

A NATUREZA NÃO TEM NADA A VER COM A NATUREZA DA ARTE

A exposição ARTE AMAZONAS, procluzida em Brasília pelo Instituto Goethe, será inaugurada hoje no Museu de Arte de Brasília

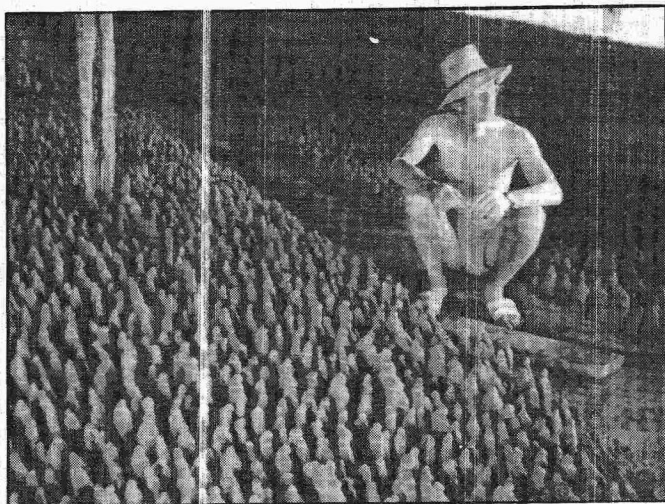
EVANDRO SALLES

E próprio da natureza da arte uma certa autonomia dentro da produção de conhecimento. Seu desenvolvimento não é atrelado ou dependente dos universos político, ideológico, econômico ou científico de uma época. Tanto é assim que a boa obra de arte ultrapassa o momento histórico que a gerou e continua a ser significativa em contextos completamente diferentes. Mas essa sua autonomia não a impede de ser capaz de refazer sistemas de visão do mundo, reconstruir a trajetória do olhar sobre os objetos, sobre as coisas do mundo. Entretanto, essa amplitude de seu campo permite também que, às vezes, haja um cruzamento entre as trajetórias do específico e temporal com o que o transcende. É o caso do projeto Arte Amazonas, promovido pelo Instituto Goethe de Brasília que colocou, durante todo o mês de fevereiro, 27 artistas, vindos dos mais diversos pontos do mundo, diante de uma das grandes questões atuais da política internacional: a Amazônia, a última floresta, e a realidade de exploração, destruição e miséria que acompanham sua ocupação. As obras resultantes desse workshop formam a mostra "Arte Amazonas" inaugurada no MAM do Rio em junho durante a conferência Eco-92, e que será inaugurada hoje em Brasília no MAB.

Depois de percorrer a exposição constata-se que este não é um projeto que objetive usar a arte como ilustração ideológica. Sua direção é outra. Um artista, ao se ver diante de um tema específico como

esse, em vez de usar seu aparato técnico para narrar impressões e constatações, incorpora essa experiência ao seu campo pessoal de reflexão, ao seu campo de construção de linguagem onde, então, poderá transformá-la em elemento de sua poética. A arte habita a linguagem e o seu bordejamento circular sem fim sobre o real. Na arte não há propriamente uma realidade a ser perpassada, mas sim o campo onde os homens imaginam o que essa realidade seja. Mesmo quando sua matéria é estritamente política ou ideológica, caso de uma parte da produção atual, o artista atua é na desconstrução da cadeia representativa, surgindo daí uma revelação do caráter ideológico subjacente às representações. Não fosse assim o que faria seria apenas descrição e ilustração, discursos sobre o já sabido e não reinvenção de sentidos. Poder ver artistas de alto nível lidando com esse problema, como cada um usa seu instrumental para localizar essa experiência, é, sem dúvida, interessante.

