

A black and white photograph of a clothing rack. Two short-sleeved, button-down shirts are hanging on hangers from a horizontal bar. To the right of the shirts, a white rectangular sign is suspended from the bar, displaying the text "50%". The rack is a metal frame on wheels. The background is a plain, light-colored wall. The floor is a dark, textured surface. The lighting creates soft shadows on the wall and floor.

50%

RESPEITO

A exposição “Tradicional, familiar e apropriada: arte pobre, conceitualóide e minimalística”, de Alberto Simon,<sup>I</sup> pode ser vista a partir da preferência pela sobreposição dos domínios do discurso sobre as possibilidades da linguagem. Desde o subtítulo temerário, a mostra exige uma contextualização, mesmo sumária, pois pressupõe a necessidade de um reposicionamento mínimo em meio a uma multiplicidade de procedimentos que a prerrogativa da autonomia da manifestação estética não consegue mais remediar.<sup>II</sup>

A nota biográfica do artista deixa entrever que seu percurso não é o do desterro em meio ao qual não se esquece das origens. Estaria mais próximo da anedota iniciática que tem seu desfecho risível porque não leva em conta causas, só consequência, que narra a volta dos que não foram.<sup>I</sup> Assim mesmo, a noção de reaproximação parece especialmente importante, posto que o artista trabalha com uma matéria-prima já constituída, à qual dá sobrevida em condições artificiais, fora de seu habitat. Simon não se identifica com a necessidade de seguir impulsivamente por caminhos que levem o mais longe possível de estigmas modernistas – como se isso permitisse uma reconfiguração significativa de nossa relação com a arte contemporânea –, mas parece convencido de que mesmo as correntes que protelaram esses estigmas, adotando posições prós e contras, também se cristalizaram em grande medida. Admitindo, portanto, que as contradições do contexto artístico, no lugar em que acabou de chegar, são suficientes para seu processo de trabalho, desloca-se lateralmente, procurando o melhor ângulo para diluir estratégias vistas como bem sucedidas na tentativa local de produzir uma arte consistente a partir de estilos já consagrados.

Um trabalho de 1997, “Domingão”, pode introduzir esse processo de forma exemplar. Trata-se de um falso painel que inviabiliza o encadeamento narrativo de suas partes, já que as imagens que o compõem são praticamente iguais, mostram uma mesma situação: em uma área de lazer improvisada, próximo à cabeceira do Aeroporto Internacional de São Paulo, grupos de pessoas cumprem o ritual de observar o pouso e a decolagem de aviões. O teor regular do conjunto, garantido por uma luminosidade homogênea, simula um fotógrafo amador, que seria incapaz de dissimular a condição local, trazendo à tona valores implícitos, como no caso do olhar especialista. De início, o ponto de vista adotado pelo artista parece não se diferenciar da percepção coletiva em meio a qual compartilha

I. Realizada na Novembro Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, entre os dias 08 de novembro e 15 de dezembro de 2007.

II. Cf. BÜRGER, Peter, *A Negação da Autonomia da Arte na Vanguarda*. In: *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

I. MOLES, Abraham. Op. cit., p. 137: “Mais longe ainda e em etapas sucessivas, se estabelecem zonas de conquista e colônias, em geral regiões mais ou menos selvagens, cada vez mais recuadas num gradiente de civilização que anamorfoseia o globo terrestre em torno de um centro. Quando se diz a um viajante, ‘você vai muito longe’, não é preciso especificar de onde ele parte.”

2. *Livery*, no caso, refere-se ao padrão de comunicação visual utilizado por uma companhia aérea.

