realizando uma grande exposição retrospectiva no Centro Pompidou.

Como tinha agendado logo em seguida a exposição de Richard Serra, solicitei que ela fosse a curadora da mostra e que entrasse em contato com Fabro. Ao mesmo tempo, enviei as fotos do prédio, que ele imediatamente aprovou, em função do estilo neoclássico. A partir de então foi iniciado longo e produtivo diálogo (que Glória relatou ter durado mais de cinco horas) para realizar a primeira exposição individual de Luciano Fabro no Brasil, em parceria com o Instituto Italiano de Cultura.

Fabro é um dos artistas mais influentes da Arte Povera, movimento que surgiu na Itália nos anos 60, e já havia estado no Brasil em duas bienais internacionais em São Paulo, 1975 e 1995, mas jamais fora convidado a fazer aqui uma exposição individual.

Para a mostra de Luciano Fabro no Centro de Arte Hélio Oiticica (1^a de outubro/9 de novembro de 1997), que inaugurou a série de exposições internacionais na instituição, foram escolhidas, da constelação de trabalhos do artista, 11 obras de sua coleção particular (exceto *Attaccapanni*), e algumas foram concebidas especialmente para o espaço arquitetônico do prédio. Com excelentes idéias, materiais insólitos – jornal, agulhas, chocolate em pó e palitos de picolé Kibon – Fabro construiu seu trabalho com a devida colaboração de alguns alunos de Glória, professora da Escola de Belas Artes. Um exemplo foi a execução da obra intitulada *Penélope* (1972), mulher de Ulysses, personagem da mitologia grega, que passa o tempo fielmente a tecer e desfilar um pano durante 10 anos, período em que o marido esteve na guerra. Essa obra de Luciano Fabro foi mostrada na Bienal de Veneza em 1972

e, aos poucos, ordena a arquitetura com sua tessitura de ritmos contínuos... Ronald Duarte e outros alunos do curso de mestrado em História da Arte e Linguagens Visuais EBA/UFRJ, Fabio Adler, Mauro Belagamba, Luciano Vinhosa e Marcos Vinicius de Paula, “costuraram”, durante quatro semanas seguidas, as paredes do Centro de Arte Hélio Oiticica, para realizar a obra. Essa construção era uma espécie de ordenação em diagonal. As linhas dos fios de lã verde para tricô comprada na Rua da Alfândega, esticadas e colocadas de cima para baixo, subiam na diagonal e desciam na vertical, em zig-zag entre duas linhas horizontais formadas pelo total de quatro mil agulhas de prata colocadas de forma bem determinada, de 40 em 40 centímetros.

A transparência e a espacialidade do trabalho é o resultado do entrecruzamento de fios de lã e agulhas fixadas em diversas extensões das paredes, que criavam belíssima membrana de ar e fios coloridos. A realização desse trabalho gerou algumas dificuldades, decorrentes do fato de a construção antiga do prédio não permitir a fixação das agulhas em suas paredes – a solução, bizarra, foi a fixação de buchas feitas de palitos de picolé da Kibon!

Outro trabalho que Zilio mencionou, até porque tem relação direta com o Brasil foi *Attaccapanni*, (1977), tubos metálicos e tecidos pintados, repletos de movimento e de luz, que Fabro desenvolveu após sua primeira visita ao Brasil e que concentra seu fascínio pelas cores do pôr-do-sol e pela luminosidade tropical. Durante as semanas que aqui passou, Fabro percorreu as favelas do Rio, impressionou-se com a natureza, com as obras de Aleijadinho em Congonhas e, sobretudo, com a intensidade e a expansão da luz tropical. Em suas inúmeras entrevistas, sempre mencionava a importância de sua experiência brasileira no desenvolvimento de sua obra.

Também comentando mitos, *Sísifo* (1994) é peça cilíndrica de mármore que remete à mitologia grega, ao dilema, em que o rei corintiano, condenado por Zeus, é forçado a empurrar um bloco de mármore morro acima e depois fazer o trabalho de volta, tarefa infinita e constante recriação... A superfície instável de uma camada de pó colocada no chão como tapete traz impresso o auto-retrato do artista. E ele se propõe sempre a um recomeço, que é um dilema da exposição, uma reflexão sobre o trabalho, a frustração e a constante busca/luta do artista. Esse trabalho apresenta outra adaptação de Fabro durante a estada entre nós, pois usou como matéria-prima para impressão na camada constituída de farinha de trigo, cacau em pó, achado de suas perambulações pelos arredores da Rua da Alfândega.