O olhar, como operação do simbólico, pode encontrar na Amazônia pelo menos dois pontos de grande interesse, pontos que emergem nos trabalhos do projeto Arte Amazônia: o primeiro é a floresta como lugar mítico



Antony Gormley e suas 30.000 figuras de argila
Foto de Miguel Rio Branco

de origem, o espaço intocado, o lugar que pré-existe à cultura; o segundo é a ação da cultura inviabilizando toda tentativa de reencontro desse espaço-tempo mítico, a ação irreversível da cultura nominando, criando significados para cada milímetro de coisa sem nome. A arte possui o poder de transitar entre essas polaridades, entre essas diferentes conformações do olhar. Ela flutua, aparentemente sem nome, sobre o universo de nomes, momentaneamente; buscando um esvaziamento do sentido impregnado nas coisas e nas formas. Essa ilusão de esvaziamento é que lhe permite atravessar esses sentidos e sua gravitação gerando a possibilidade de sua desconstrução e redenominação. Transitando então entre as construções do imaginário, a arte é capaz de apontar para o vertiginoso abismo que nos separa do real. Somos levados a sobrevoar o intervalo entre um nome e outro, entre um significado e outro.

Mas voltemos ao projeto e vejamos como se dão na prática essas questões. Alguns dos trabalhos detiveram-se na abordagem das relações entre a cultura das populações que são usadas na exploração da floresta e o olhar "culto" e "civilizatório" do colonizador. Tocam de alguma forma nesse ponto os espanhóis Pedro Romero, Pere Noguera, o sueco

Bjoern Loevin, o chileno Alfredo Jaar e o português Julião Sarmento.

Pedro Romero construiu um cenário para o "espetáculo" amazônico onde usa pedaços de troncos e arbustos e trechos de textos da mídia sobre a floresta. Ironiza tanto os monumentos à cultura construídos pelas elites amazonenses (o Teatro Amazonas de Manaus e o Teatro da Paz em Belém) como a visão culta européia que coisifica populações inteiras transformando a questão ecológica e econômica em espetáculo através do qual se impõe, referência à própria Eco-92. Referência esta também presente no trabalho de Alfredo Jaar.

Julião Sarmento se apropria da arquitetura de barracos e palafitas da região, só que invertendo a sua construção, ou seja: construiu uma casa ao contrário, onde a parte de dentro é que contém o que seria sua realidade exterior, sendo que esse campo interno da obra é seu campo de maior atração, mas que torna-se inacessível, pois está totalmente fechado e só pode ser visto de fora por gretas da madeira velha. O espectador tem acesso apenas a flashes, fragmentos da realidade. Vive literalmente sua expulsão da ilusão de habitar o real, fica condenado a uma espécie de avesso da realidade.

Já artistas como Waltércio Caldas trilhavam outra direção. Waltércio desenvolveu sua obra em torno da relação perceptiva do indivíduo com a virtualidade do horizonte, a relação de interdependência entre essa virtualidade e a construção do olhar do indivíduo. Na Amazônia, como no oceano, o horizonte se impõe absoluto na percepção do espaço. A obra é constituída por duzentos algarismos zero feitos em variados tipos de madeira. Waltércio diz que seu trabalho está mais ligado a um "projeto do olhar" do que a uma temática circunstancial: "A Amazônia tem suas especificidades mas não são elas que estão no trabalho e sim a maneira pela qual são percebidas".

Os escultores ingleses Antony Gormley e Bill Woodrow criaram em Porto Velho obras de grande força visual.

Woodrow fala que veio para a Amazônia sem nenhuma idéia do que iria fazer. Define seu processo de trabalho como uma espécie de doença onde tudo o que vê transforma-se mentalmente em escultura. Cada forma ou objeto interessante que passa diante de si é apropriado imediatamente por sua articulação de linguagem. Em Porto Velho fez duas grandes esculturas usando objetos que encontrou na região. Partes de dragos que

escavam o rio em busca de ouro e um enorme tacho de torrar farinha. São obras dramáticas que trazem referências ao impacto que teve diante da natureza tropical e da violência de sua exploração, mas que são, antes de tudo, boas esculturas que impressionam por sua forma, por sua articulação formal e não pelas referências que faz.