a sensação de impotência do observador rasteiro, diante de máquinas sublimes que transportam os outros, em um patamar superior. Em seguida, percebe-se que ele não é um protagonista. Seu esquema simplifica tudo pelo alinhamento possível, simetrias elementares. O pouco movimento nas fotos ocorre à sua revelia: um reagrupamento de pessoas, uma corrida, uma pose para uma foto familiar chancelada pela proximidade dos aviões. O espectador externo, por sua vez, está à mercê desse olhar mediano. Diante de tantos personagens que lhes dão as costas, sua atenção negligenciada se refugia em elementos supérfluos. Aí, nesse lugar insuspeitado, é que a subjetividade do artista se manifesta no fato de não deixar de selecionar signos que só ganham sentido pelo contraste com o que lhe seria aparentemente indiferente – Boeings 737, da VARIG e da VASP, por exemplo. E o poder de persuasão das imagens resiste porque elas particularizam apenas modelos e *liveries*<sup>2</sup> que estão ficando obsoletos e que continuam fruindo em diferenças tipográficas irrelevantes, tons desbotados de uma mesma cor em siglas parecidas. Por fim, conclui-se que não são grandes máquinas, nem há deslocamento. O tempo se dilata, fica em suspenso como se as coisas ali demorassem a acontecer, pois na verdade não acontecem.

O “domingão” seria proibido dali a um mês. Enquanto aconteceu, permitiu que seu registro semanal criasse um documento sobre um fenômeno que agora parece raro em sua mediocridade. No lugar de travesti-lo por meio de uma linguagem fotográfica enriquecida por uma nova estilística que prima pela sutileza – típica de sua última onda de aproximação com as artes plásticas –, Simon delega ao objeto uma autonomia como evento pragmático, e não como conjunto formal. Se ele revela algum mistério é por conta da sensação de que, mesmo no contexto doméstico, certas práticas podem se mostrar verdadeiramente sem sentido, mais insondáveis que as vistas românticas diante das quais um ser solitário medita sobre seu destino.

Em “Tradicional, familiar e apropriada”, a maior parte dos trabalhos tipifica o modo com que nos aproximamos de obras de arte, concentrando atenção especial em uma provável indiferença em relação a componentes acessórios que envolvem uma exposição.

“Visões urbanas”, por exemplo, problematiza nossa capacidade de discriminar elementos contextuais e internos às obras. Sabe-se que a incorporação do real, por meio da integração efetiva de contingências como a moldura, foi um passo importante para a arte moderna; muito posteriormente, a inflação de fotografias no mercado trouxe o problema das características formais desse apetrecho quando ele, entre outras coisas, deixou de ser como quando emoldurando pinturas, algo de uma natureza claramente não ilusionística. A tábula rasa feita por Simon aproxima esses dois momentos separados por quase cem anos por meio de algo que deveria ser ainda mais irrisório que a moldura: o sombreado do *passerpartout*. Cria-se uma espécie de palíndromo visual que se vale da semelhança

desse componente periférico com outros no interior das fotografias da série. Disso resulta que a imagem técnica passe a se mostrar totalmente inconsciente de suas propriedades formais, vibrando em uma cacofonia construtiva que reduz ou amplia tudo de acordo com o efeito do *trompe l'oeil*.

Na série “Gravura, papel artesanal”, há uma relação complementar com a anterior. O alvo não é mais o espaço e os componentes construtivos às voltas com a fotografia, mas as formas expressionistas de pintura às voltas com a arquitetura e a escala pública. O caso é que o artista se apropriou de imagens que remetem diretamente a essas formas que deveriam ser de uma verdade inacessível, senão por uma técnica que permitisse ao pintor escapar às coerções da linguagem – não só pintar o inconsciente, mas inconscientemente. No trabalho de Simon, a controvérsia é exposta de maneira grotesca, *stricto sensu*: os gestos vistos são fotografias de reboques “gambiarrados”, tratamentos pré-pintura feitos para dar conta de rachaduras, no caso realmente aleatórias, em edifícios em processo de reforma. A origem factual dessas formas no lugar onde foram encontradas dá a elas, paralelamente, uma dimensão pública inegável, o *status* de um “muralismo” acidental, em tudo oposto, às conquistas de um “tamanho justo” para o gesto pictórico.