A parte urbana em que está instalado o Centro de Arte Hélio Oiticica era então área superabandonada, degradada e assim permanece até hoje. Um antigo projeto de ação cultural que eu tinha em mente como diretora da instituição era revitalizar e ocupar aquele local como um todo. E tive muito auxílio do Corredor Cultural e do subprefeito Augusto Ivan: na exposição de Amílcar de Castro, aliás, utilizei como área expositiva a Praça Tiradentes, colocando ali 10 esculturas de grande porte.

Na época da mostra do Fabro, estava prevista a colocação de várias esculturas de estruturas metálicas, intituladas *Nude/Les Voyeurs* (1992), na fachada da instituição. Fabro, porém, encantou-se com a idéia de fazer uma apropriação do cenário urbano. Conseguimos a licença, e as esculturas foram instaladas nas janelas da fachada do motel rotativo Chama Rio, prédio em frente à instituição, criando assim outra dinâmica de integração da obra, de apropriação arquitetônica e sua relação com a vida urbana.

Outro trabalho importantíssimo que Glória selecionou para essa mostra no Brasil foi *Norte, Sul, Leste, Oeste jogam pega-varetas* (*Nord, Sud, Est, Ouest giocano a Shangai*, 1989), homenagem a Piet Mondrian e Marcel Duchamp: imenso jogo de pega-varetas aéreo, com estrutura geométrica de tubos de alumínio e ferro pintados de diversas cores – verde, vermelho, azul, preto e amarelo –, composta de forma livre, em alusão aos riscos e possibilidades da políptica.

Pavimento – Tautologia (1967) é obra que percorre toda a extensão do chão do prédio. O piso é todo lustrado e depois coberto por páginas de jornais – uma espécie de proteção à limpeza, ao caminhar menos afoito, e, ao mesmo tempo, criação de um lugar para abrigar a percepção do espectador.

Outro trabalho de ordem geométrica e mais conceitual, intitulado *Groma para Spinoza* (1997), trazia em fac-símile o texto da excomunhão de Spinoza da comunidade hebraica de Amsterdam em 1656 e era constituído por quatro garrafas de vidro penduradas, contendo água no fundo e assim servindo como uma espécie de lente e de instrumento de acesso ao conteúdo das garrafas, que continham as lições dadas aos estudantes pelo filósofo.

Ovários (*Ovaie*, 1988) remete à sexualidade e aos órgãos de reprodução femininos: 250 ovos de mármore branco de Carrara são colocados em um colar duplo de estruturas metálica retorcidas como trompas preparadas para fecundação. “Os ovos germinam... a arte germina...”.

Olho de Deus (*Occhio di Dio*, 1969), escultura em madeira e alumínio dourado, remete à iconografia religiosa e é um olhar interrogativo sobre a arte. E, por último, a obra, *C'est la vie* (1986).

Ele definia seu trabalho como de pobreza franciscana: "*Quand je réalise une œuvre, mon ambition est de faire une chose extrêmement complexe, rendue d'une manière extrêmement simple. Mais dans cette simplicité doit se voir la complexité.*"

A atenção na leveza: Luciano Fabro, a forma e o outro

Breve relato de minha convivência com o artista na Accademia di Brera e na Casa degli Artisti entre 1985 e 1999.

Carla Vendrami

... todas as novidades do pensamento nascem com o diálogo.

... arte é espelhamento da própria consciência...

e consciência é inserir-se na trama de fios que nos ligam aos outros.

... eu fazendo uma obra não faço outra coisa senão me representar em relação a você.

Luciano Fabro

Faço parte de uma geração de artistas que estudaram ou tiveram algum contato com Luciano Fabro na década de 1980, sendo influenciados de vários modos por sua obra e seu posicionamento pautado por questões éticas, de responsabilidade perante a história, de confiança na arte e no processo de trabalho dos artistas. Cheguei a Milão em 1985, sem ainda ter noção de que lá permaneceria até 1999. Meu primeiro contato com Fabro aconteceu na Accademia di Brera, onde me formei e fui sua aluna por quatro anos. Mais tarde essa relação se aprofundaria, tomando viés profissional.