Antony Gormley executou uma obra impressionante em muitos aspectos. Prosseguimento de uma experiência realizada no México, Gormley construiu, com a ajuda de crianças e adolescentes locais, trinta mil figuras humanas modeladas em barro onde o único e absolutamente expressivo detalhe são os dois buracos dos olhos. Ficam dispostos em um grande círculo, fazendo com que o espectador observe e seja observado por sessenta mil olhos. Sua forma, apesar de ser basicamente a mesma nas trinta mil figuras, varia infinitamente. Estamos ao mesmo tempo diante de uma horda de homens primitivos e de uma massa cosmopolita de seres em busca de identidade. Estamos diante da trajetória humana que parece sem começo e sem fim, circular como o horizonte-rio mítico que se auto-alimenta e se auto-constrói bordejando o grande vazio onde deveria habitar o real.

Evandro Salles é artista

ENTREVISTAS

As entrevistas que se seguem, com Waltércio Caldas, Tunga e Marina Abramovic, foram feitas em fevereiro deste ano em Manaus e Belém durante o workshop Arte Amazonas. Waltércio Caldas e Tunga são hoje artistas marcantes dentro da arte brasileira e fazem parte do pequeno grupo de artistas brasileiros que abre espaços no circuito internacional de arte. A artista iugoslava Marina Abramovic é uma das performers mais atuantes da atualidade tendo realizado trabalhos memoráveis como LOVERS, com seu ex-marido Ulay. Da entrevista com Marina Abramovic participou Allfons Hug. (Evandro Salles)

Waltércio Caldas



A Amazônia tem suas especificidades mas não são elas que estão no trabalho, mas sim a maneira como são percebidas. Quando o trabalho inclui um novo tema ele segue um processo onde essa circunstância temática está inserida numa especulação maior já desenvolvida anteriormente e que vai continuar. Então eu preferi centrar o trabalho nessa relação com o ambiente em vez de analisar o ambiente ou desenvolver uma visão antropológica ou sociológica. Mesmo porque acho que são questões exteriores à arte. A arte quando trata de questões antropológicas ou sociológicas ela arranha de forma muito irresponsável esses temas. A questão estética me parece mais rica de possibilidades porque ela é uma questão destituída de objeto, quer dizer, ela tem a liberdade de não ter nenhum objeto.

