

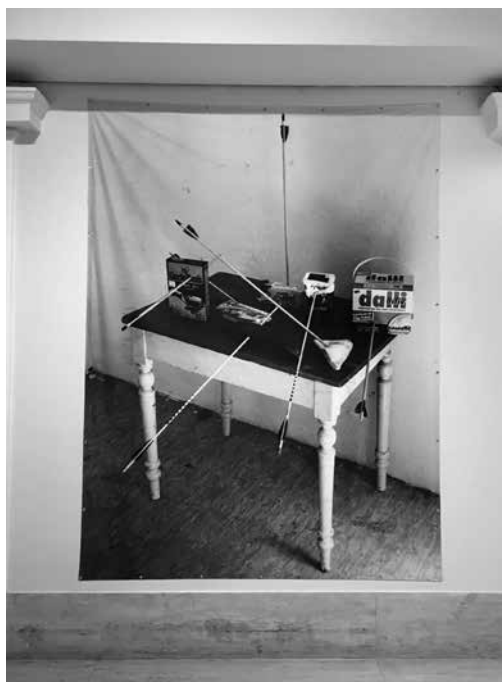
Zeitgeist: arte da nova Berlim

Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) Belo Horizonte, MG, de 21 de outubro de 2015 a 11 de janeiro de 2016; e Rio de Janeiro, RJ, de 27 de janeiro a 4 de abril de 2016

André Sheik

Existem muitos espíritos em um tempo. A modernidade interpenetra a contemporaneidade, da mesma forma como carregamos marcas da antiguidade, além daquelas da nossa ancestralidade. O que o agora tem de único é a pergunta que fazemos hoje e à qual, no futuro, os historiadores tentarão responder, muito provavelmente, de maneira distinta da nossa. De que modo compreender o que estamos passando no momento em que o vivenciamos, sem distanciamento, é uma tarefa difícil, mas da qual não devemos nos furtar. Isso costuma ser feito em recortes.

A exposição *Zeitgeist: arte da nova Berlim* teve a ambição de mapear o que atualmente é feito nas artes visuais na Alemanha. De modo geral, o meio institucional demora a incorporar inovações desenvolvidas pelos artistas, o que dificulta dar conta do que é mais recente nessa produção. Assim sendo, a representação do hoje está impregnada de um passado recente que ainda tenta se afirmar institucionalmente. Os trabalhos da mostra têm mais a cara do que era feito no princípio do período indicado pela curadoria como o inicial da nova cena berlinense, os anos 90, logo após a queda do Muro de Berlim (1989), e apresentam poucas questões mais atuais – que artistas têm trabalhado de 2000 para cá –, a despeito de algumas obras terem sido feitas neste período. Ressalva para as questões de gênero (assunto corrente nas artes hoje), levemente retratadas, em algumas imagens, nos registros da cena dos clubs (de música eletrônica) da cida-



Christian Jankowski, *A caça*, fotografia e vídeo, 1992. Foto da obra exposta André Sheik

de – embora se apresentem não como um tema específico e estejam, sim, mais dentro de uma representação da exteriorização das individualidades (manifestação típica do nosso tempo), restrita, no caso, a ambientes específicos.

Há muitas maneiras de se montar uma exposição e de ilustrar uma ideia. A curadoria de Alfons Hug pretendia fazer uma divisão temática das obras (resumidamente: passagem e estagnação do tempo; ruína como categoria estética; construção e demolição; vazio e provisório; hedonismo; mapeamento), ainda que essa divisão não tenha ficado muito clara. O que acabou se destacando foi a opção de dispor os trabalhos, no espaço expositivo, agrupados por seus meios (ou linguagens) específicos: fotografia; pintura; vídeo; instalação etc. Isso facilita a compreensão da exposição por parte do grande público e possibilita uma apreensão mais palatável das obras, o que até pode ser considerado indicado em mostras itinerantes de grande porte, tal qual *Zeitgeist*. Isso, no entanto, acaba por nivelar os trabalhos e cansar o olhar, dando a falsa impressão

de que as criações em cada conjunto se parecem e dificultando, assim, a distinção e o aprofundamento em relação ao pensamento plástico de cada artista. Dá-se uma espécie de enevoamento da singularidade das poéticas individuais dos autores, difíceis de distinguir em exposições coletivas. Isso sucedeu, sobretudo, com as fotografias e com as pinturas. Não seria um problema tão preocupante, se o conceito mais amplo da exposição ficasse absolutamente claro, o que não foi o caso.