Desse modo, pude contar com ele em várias situações em que seu prestígio e competência fizeram a diferença.

Dos lugares em que os estudantes o encontravam, dois eram referenciais, distanciados por poucas quadras um do outro. Na Accademia de Brera aconteciam ciclos de palestras e orientações de trabalhos e na Casa degli Artisti,⁵ reuniões temáticas e exposições. Neste último, alguns artistas eram convidados a manter estúdios. Assim como muitos interessados, transitei entre esses dois espaços. Esses encontros me propiciaram a experiência de um longo trabalho coletivo durante todo o tempo em que permaneci na Itália. Havia, porém, uma distinção entre esses espaços no que se refere ao tipo de orientação que Fabro realizava. Essa distinção, a meu ver, contemplava dois pontos fundamentais de sua obra e de sua visão de mundo: o formal (Casa degli Artisti) e o relacional (Accademia de Brera).

Algumas iniciativas, como aquela que propunha ao artista confrontar-se com o espaço urbano e o contexto social, partiram dos alunos da Accademia e envolveram os da Casa; o inverso aconteceu com as questões teóricas sobre a forma, elaboradas na Casa. Eram dois universos particulares, embora ambos focassem a questão ética e, por consequência, relacional: atenção ao contexto e aos materiais. Na década de 1990, no âmbito italiano, a influência de Fabro rendeu frutos.⁶

Luciano Fabro tinha por hábito indicar a prática do desenho partindo de algo escolhido (objeto, tema, questão) e dando ênfase à repetição. Deveríamos utilizar apenas o essencial: lápis duro e papel branco. Exercitávamos a concentração e desenvolvíamos a percepção das qualidades da linha. Com sua sensibilidade para apontar o que para nós eram ínfimas diferenças, numa linha

ou noutra, ensinava-nos o que é precisão; precisão de uma sensação que a mão e o olho apreendem. Já a repetição era utilizada para colocar ênfase no trabalho da arte, trabalho árduo como qualquer outro.

Certa vez em que me encontrava contente pelo grau de complexidade que pensava ter atingido com uma obra – um objeto tridimensional de parede que envolvia questões de apresentação e representação –, ao levá-la para a apreciação de Fabro, fui surpreendida. Sua primeira pergunta, que dizia respeito ao modo como eu a tinha fixado na parede, levou-me logo ao centro da questão: o sentido da transparência, o reverso não visto que continua participando e construindo o sentido da obra. O arranjo improvisado que eu havia escondido atrás do trabalho apontava onde meu diálogo com os materiais e a forma havia estacionado. A relação entre o artista e seus materiais, diz Fabro, deve ser pacífica e aberta à espera de uma manifestação geradora de consciência.

Em seus ensinamentos usava o diálogo para “fazer emergir uma série de potencialidades”⁷ ao estado de realizar-se. No pequeno livro *Regola d'Arte*, que contém transcrições das conversas na Accademia di Carrara e na Casa degli Artisti, ele afirma: “todas as novidades do pensamento nascem com um diálogo”⁸ e, ainda, “o interlocutor é o único dado real sobre o qual é possível construir”,⁵ algo comparável ao que apontou Gilles Deleuze: “Aquilo que é essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não existe obra (...).”¹⁰ Os intercessores de Deleuze podem ser animados ou inanimados, é preciso fabricá-los. No pensamento de Fabro uma pessoa ou um material são igualmente algo com o que dialogar, receber igual atenção.

Nessa sua atenção ao diálogo, vejo o eco de seu encontro com a crítica de arte Carla

Lonzi, a primeira a reunir em torno de si os artistas da futura Arte Povera, com a qual compartilhou a idéia de paridade entre crítico e artista, ambos igualmente envolvidos com a criação. Lonzi, ao questionar se o valor da obra não seria algo passível de ser intuído individualmente, observa que “o comportamento estético, a arte fazem parte da estrutura da humanidade”¹¹ e faz uma revisão do seu papel de crítica, o que dá origem ao livro *Autoritratto* em 1969. Nessa publicação reúne conversas com 14 artistas, entre eles Giulio Paolini, Pino Pascali, Jannis Kounellis e Luciano Fabro, desde 1965 até 1969, em tessitura de diálogo ideal simultâneo. Na “conversa”, Lonzi se afasta de um julgamento em forma de diálogo, para permanecer focada nos processos cognitivos, tanto do artista quanto do crítico.