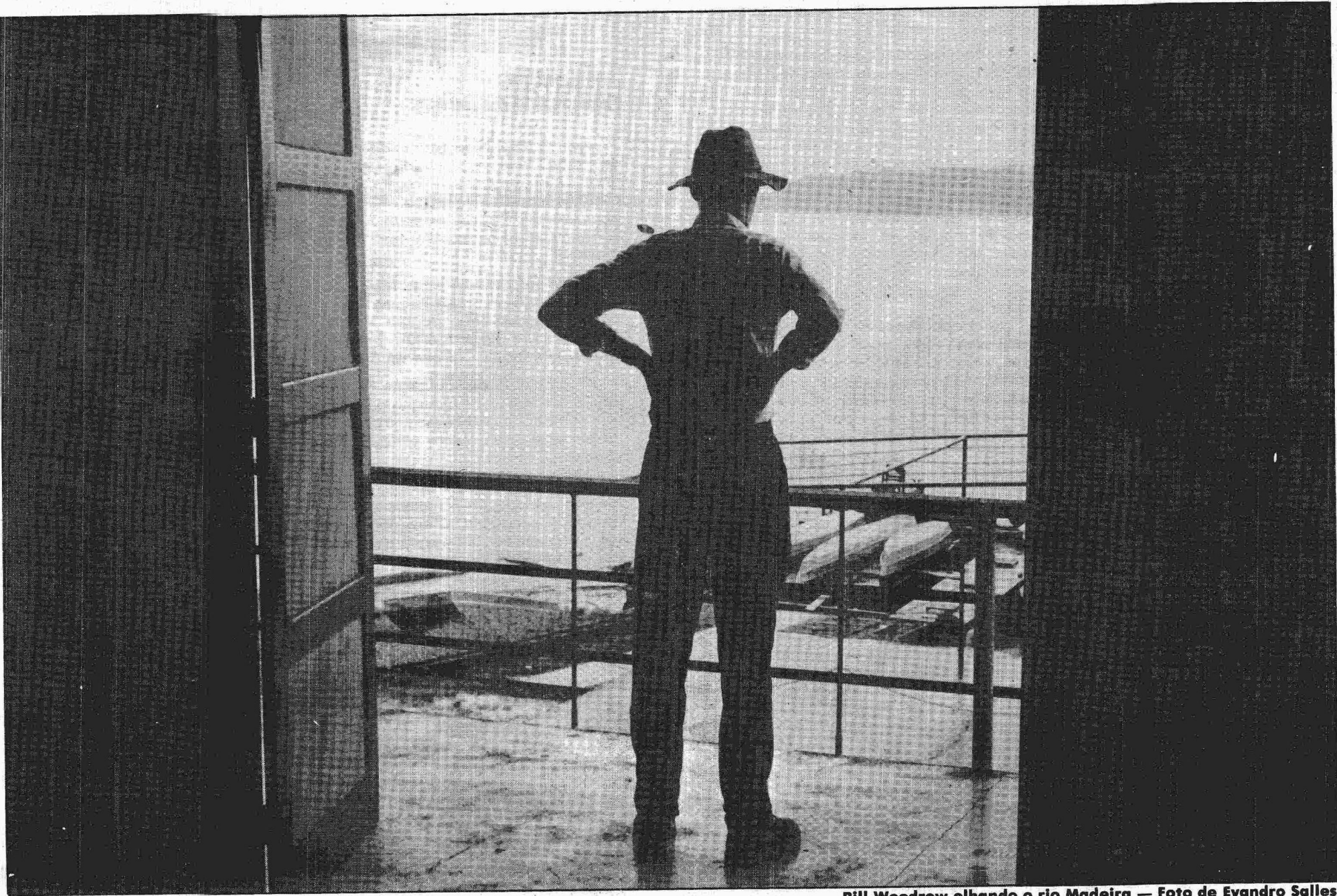
Você quando começa a trabalhar uma obsessão, ou um fator, ou um sentido, você necessariamente não precisa chegar a um lugar pré-determinado. Ao contrário, o processo te encaminha para uma direção que pode ser renovadora para você mesmo, porque da mesma forma que você faz o trabalho, na medida que ele se dá enquanto processo, ele também começa a produzir uma outra possibilidade de você pensar um outro trabalho. E esse fluxo, essa constância no estabelecimento de uma relação entre momentos desse fluxo é que me parece trazer uma ligação entre o que você quer e o que você acaba conseguindo.

O objeto da arte é a própria continuidade da arte enquanto produção de significados. É claro que a arte se enriquece de tudo mas o que mais enriquece a arte é a própria arte, é a possibilidade que ela dá de você continuar a fazê-la. Você vai criar uma circunstância para uma matéria inexis-

tente para a qual você vai criar um trabalho para provar aquilo. Não quero dizer com isso que a arte seja autônoma em todos os sentidos. Ela está atrelada a uma realidade e até aos limites do artista, aos limites da linguagem, ao conhecimento e à cultura, mas eu acho que ela tem uma potência de linguagem, essa possibilidade de ser uma latência produtiva.

Eu estava pensando hoje sobre esse trabalho e estava concluindo uma coisa: o algarismo zero tem a característica de ser demasiadamente conhecido e então, quando você fala zero, você fala de uma coisa que pensa conhecer. O zero nesse trabalho existe como uma circunstância não determinante, mas como uma idéia quase dissolvente da idéia do próprio trabalho. Na realidade ele não é um zero, mas um fator de grandeza, ele tem um paroxismo nessa situação. É um algarismo que não significa do ponto de vista da quantidade, mas ele aparece aqui como produtor de um número muito significativo e grande. O que se dá nesse trabalho é uma relação entre o fator de grandeza que o trabalho expressa e o algarismo zero, o significado do zero. Uma relação entre um muito que você vê, mas não sabe o que é, ou seja, um fator de grandeza que não tem um objeto. Esse fator é relacionado a uma experiência espacial. Eu relaciono um fator espacial a um fator quantitativo, que tipo de relação é essa em que você enquanto corpo tem com o ambiente, onde você fortalece uma noção de quantidade mas não oferece a noção de que, de qual quantidade. Então você tem uma produção de material imaginário que vem de você criar uma possibilidade de grandeza. Tanto que o trabalho tem essa idéia de grandeza mas que está dentro de um círculo de percepção. É como se fosse uma máquina de filtrar sua expectativa. Você entra num ambiente com uma determinada expectativa e essa máquina funciona para desgastar a expectativa a um ponto onde você ficaria só com você mesmo, onde você ficaria duvidando da idéia de unidade que é um número que não está no trabalho mas que o algarismo tem. É como se esse trabalho fosse alguma coisa entre as nuvens e as dízimas periódicas. Seria um trabalho rigorosamente "entre".