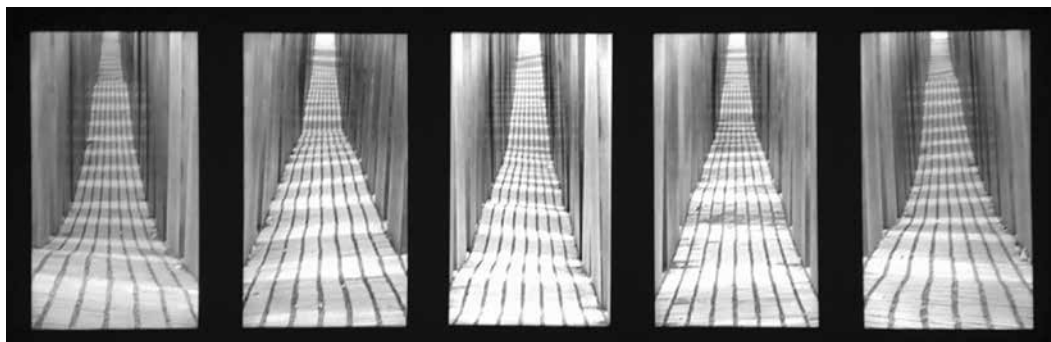
Após essas observações, é preciso ressaltar que a exposição trouxe trabalhos significativos de 29 importantes artistas, que raramente são vistos no Brasil, entre eles, Franz Ackermann, Michael Weseley, Thomas Florschuetz, para citar apenas uns poucos. E isso é importante para a formação de público, incluído o especializado.

Destaque para alguns trabalhos. *Standart time* (2008-2014), de Mark Formanek, é ambicioso, grandiloquente e chega a recorrer a certa espetacularização, sem, entretanto, perder sua força. Combinação de performance com instalação, é uma tentativa de representar visualmente a passagem do tempo, atestando-lhe materialidade, embora não seja apenas isso. Em um monitor, um vídeo mostra operários mudando os números de um simulacro de relógio, em madeira, com números que imitam os de equipamentos digitais. A mesma instalação, com 4 x 9m, se encontra na exposição, e nela operários repetem, em tempo real e ao vivo, a ação do vídeo, sincronizados com a hora local.

Não é possível apreender o tempo, essa abstração tão concreta.

Marcellvs L, brasileiro radicado na capital alemã, apresenta uma bela vidoeinstalação de 2007, com cinco monitores, onde estão registros, feitos no Memorial do Holocausto, de pessoas que passam entre os pilares do monumento. A poética pode ser uma maneira de lidar com a dor, porém, sem esquecer ou anestesiar-se. O tempo passa inexoravelmente, e alguns temas, ao que tudo indica, são atemporais, estando presentes nas artes ao longo dos tempos. Outro trabalho simples e poderoso é a instalação *Sem título* (2006), de Kitty Krauss, constituída de pequenas caixas de espelhos voltados para dentro, com iluminação interna, de onde vazam, por frestas, feixes de luzes que constroem arquiteturas visuais nas paredes – que aparentam ser muito maiores do que os simples riscos de luz – e levam a uma espécie de projeção mental para um espaço externo, ao qual não temos real acesso, apenas o intuímos ao construí-lo na imaginação. Não menos interessante é o divertido vídeo *A caça* (1992), do artista Christian Jankowski. Nele, um homem vai ao mercado munido de arco e flechas e acerta em produtos que estão nas prateleiras e que lhe interessam; na sequência, coloca-os no carrinho de compras e os leva ao caixa. Resquícios da nossa ancestralidade, quando éramos caçadores e a luta por alimento era mais feroz, ou se dava com outras armas. Ao que parece, não é mesmo simples delimitar o que é o espírito de uma época. Afinal, não há acordo com o tempo.