Uma prova do aspecto relacional, da sintonia e do envolvimento dos sentidos no trabalho de Fabro está no fato de ele ter feito a obra *In Cubo* em dois exemplares, um para ele, outro para Lonzi. Trata-se de uma caixa de estrutura metálica recoberta de tecido branco e aberta embaixo, por onde se pode entrar em um espaço com as dimensões do corpo humano. Arte habitável, expressão utilizada por muitos artistas da Arte Povera e que define um espaço pleno de sensibilidade vital.

Fabro insistia na idéia de diferença geracional, afirmando que não era possível para ele saber o que seria um dado de valor ou de importância para nós; em decorrência disso, um senso de responsabilidade por atuação mais significativa, como agentes históricos, começava a surgir entre nós. Colocar os dados em ordem temporal ou, melhor, citá-los historicizando “... gera contínua renovação que constituirá a seqüência da história”.¹² Esse discurso significava, ainda, que algo novo poderia vir a surgir. Sobre essa questão, em *Regola d'Arte*, usa a metáfora de estar em

alto-mar e lançar outra bóia, ampliando o espaço percorível da arte para outros que vêm depois dele, mas sem que esse novo seja motivo de ansiedade.

Existe algo de pacífico nessa visão, imaginando a seqüência de uma história da qual todos fazemos parte, deixando de lado as interpretações comumente aceitas de rupturas violentas. Sua percepção do processo histórico atenuava a diferença entre sua experiência e nossa inexperiência – um modo ético de relacionar-se com as pessoas e com o mundo.

Fabro diz que arte é o espelhamento da própria consciência, e “... consciência é inserir-se na trama de fios que nos ligam aos outros”¹³ ou ainda “eu fazendo uma obra de arte não faço outra coisa senão me representar em relação a você”.¹⁴ Tais frases remetem à questão da alteridade pensada por Emanuel Lévinas. A “alteridade ética” subverte uma tradição que afirma no combate o princípio da realidade criando uma situação anterior a qualquer discurso: “o outro enquanto alteridade real é a possibilidade do rompimento de minha totalização, ou seja, de minha *solidão de ser*”.¹⁵ E é nesse fundamento ético que a racionalidade pode legitimar-se. Em outras palavras, não destruir o eu do outro para que dele prevaleça o que em mim penso que seja eu, mas deixar que o eu do outro me mostre o que em mim há de possibilidade de outros eus.

Frente ao outro, frente a uma obra, frente a um corpo, Lévinas nos lembra que é necessário sempre não compreender, não preender, não tomar para si. Enfim, fazer a experiência de alteridade radical e de complexidade essencial; senão, passa-se de lado: o frente à frente é oposto de de lado, é a resposta a este último. Pois o outrem é “aquele que eu não sou”, a obra é isso

*que eu não sou, ela deve fazer coexistirem os outros, aqueles que não sou.*¹⁶

Divergências, porém, fazem parte do processo da alteridade. O “outro” é uma diferença radical, e por isso a alteridade é processo dramático – diverso da totalidade, que é trágica – como observa Enrique Dussel.¹⁷

Retorno a Carla Lonzi, a quem Germano Celant no seu livro *Arte Povera*, publicado em 1985, se refere como um “pólo energético inigualável”,¹⁸ para trazer o contexto cultural nos anos de surgimento do movimento.

Para Lonzi, a dissociação entre o momento criativo e aquele institucional gera um modelo cultural em que a obra só é acessível como “objeto de avaliação”, perigo transmutado em algo com o que se distrair, no qual ela se torna inofensiva. Coerente com seu significado, a obra deve ser dada como momento cognitivo. A revelação do processo, em detrimento do privilégio da obra como produto final, é estratégia desmitificadora que modifica os modos de fruição da obra.