Este trabalho estaria entre estas duas relações — entre esse abismo que possui uma gramática de volume e quantidade que é o algarismo e essa temporalidade espacial contínua na



Bill Woodrow olhando o rio Madeira — Foto de Evandro Salles

qual você escolhe que aquela nuvem existe. Este é um trabalho que dissolve o ambiente, ele dissolve a idéia de ambiente.

A arte não é o lugar de entendimento da realidade, a arte é o lugar de dúvida da realidade. É o momento onde a realidade se oferece como latência produtiva. A arte não trabalha com o conceito de realidade, ela trabalha com a possibilidade de uma coisa vir a ser mais que um conceito de realidade. Para a arte não importa se esse copo é um copo, importa o que ele pode vir a ser se ele não for o que ele é.

O fato que o copo é só um copo não é suficiente para a arte, mas é bom para a arte que ele seja só um copo.

O zero contém o rigor da coisa líquida.

TUNGA

— Você poderia falar sobre o seu crescente interesse sobre as questões científicas?

— Meu interesse não é exatamente sobre as questões científicas mas sobre o saber e o não saber. A verdadeira ciência é aquela que se defronta sistematicamente com o não saber e a verdadeira arte é aquela que se defronta, não sistemática mas caoticamente, com esse mesmo não saber. Há então um elemento comum entre o cientista e o artista que é esse não saber e essa vertigem frente ao incerto e duvidoso, ao desconhecido. O método da ciência lida com esse vazio (ou com esse cheio) que é o desconhecido. O método artístico, a disciplina artística, também lida com essa instância, daí poder ser um encontro muito fácil entre as pessoas que trabalham nessas áreas. Assim também com algumas pessoas da área da religiosidade, da religião, pessoas que estão próximas da experiência mística e que também poderiam estar dentro desse universo, que é o universo onde a verdadeira arte deveria estar, ou seja, revelando sistematicamente essa vertigem que é o espírito humano.

— Você acha que há uma tendência a uma unificação das diferentes ramificações da cultura em oposição a essa especialização extrema produzida durante este século?

— Eu acho que nós estamos vivendo hoje uma situação parecida ao momento onde Kepler formulou sua teoria, quando Leibnitz realizou seus cálculos e quando a ciência, o conhecimento empírico, se revelava mais denso e mais complexo do que os modelos do saber humano sobre eles mesmos. Eu acho que hoje há um confronto com esse não saber e uma evidência de sua existência tão intensa que isso aproxima essas diversas disciplinas. Mas essa unificação tem sido um projeto mais da poesia, mais dos artistas, do que dos cientistas. Eu vejo artistas como Tarkowsky ou como Peter Greenaway por exemplo, poderia citar também Beuys que incorpora a tradição de Novalis; artistas que buscam um reencontro em direção ao irracional, em direção à ruptura de um sistema da arte moderna porque ela transformou-se realmente em um sistema distanciando-se de sua gênese, de sua matriz. Eu acho que essa unificação é inviável em termos de ciência positiva, mas é uma proposta que efe-

tivamente vai ser recolocada e que vai, de todo modo, enriquecer o pensamento humano.

— E esse problema do ponto de vista político?