Marcellvs L, 52°30'50.13" N 13°22'42.05" E, vidoeinstalação, 2007. Foto da obra exposta André Sheik. O título do trabalho se refere à localização geográfica do Memorial do Holocausto.



O Direito à Preguiça – Nuno Ramos

Centro Cultural Banco do Brasil, Belo Horizonte, de 27 de abril a 27 de junho de 2016

Luiza Baldan

O Direito à Preguiça é o título da individual de Nuno Ramos no CCBB-BH e também de uma das principais obras instaladas no pátio térreo do prédio histórico. Trata-se do monumental e nada preguiçoso órgão-andaime de 15 metros de altura e que demandou 45 dias de trabalho árduo e minucioso para ser montado. Com flautas retiradas de um órgão musical e acopladas às extremidades de alguns dos tubos do andaime, a estrutura funciona através do ar entrante e da combinação de um *software* a fios que demandam afinação. O som reproduzido é “Samba de uma nota sóóó”, versão adaptada por Nuno e Leandro Cesar para a quase imperceptível música de Tom Jobim e Newton Mendonça. T tamanha complexidade e encanto introduz o ritmo da exposição, em sua maioria composta por obras inéditas e com forte influência musical.

Entre os trabalhos expostos no terceiro andar do edifício está a versão de número 3 de *Hora da razão* (*Choro negro*), que tive a oportunidade de ver em 2014 na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Três televisores encapsulados por vidros reproduzem as versões de Nina Becker, Rômulo Fróes e Eduardo Climachauska para a música do compositor Batatinha que dá nome à instalação. Com o passar dos dias, o breu exposto ao calor e disposto sobre os vidros vai derretendo, escondendo os vídeos e silenciando os artistas. Enquanto em 2014 o somatório de sons, cheiros, temperaturas, formas e volumes dessa obra contracenava e colidia com o silêncio incômodo de desenhos da série

Munch pendurados nas paredes da sala, na montagem atual ela foi estrategicamente instalada com exclusividade no meio do percurso expositivo, gerando um intervalo potente, um outro tempo de processamento de tantas sensações que, de fato, eram muitas.

Em uma sala extremamente branca, de luz fria e uniforme, encontra-se um aquário de ferro oxidado e água turquesa em que nada um peixe solitário. Aquário de quina, como a proa de um barco, tentando perfurar a parede repleta de minicaixas de som embutidas que reproduzem os lances do leilão da obra *O grito*, de Munch (outra vez referenciado por Nuno). Do lado avesso dessa mesma sala, a parede deformada pela ponta do aquário não atravessado, se ouve o poema “José” recitado por Drummond. Outra sala de características pictóricas e escultóricas semelhantes reproduz o leilão de *Laranja, vermelho e amarelo*, de Rothko, contra o som da marchinha de carnaval “O pirata da perna de pau”, de Braguinha.

Inéditas ou não, as obras de Nuno continuam rendendo homenagem a medalhões da música, alguns já mencionados aqui, mas especialmente Nelson Cavaquinho, presente no objeto *Caldas Aulete (Para Nelson 3)* e nas instalações *Vou partir (Para Nelson 4) – Gangorra 1 e Cascadura – Gangorra 2*. No objeto, o artista escava no dicionário a frase “A nossa vida é tão curta”, do samba “Eu e as flores”. Na instalação *Gangorra 1*, um trilho de aço que ocupa toda a extensão da sala equilibra-se entre uma caixa de som que reproduz o áudio completo do filme *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman (1969), e instrumentos musicais que destilam cachaça. Em outra sala semelhante, *Gangorra 2* equilibra-se entre uma caixa de som que reproduz Carmen Miranda cantando “Isso não se atura/Lá em Cascadura” e um tubo de en-

saio que liquefaz polpa de jornais que possuem a palavra “tempo” no título. Próximo encontra-se uma mesa com exemplares de jornais e outra com queijos “Cascadura” processados com a polpa dos jornais, de aspecto e aroma semelhantes aos da Serra do Salitre, MG.