A noção de relação é seu ponto de partida para repensar o papel de crítica de arte. Assim como Lonzi se recusa a exercer um poder discriminatório sobre obras e artistas, Fabro, em *Autoritratto*, aponta que fugir de uma sistematização cultural é tática possível para dismantelar a cultura como poder excludente.

Existe uma qualidade de alteridade nesse pensamento que une Fabro e Lonzi. Na Bienal de Veneza de 1994, quando o organizador Jean Clair propôs o tema Identidade e Alteridade – em época de integralismos, por um lado, e conflitos étnicos, por outro – na sala em homenagem póstuma a Lonzi, exemplares de *Autoritratto* foram colocados junto às

obras, reproduzidas no livro, propondo assim a visão daquele período.

Quase uma crônica de situações vividas pelos artistas e por si mesma, as imagens de *Autoritratto* mostram as obras e seu contexto, retratos dos artistas, em grupo, em família, imagens de infância ou de viagens. O texto flui da mesma forma; Lonzi cria passagens entre o dito de um e o de outro artista, inventando uma unidade que corresponde a sua intenção, a um desejo, suponho. As conversas incluem, como a autora o quis e declarou, um divagar e a passagem livre de um argumento a outro.

O último texto de Carla Lonzi, publicado em 1981, no catálogo *Identité italienne* – sobre a exposição de arte italiana pós-1959, no Centre Georges Pompidou –, continha, porém, um desencanto: “A força do artista reside justamente no fato de que pode remover as relações que não são instrumentais a ele (...) Essa é a circunstância que o transforma em ponto de atração para toda a *gregarietà*,¹⁹ para toda vontade de delegação e projeção contidas na sociedade. O artista é uma estrutura que tudo sustenta e nada põe em crise.”²⁰ Para alguns de nós, essa afirmação foi instigante, estava em sintonia com as vertentes do pós-feminismo e do multiculturalismo. Além disso, fez surgir um interesse sobre a obra de Hélio Oiticica e Ligia Clark no âmbito da Accademia.

Foi exatamente o aspecto relacional da obra de Fabro que nos interessou quando ele participou da exposição concebida por Jan Hoet, *Chambres d'amis*, em Ghent, na Bélgica, em 1986, para a qual convidou os artistas a realizar trabalhos em casas de moradores da cidade. O contato com as obras se dava em âmbito inusitado e propulsor de diferente sociabilidade em torno da arte. Em cada casa visitada, pude observar a diferença de intensidade na interação entre artista,

morador e aquele espaço específico. Verifiquei valores idênticos para a obra e sua qualidade de inserção.

Fabro realizou *C'est la vie*, um longo tecido todo recortado em suas bordas com variadas formas curvas, retiradas do código da vida desenhado por Lawrence Stern, e que foi presenteado à recém-nascida da casa em que o trabalho se encontrava. Ligada não só ao espaço, mas também ao tempo, a obra modificava-se continuamente, posto ter sido realizada para ser manipulada. Nas imagens que a documentam, aparece dependurada para fora da sacada da casa ou, como eu a vi, espalhada na sala. O tecido poderia ficar amontoado ou estendido em todo o seu comprimento, envolvendo o local. Lembro-me de ter ficado perplexa com isso, com aquela forma, quase sem matéria e, ao mesmo tempo, tão presente, disponível.

Motivados por esse trabalho de Fabro, em 1988, éramos 25 artistas, na maioria seus ex-alunos, a organizar a exposição Política em espaços públicos da cidade de Novi Ligure. Uma mesa-redonda em praça pública com a participação de críticos e da população sintetizou nossas intenções de inverter as esferas do público e do privado a fim de que a cidade possa ser vivida como espaço de reflexão poética. Lembro-me de ter observado Fabro de longe, caminhando pela exposição.

Outro trabalho seu que naquela época me causou grande impacto foi *Prometeo*, de 1986, obra resultante de uma crise desmontada pelo evento da explosão de Chernobyl. Essa crise na visão do futuro estava traduzida por uma forma desmontada: fim ou impossibilidade de geometria. Instrumentos de medição da terra assinalavam uma situação não funcional, numa geometria desfeita. Essa indagação da forma, como processo histórico, trouxe-me a compreensão de outras

Luciano Fabro
Cul de Ciel (detalhe)
Foto: Glória Ferreira



relações entre forma e conteúdo, que, como sugere Jole de Sanna, são conceitos dissociados pela língua moderna.