— Do ponto de vista político o que aconteceu no meio da arte lamentavelmente é o que aconteceu com a ciência, ou seja, a especialização do artista. Essa reorganização global do sistema de produção de arte dirigida pelas revistas, críticos, museus e curadores tende a especializar a produção artística, o que para mim é um equívoco parecido com o da ciência. Essa questão da especialização merecia um estudo mais preciso e profundo diante da sociologização de certa produção artística. Este é um exemplo, um sintoma dessa especialização dentro do modelo de produção da arte do Ocidente. Por outro lado, existe uma tentativa de alargamento desse modelo, muito, muito lenta e paulatina, detectada nas recentes incorporações da arte chamada por eles do Terceiro Mundo, e que sempre esteve a par ou adiante da produção dos grandes centros de cultura. Acho que seria importante aprofundar uma análise sobre isso, sobre os termos e instâncias de saber que esse modelo propõe. Desenvolver uma forma crítica de atuar frente a esse modelo. Uma outra forma crítica frente a isso seria a aproximação ao campo da ciência verdadeira ou ao campo da mística verdadeira, que seria revitalizante para os artistas. Sobre tudo para os jovens artistas que acreditam que a entrada no circuito dá garantias de segurança e de valor. Quem dá valor à arte é o tempo e não instituições daqui ou dali.

— Você poderia falar sobre o trabalho que fez na Arte-Amazonas?

— Basicamente, a proposta para esse trabalho seria fazer uma experiência, uma experiência amazônica. A primeira coisa que me ocorreu foi uma experiência térmica, o calor amazônico. Esse calor foi programado como uma febre e eu me expus ao vírus da malária para produzir um delírio amazônico autêntico. É evidente que isso é uma metáfora do trabalho e significa que ao trabalho que desenvolvo seriam incorporados os elementos da febre, da temperatura interna e externa, assim como da umidade, do suor, o contato dos líquidos internos e externos, enfim, os elementos dessa experiência.

Eu não acredito que seja possível nenhuma transformação do trabalho de um artista em função de uma experiência geográfica. O instrumental contemporâneo nos permite construir um modelo, um sistema que possa se adequar às mais diversas e vertiginosas situações. Tomando isso como partida, um dos elementos que me chamaram a atenção nessa experiência térmica foi a absorção de certos perfumes que estariam ligados aos perfumes dos detritos que caracterizam o crescimento excessivo da floresta, esse mega crescimento que caracteriza a estrutura da floresta amazônica. Seria o confronto entre a escatologia humana e a escatologia da *physis*. Esse confronto encontrou uma metáfora justa no pequeno coleóptero, no pequeno escaravelho que é necrófago o coprófago e produz uma esfera que é uma espécie de lua em torno da qual se desenvolve uma gravitação.

O trabalho então seria a produção de algumas luas, luas aromáticas, uma metáfora da passagem de uma escato-

logia fecal para uma escatologia suave e doce. A idéia de utilizar três grandes esferas de sabonete como uma metáfora da esfera desses insetos cria mais uma polaridade dentro do trabalho, que é, assim, uma soma de polaridades vertiginosas que podem surgir como uma imagem desse território onde me foi proposto fazer essa experiência.

Marina Abramovic

No meu trabalho eu gosto de relacionar os minerais com o corpo humano. Eu estabeleço paralelos entre o corpo do planeta e o corpo humano. As pedras de quartzo são para mim como os olhos do planeta. Em algumas culturas os cristais são considerados como pedras da memória. Por exemplo, os aborígenes da Austrália cortam pequenos pedaços de quartzo e os colocam na cabeça. Uma vez eu perguntei porque faziam isso e ele me respondeu: "Vocês usam cristais no relógio e nós na cabeça, vocês ficam sabendo que horas são e nós ficamos sabendo que horas são..."

Há um aspecto poético no meu trabalho mas esta não é sua parte mais importante. Eu não considero o meu trabalho como esculturas mas como "objetos transitórios" e esses objetos transitórios são expostos para uma interação com o público. Eles não podem existir por eles mesmos, não têm nenhuma significação se são apenas olhados ou admirados. Eles têm de ser tocados, tem de existir uma interação, o corpo tem de ser pressionado contra eles, tem de haver um contato físico com o meu trabalho. Esses objetos trazem ao público um certo estado de mente.