Mesmo grandioso, o artista consegue ser sutil ao trazer para os trabalhos referências próximas do seu repertório afetivo, algumas cotidianas e outras, por que não?, mineiras, fazendo interagir o básico com o nobre, a alquimia, a alta literatura, as obras-primas das belas-artes, o cinema e, sempre, a música.

Nuno conversa com Lafargue para nomear e conceber sua exposição, e conversa com Tintim para criar a instalação/performance *No templo do sol (No sé)*. No dia da inauguração, monitores do centro cultural interrogavam o público “o que é arte contemporânea?” enquanto um ator se despia diante de todos para então deitar-se no chão e se lambuzar em cal, como em um grande teatro de absurdos, repetindo sempre a resposta “no sé” a cada pergunta emitida por uma cadeira-aparelho de som: *O que fazer com a Estética da Fome de Glauber Rocha agora que os pobres parecem obesos?* Sua voz era então amplificada em um tapete-jardim-alto-falante.

Em praticamente toda a exposição, instalação encontra escultura, que encontra performance, que encontra arquitetura, com exceção dos desenhos da série Confissões de uma máscara e do objeto-livro de 896 páginas, *Balada, livro, pólvora, bala*, perfurado, não totalmente, por um tiro de revólver.

Uma vez mais Nuno explora os aromas e os sons. O breu ainda chora o choro, instrumentos musicais destilam cachaça, jornais processam o queijo. Difícil escrever uma resenha sem aromas ou sons.

O POEMA INFINITO

Roberto Corrêa dos Santos

Talvez valha dar início a esta resenha crítica dizendo logo que, nos anos 70 e 80, não havia como não integrar com ênfase nas aulas de literatura, pelo menos nos cursos de letras da PUC-Rio e da UFRJ, espaços em que lecionei durante muitos anos, os nomes constituintes da abertura radical do poema à vida-do-olho-sensível; entre eles, não tantos, grande destaque para os irmãos Campos (Haroldo e Augusto), e para Wladimir Dias-Pino: um dos criadores no âmbito da invenção contemporânea da escrita poética para além dos modelos habituais do verso, do ritmo, da métrica, bem como das disposições das linhas. Emerge em seu operar artístico e já em anos anteriores (os 50 e 60) um entendimento e um manuseio especiais do mundo a um tempo mágico, matérico e secreto do alfabeto gráfico.

Toda essa monumental e impactante obra de mestre de Wladimir Dias-Pino encontra-se admiravelmente exposta no MAR, Museu de Arte do Rio de Janeiro: ali, um curso amplo de como se pôde no Brasil, indo adiante da arte da escrita visual posta pelas vanguardas estrangeiras do início do século 20, criar-se aquilo que ele, Wladimir, concebeu como poema-processo; sim processo, em virtude de construir-se o poema não como algo que encontra em algum ponto findo o cumprimento de sua meta linguístico-emocional, mas como marca/traço a atuar sobre elementos orgânicos (depois, digitais), como o papel, sobre o que se aplicará com ardor, explorando a incessante possibilidade de experimentos e jogos a envolver os princípios gerais da noção mais tarde nomeada escritura pelos desconstrutivistas franceses. Escrita: o agir de e com os espaçamentos, a morte da autoria e da

444.	445.	472.	484.	496.	507.	519.	542.	554.	566.	577.
A vida de que não é água / A vida de que não é água / A vida de que não é água	Os ventos volantes do jardim	Como se não fosse a vida / Como se não fosse a vida / Como se não fosse a vida	Quando de repente se desce / Quando de repente se desce / Quando de repente se desce	Quando de repente se desce / Quando de repente se desce / Quando de repente se desce	Quando de repente se desce / Quando de repente se desce / Quando de repente se desce	Quando de repente se desce / Quando de repente se desce / Quando de repente se desce	Quando de repente se desce / Quando de repente se desce / Quando de repente se desce	Quando de repente se desce / Quando de repente se desce / Quando de repente se desce	Quando de repente se desce / Quando de repente se desce / Quando de repente se desce	Quando de repente se desce / Quando de repente se desce / Quando de repente se desce



444.	445.	472.	484.	496.	507.	519.	542.	554.	566.	577.
SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO	SÉRIE OVO