De Sanna, historiadora da arte e professora na Accademia di Brera, em *Forma, l'idea degli artisti 1943-1997*,²¹ refere-se a um reencontro de forma e idéia. Forma agora não mais concluída ou portadora do desenho interno que Erwin Panovsky menciona. Trata-se de uma forma que se abre: "a forma se abre e sela o contato com o ser através do controle físico, plástico, das sensações e reações,

em que plástico é conceito tanto físico quanto mental, um conceito que abre espaços".²² Forma, portanto, que, partindo dos sentidos, envolve a razão²³ e, desse modo, é consciência, ou seja, configuração que resulta da reflexão. É o acreditar na liberdade dessa reflexão que faz com que tanto de Sanna quanto Fabro pensem ser possível o surgimento de configurações sempre novas da obra/indivíduo. Temos censurados, como fascínio, atratividade e beleza, podem irromper, observa de Sanna, nessa experiência em que o olhar nasce em novo contexto.

A forma é fato plástico; para Fabro, é a consequência de uma ação que integra modos de fazer do formador e modos de ser das substâncias. Olhar para o material, para o modo em que é organizado nos faz superar condicionamentos, vícios e questões de estilo, sugerindo-nos possibilidades. O material ou a natureza vem antes da forma: é o ponto de partida que determina um percurso. A forma resultante poderá ser abstrata, secular ou iconográfica; é uma pausa no interior das transformações, é transmigração da matéria e, por isso, é sempre nova.

No diálogo com o material, coloca-se uma relação ética. Cito a obra *Piedi*, 1968/72, que amplia essa discussão. Nela existe o contato com fazeres característicos da cultura italiana – é o contato com artesãos do vidro da Ilha de Murano e costureiras (o plissado e a casa de abelha). O significado do valor do trabalho em si, o saber fazer de cada um, isso me parece preservado, sendo o aspecto luxuoso da obra algo que naturalmente disso resulta. “Estes pés não são uma idéia, mas todas as vossas idéias.”²⁴ Segundo Fabro, a fluidez da narração poética pode mascarar erros; é preciso sentir as contradições que se resolvem na obra, assim como na vida: “... Do concreto e do abstrato, assim! Inconciliável! Da sociedade, assim! Inconciliável...”²¹ Uma montagem fotográfica de partes da coluna de tecido da obra reproduzida em *Attaccapanni* cujo título é *Nido d'ape*, feita para aqueles que “relegaram o paladar ao intelecto”,²² nos estimula o olhar. Com essa montagem, quer distanciar-se das questões de apreciação da fatura e nos recordar: “necessito de sua presença”,²³ de sua reflexão.

Lembro-me da seriedade das reuniões na Casa degli artisti, típico clima italiano, em que por mais que um dos participantes tenha mais

experiência, todos são igualmente responsáveis pela construção de um pensamento; têm *autorevolezza*, dizem. Como resultado das discussões com Fabro, um grupo de artistas lá residentes redige o Manifesto ético, em 1985, no qual aponta a necessidade de renovação não só da forma, mas da imaginação: “ético é o sentido das possibilidades”; essa era uma posição pensada como alternativa à citação e ao pastiche considerados frutos de desempenho e do cinismo. Já na Accademia, um ciclo de palestras intitulado Arte torna-se arte insistia na crença em novas formas.

Seu interesse era o contato com o que é exterior a si, em cotejamento com o mundo, pois o exterior é depositado na interioridade, e por meio dos sentidos surge a consciência de algo. Uma aproximação em que é útil certo desapego do eu, e nunca censura. Experimentar e esperar a manifestação dos materiais era seu conselho: exercitar-se com a natureza, como se ela fosse uma parte de nosso corpo, e não sobre a natureza. Esse era um conceito de naturalidade do fazer artístico. A obra, pondera Fabro, não é a natureza, mas, quando feita, é como se o fosse. É a sensação, que se torna precisão para o artista. É nela que ele encontra a medida, a proporção certa entre a pessoa e algo. O artista não representa a imagem externa das coisas, mas, segundo Fabro, a consciência delas.