Eu aplico ao meu trabalho uma sentença de Brancusi que eu gosto muito e que diz: "Não é importante o que você está fazendo, se é pintura, escultura, desenho, que forma tomará o seu trabalho; o importante é em que estado de mente você faz o que você faz". Eu estou interessada em preparar o público para um correto estado de mente, colocá-lo em um certo nível de energia, e o quartzo definitivamente tem energia, condensa energia e luz e apenas através de uma longa observação desses processos uma comunicação desse nível pode ser estabelecida.

A função da arte, da boa arte, é sempre a mesma em qualquer época. É uma espécie de entendimento intuitivo sobre a realidade. Ela não reflete a situação como, por exemplo, um jornal diário, que depois de lido perde totalmente o interesse como muitas obras que são rapidamente assimiladas e rejeitadas. Eu estou interessada em arte que muda a estrutura de pensamento da sociedade. São obras que permanecem. Por exemplo, as obras de Malevitch, Duchamp ou Rothko. Você tem diferentes exemplos, cada um com um tipo de objetivo e centenas de seguidores de cada uma dessas linhas, mas o que realmente muda é o



que é interessante. A função da arte é mostrar o caminho.

Toda a sociedade agora é uma sociedade desconectada, desconectada de sua própria natureza. Antes éramos muito mais conectados com os processos de nosso planeta. Agora a tecnologia substituiu o uso de nossos próprios sentidos, nossas habilidades e sensibilidade. Penso que a arte é importante hoje para reconectar as pessoas, fazê-las usar as fontes primárias de energia, os minerais, cobre, ferro, etc. Beuys trabalhou bastante nessa direção. De algum modo voltar ao uso das energias primárias dos materiais.

Ao mesmo tempo eu penso que é impossível voltar atrás em busca de uma forma primitiva de viver. O desenvolvimento tecnológico é muito rápido, nós somos o nosso próprio obstáculo. Esta sociedade está trabalhando desarmonicamente com a natureza, nós a estamos destruindo, realmente destruindo. Os processos tecnológicos impõem um único caminho para todos. O que podemos fazer agora é voltar nossa consciência para todo o dano que temos feito. Meu trabalho é uma espécie de preparação para a morte. Não pretendo com ele dar esperanças de mudança. Esta sociedade possui um enorme sentimento da morte mas fazemos todo o possível para não falar disso, evitamos sempre encarar a morte. Acho que morrer consciente é melhor que morrer não consciente. Meus objetos transitórios servem, de alguma maneira, para condicionar você a ver isso.

Existem duas culturas que influenciaram muito o meu trabalho. Os aborígenes da Austrália Central, com os quais eu vivi durante um ano no deserto, e o budismo tibetano.

Os aborígenes, que possuem uma cultura de 35 mil anos e que nós chamamos primitivos, são para mim as únicas pessoas nesse planeta que desenvolveram sua percepção a um ponto de poderem ser chamados seres humanos iluminados. E eles mantêm esse estado. Os tibetanos perderam essa habilidade mas desenvolveram uma técnica para readquiri-la. Existe aí uma conexão interessante. Os tibetanos me influenciaram muito. Seu conhecimento do corpo é extremamente profundo. Eles, por exemplo, têm o controle dos processos da temperatura do corpo ao ponto de ficarem horas expostos ao frio mais intenso. A idéia é que cada célula do corpo possui uma carga de energia que pode ser usada em situações extremas. Todo esse conhecimento, para mim que sou uma artista que trabalha com *performance*, é muito interessante para que eu possa experimentar meus limites físicos e mentais.

A minha posição como artista é servir de ponte. Eu gosto da idéia de ligação da ponte, estabelecer pontes entre diferentes culturas. Essa é a minha principal função, estabelecer pontes entre culturas, e eu considero o planeta como o meu campo de trabalho. Não posso aceitar definições a partir de localizações geográficas como arte alemã, arte holandesa ou americana. Existe uma classe de artistas que se consideram nômades, nômades modernos. Nós não pertencemos a um país ou a uma cultura específica, mas interagimos com diversas culturas ao nosso redor e construímos o nosso trabalho dessa forma.