O conjunto mais sofisticado da exposição chama-se “Onça pintada fotografada”. Armada pela afetação do título, a sensação de pintura, nessas fotos, ora disfarça ora desnuda completamente sutilezas da chamada arte conceitual. Independentemente, não da tautologia, mas da obviedade do título, no que se refere ao “conteúdo” do trabalho, a operação lingüística não garante a esperada neutralização da apreciação formal diante do que equivale a um *ready made*. Pois, no caso, a vontade de rever o real no âmbito da arte não consegue excluir o prazer vulgar de se observar animais no zoológico. Transposta para o espaço institucional da galeria de arte, essa imagem torna-se sensual, hipnótica. Ressaltam-se a cor do habitat artificial, o enquadramento e até a moldura de madeira da janela através da qual se vê o animal. O fundamento do conceitualismo de operar exclusivamente à margem do sensorial e estético, dando à arte uma autonomia como fenômeno humano – e não restrito a práticas específicas como a escultura e a pintura –, é subvertido por algo muito simples, e um pouco negligenciado atualmente: a curiosidade.

Seria importante tentar falar também sobre o procedimento adotado por Simon nos paratextos<sup>3</sup> que acompanham suas mostras – autorais, com pseudônimo, relacionados a artistas fictícios. É a parte mais difícil, contando que toma como objeto de análise o próprio expediente que o artista ridiculariza, sem, no entanto, julgá-lo inútil para determinados fins. É um pouco como encontrar um método de abordagem que, no contexto, o artista requalificaria como “estruturalístico”. De todo modo, é possível dizer que na linguagem escrita é sempre muito difícil trabalhar com a simulação do discurso. Se um *splash*, na tela, bem como

3. GENETTE, Gerard. *Paratexts - Thresholds of Interpretation*. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 1-2. (Por não haver tradução canônica, o trecho foi traduzido para esta resenha): “Mais do que uma fronteira ou um limite selado, o paratexto é um limiar, ou - uma palavra que Borges usou a propósito de um prefácio, um ‘vestíbulo’ que oferece ao mundo a possibilidade de tanto dar o primeiro passo para dentro quanto de dar as costas.”

um decalque, é ainda passível de comentários a respeito de pessoalidade ou impessoalidade e se uma apropriação ainda pode ser “transparente” em uma mostra contemporânea, no texto, mesmo o boato mais inconseqüente deixa rastros. A simulação de uma forma impessoal ou subjetiva é discursiva por excelência. A tal ponto que seria difícil querer apagar determinadas marcas com outras, falsas. Ambas estarão misturadas na convencionalidade da escrita e podem passar despercebidas, mesmo nos termos sarcásticos utilizados pelo artista.<sup>4</sup>

4. Para a mostra em questão, o artista produziu e assinou um texto em que parodia, no limite do escracho, estereótipos de teses e maneirismos estilísticos do meio curatorial. Cf. SIMON, Alberto. *Do Rigor ao Traje: Da Idéia do Conceito de Apropriação da Idéia do Pronto-para-vestir, Deslocada*. Rio de Janeiro: Novembro Arte Contemporânea, 2007, p. 2: “A crítica ao consumismo desenfreado e à tirania das marcas, ao uso desatinado e ganancioso dos recursos naturais do planeta e à perda dos valores espirituais são alguns dos elementos que saltam aos olhos já de primeira, mas outros mais sutis emergem quando da observação atenta e demorada das obras, como a questão da sustentabilidade, resultante de se seguir à risca aos preceitos e contingências das práticas contemporâneas.”

Arrisca-se dizer que o motivo para Simon entrar nesse terreno tão disputado está no fato de que os padrões de texto relacionados às artes plásticas também já deram sinais de obsolescência. Sua maneira de proceder aposta, quase em forma de teste, nas hipóteses de interdependência entre meio e mensagem, e outras teorias que também estão saindo de cena. Lembrando que são aplicadas nas paredes, como de praxe, essas apresentações escritas podem ser vistas, literalmente, como obras. Se forem lidas, por acaso, são capazes de gerar não uma pulverização sistemática do sujeito, mas ruídos desejáveis como um complicador a mais na detecção da objetividade das demais peças expostas. Ao driblá-la de forma mais ou menos sutil, faz com que essas últimas sejam prismadas numa espécie de teatro para atores iniciantes que atendem o espectador com modos excêntricos e conturbados como se em um vernissage – o momento propriamente social de uma exposição.