Para nós, seus alunos, ele explicava a consciência como o “imaterial da matéria”. Manter “a matéria em perfeita coincidência com o imaterial”²⁴ era sua ambição; na falta de contexto religioso ou filosófico, há essa necessidade de amplificar e sugerir, plasmar uma matéria como se ela fosse imaterial. O trajeto que o artista faz, conclui Fabro, é tornar o impalpável palpável e depois novamente impalpável. Um trajeto da consciência.

Fídia e Prassitele, Donatello e Buonarroti, Bernini e Canova são testemunhas. Não os trago como exemplos, mas os considero exemplares.

Luciano Fabro

Notas

- 1 As sessões extraordinárias são organizadas por Simone Michelin e Tina Velho como parte das atividades da EAV Parque Lage. http://www.eavparquelage.org.br/nat/nat4-s_ext.htm
- 2 Essas notas escritas por Luciano Fabro, com o título "Haptique: le sens de la sculpture", são o esboço de sua intervenção no Auditorium do Louvre, no dia 4 de maio de 2007, em diálogo com Daniel Soutif. O subtítulo, Notes sur la sculpture, par Luciano Fabro, é nosso. Exceto por mínimo trabalho de edição, o estilo do texto foi respeitado.
- 3 Ao assumir a direção do Centro de Artes Hélio Oiticica, em 1996, Vanda Mangia Klabin aceitou com grande entusiasmo minha sugestão de convidar Fabro para expor. A mostra, realizada em 1997, teve curadoria de Glória Ferreira.
- 4 Fabro, Luciano. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- 5 Espaço fundado e gerido por Luciano Fabro, Jole de Sanna e Hidetoshi Nagasawa.
- 6 Cristiana Perella indica esses frutos no livro *Nuova scena artisti italiani degli anni 90*, Milão: Mondadori, 1995, nas quatro vertentes que identificou: a relação com o outro (eu me inseria junto a outros da Accademia), a pesquisa da forma (na qual figuravam muitos artistas da Casa degli Artisti), a imagem de derivação Pop e a questão autobiográfica.
- 7 Fabro, L. *Regole d'arte, IV*. Milão: Per l'arte, 1980: 5.
- 8 Id., *ibid.*
- 9 Id., *ibid.*: 6.
- 10 Deleuze, G. Gli Intercessori. *La balena bianca*, n.7, 1993: 27.
- 11 Lonzi, C. *Autoritratto*. Milão: De Donato, 1969: 7.
- 12 Fabro, L. *Attaccapanni*. Torino: Einaudi, 1978: 117.
- 13 Fabro, L. *Regole d'arte, IV*, op. cit.: 8.
- 14 Id., *ibid.*: 9.
- 15 Timm de Souza, R. *Sentido e Alteridade. Dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas*. Porto Alegre: EdipucRS, 2000: 41.
- 16 Soulages, F. Colóquio Photographie & corps politiques, proferido na Universidade Federal de Santa Maria, RS, em 21.02.2007.
- 17 A esse respeito ver Dussel, E. *Para uma ética da libertação latino-americana*. São Paulo: Loyola/Unimep, 1977.
- 18 Celant, G. *Arte Povera*. Milão: Electa, 1985: 14.
- 19 Grupo que tem comportamento gregário; executores e subalternos.
- 20 Lonzi, C. *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*. Paris: Ed. Centre Pompidou, 1981: 31.
- 21 De Sanna, J. *Forma, l'idea degli artisti 1943-1997*. Milão: Costa & Nolan, 1999.
- 22 Id. *ibid.*: 174.
- 23 Essa implicação entre mental e físico está na origem conceitual da Arte Povera. Segundo Ermano Miglionini, em *Conceptual Art*, Florença: Il Fiorino, 1979, diversamente da vertente analítica anglo-americana, outra vertente reivindica um valor para o estado elementar da *poiesis*, ou momento poético, aspecto vital em que se podem identificar impulso, estímulo, germinação ou, ainda, conceito ou idéia.
- 24 Fabro, L. *Attaccapanni*, op. cit.: 77.
- 25 Id., *ibid.*
- 26 Id., *ibid.*: 80.
- 27 Idem.
- 28 Fabro, L. *Regola d'arte*, op. cit.: 113.