Dia da cidade, 1948. Montagem da obra na exposição *O poema infinito* de Wladimir Dias-Pino, apresentada no Museu de Arte do Rio – MAR de 8 de março a 10 de julho de de 2016, com curadoria de Evandro Salles. Coleção do artista. Foto: Thales Leite

presença insistente de um eu-eu-eu, um desabar da oralidade e, portanto, da boca e do ouvido como sensores recepcionais privilegiados da poesia dita literária; dá-se, pois, o clamar pela letra e seus elos com as múltiplas naturezas da visibilidade plástica. Abandonam-se, assim, as modernas e as antigas maneiras de conduzir os temas da chamada psicopatologia da vida cotidiana (amor, perda, lástima, alegria etc.) em obediência ao eixo do significado (imagem mental do que uma comunidade convencionou para o entendimento de termos gerais de dada língua), passando para aquele sítio da concretude absoluta da matéria, ou seja, o sítio do significante: plano aberto à riqueza dos sentidos, conforme (a) meios de enunciação, (b) estados das formas, considerados (c) seus recortes e colagens, assim como (d) os demais dispositivos da inteligência do dispor: no caso, dispor a coisa-letra, a coisa-verso; a coisa-poema e, com isso, ir gerando

em lances e lances a significância: força-vetor que vem mais do reino das sensações (o sábio radar de captura do sensível e da intensidade) do que do reino das percepções (tocar, ouvir, cheirar, ver etc.). Tal foco no significante remonta à língua gráfica oriental, à arcaica língua das cavernas e (em grande parceria com, entre outros próximos no Ocidente) a Apollinaire e seus caligramas.

Wladimir, o poeta-artista-tipógrafo, está aqui, bem aqui, no MAR, expandindo essa erudição em salas e salas, nas quais se ressalta o fato de que no miolo das grafias-esculturas (em livros, em cartazes, em filmes, em capas de livros, em trabalhos variados) há, e de uma beleza sutil, seca, humorada e rara, felizes e originais dizeres, tais como “Falar em nome do carinho de quem escolhe”, “Fazer um texto em que a decifração dependa da leitura da imagem” ou “Não estou aqui para latir



para estranhos”, a evidência como conclusão, “Só escreve sobre, quem sentiu na pele”, “Quem olha é responsável pelo que vê”, “O homem é um animal que sabe fazer emburlos”. E “Um cometa caiu no coração da América” (premonitória frase diante do Brasil nos começos políticos de 2016!).

O poema infinito, diga-se, consiste ainda em abrir, pelas paredes do MAR, capítulos atualíssimos de uma teoria da imagem quando arte. Imagem, conceito e espanto – parentesco difícil entre vocábulos, em horas poluídas pelo mais e mais das ilustrações previsíveis, murchas, exaustivas.

E pensar que tudo isso esteve, qual um poder sob recalque, submerso, desconhecido, posto naqueles tristes cantos do esquecimento artístico-cultural; um dos braços de interditor da arte de Wladimir Dias-Pino talvez se explique parcialmente pela tese que tenho acerca da violência, embora involuntária, provinda do paradigma que no Brasil se insta-

lou com nomes altos, como, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, escolhendo-se não à toa e com cuidado um nome grandioso. Drummond constituiu (constitui ainda em imensa escala), segundo minha proposição histórico-analítica, uma espécie de barragem (moderna) à emergência ativa ao desenvolvimento de uma poesia contemporânea entre nós. O até bem recente silêncio em face do fazer de Wladimir Dias-Pino dever-se-ia, nessa tese, repito, a tal paradigma canônico até agora dominante. Em artes visuais, Lygia e Hélio não tiveram a mesma grandeza para demolir ou reaproveitar: Portinari não era Drummond! Tunga e Cildo viram a estrada existente, alargaram-na. Na orla da literatura expandida e já não drummondiana quatro nomes, entre alguns: Alberto Pucheu, Caio Meira, Guilherme Zarvos, Renato Rezende.

Aos poetas-artistas e estudiosos de arte e escritura, frente aos dias nublados que seguem, urgente a ida ao MAR.