A maneira que o artista encontrou para que esses recursos não submetam toda a mostra a um processo de falseamento parece estar em uma peça que acrescenta o contraponto tridimensional à frequência ruidosa dos paratextos. “Economia de escala” é composta por uma arara com duas camisas penduradas – uma com a metade do tamanho da outra – e uma cartolina onde está escrito “50%”. A combinação de apropriação simples com texto promove um cruzamento com outros *slogans*, como os fixados no rodapé das salas – cidadania, respeito, dignidade – e confundem o evento artístico com uma liquidação.

Os signos do comércio são um código genérico, reconhecível globalmente. Retomam a hipótese inicial de que Simon dilui certas estratégias identificáveis, parodiando seus aspectos estilísticos. Curiosamente, dentre os subtítulos da exposição, a arte *povera* não precisou ser adaptada, apenas traduzida, literalmente, como “pobre”. É, certamente, o movimento a que se refere “Economia de escala”, uma obra onomatopaica, que imita algo com os recursos mais rudimentares. Mas o que significa “pobre”, quando o “similar nacional” de uma arte que se opunha aos materiais e acabamentos canônicos por meio do despojamento faz uso de uma fórmula cuja precariedade é endêmica no lugar onde se manifesta? A resposta simplista é que o trabalho indicaria que a razão de ser de determinada produção não está no seu contexto de origem, em seu material ou conteúdo, mas no fato de poder ser exportada pela metade do preço.

Na mesma linha, o trabalho “Dança dos 7te véus” cria mais uma interface

irrisória entre mundo interno e externo à arte. Feita com a simples fixação de pedaços de papel de seda colados de modo canhestro contra a vitrine da galeria, a obra sela a sensação de contigüidade entre o local de exposição e outros estabelecimentos instalados no mesmo conjunto comercial, no bairro de Copacabana. A distração gerada pode chegar a ser absoluta, além mesmo de um potencial crítico porque, a rigor, a visualidade da obra em questão é só contingência; sua materialidade, definida pela imagem do véu, qualifica-se pelo que encobre e não por sua aparência insignificante. Mas, o que encobre, no caso, também permanece em uma esfera hipotética. E, para os freqüentadores eventuais do lugar, a intervenção do artista faz com que a galeria seja vista não só como uma loja comum, mas como um estabelecimento em reforma ou, ao menos, às voltas com alguma atividade inconclusa – que não se quer ou não se pode mostrar ao público.

A conclusão para um panorama de uma mostra tão preocupada com sua própria retórica poderia soar um pouco tendenciosa, como se capitulasse aos efeitos do silêncio ao final do discurso. Faltaria, mesmo assim, um exemplo auto-evidente para caracterizar de que forma o artista equilibra o fiel da balança de sua produção – o aproveitamento do que já está dado, com rearticulações possíveis no limite de uma impessoalidade fictícia –, gerando empatia. Pois cabe ao público dizer se a opção por reformular conceitos e processos foi comunicada na prática.

Destacando-se timidamente, sem crescer no espaço, um trabalho permite abstrair o discurso e implica maior autonomia. Mesmo se visto através da vitrine, “Perspectiva” estabelece um ponto onde o caráter limiar da produção de Simon se mostra definidor e funciona como um alibi para o artista, diante da acusação eventual de que sem ironia seu trabalho não vai muito longe. Sua mensagem é um comentário sincero, não a passos decisivos que se dá na vida, a grandes deslocamentos, mas aos deslocamentos pedestres e turísticos também. Seria uma síntese involuntária em um documentário limítrofe sobre uma civilização breve, entre a barbárie e a decadência.<sup>5</sup> Ela torna possível, aqui, a paráfrase de uma conclusão por si mesma: a convergência de sandálias dá em um ponto de fuga. A frase não tem simbolismo, remete a uma convergência real e a uma coisa depois da outra, sem dogmatismo, talvez até com humildade.

5. STRAUSS-LÉVI, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 91: “Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização.”

\*MOLES, Abraham. *O Kitsch*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo, 1972, p. 157.

Páginas 66-67, detalhes da obra do artista.

*Rafael Vogt Maia Rosa é mestre e doutorando em Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor da peça “Banhistas”, publicada em *Círculo de Dramaturgia* (São Paulo: Sesc, 2005).*



