

arte





Olhe de novo

Alecsandra Matias de Oliveira

Hoje, a profusão de formas, meios e abordagens das artes visuais fomenta debates que envolvem temas caros à complexidade da vida, entre eles tecnologia, diversidade, identidade, meio ambiente, gênero, corpo e memória – essas questões não são excludentes, pelo contrário, muitas vezes estão entrelaçadas, desdobrando-se em propostas artísticas sensíveis aos eventos históricos e às novas epistemologias, que, desde 1990, vêm alterando os modos de ver e de interpretar o contemporâneo.

A partir dessas epistemologias, o conceito de centro-periferia torna-se discutível, contestam-se as metanarrativas, o colonialismo, os modelos hegemônicos e, simultaneamente, evidenciam-se os saberes plurais, as memórias e a criação de futuros possíveis. Cada vez mais, os artistas, pesquisadores e instituições exercitam políticas de existência; refle-

tem e reivindicam para além do normatizado, do instituído e do legitimado, mas, sobretudo, buscam reafirmar as experiências humanas.

A história, a memória coletiva e a percepção crítica de nosso tempo integram a prática de Laercio Redondo, em colaboração com Birger Lipinski. Em vários trabalhos, eles desconfiam dos fatos e das ideias que estruturam os relatos oficiais. E, assim, investigam, repensam e retiram eventos, lugares e sujeitos do módulo coadjuvante. Não está no seu “fazer arte” a reescrita da história ou, ainda, substituir uma por outra, mas atribuir o plural às narrativas e redimir invisibilidades.

Sobre essa lógica, estão trabalhos como *Ponto cego* (2013), na Casa França-Brasil (Rio de Janeiro), *Relance* (2018-2019), na Pinacoteca (São Paulo), e *O*

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA é curadora independente, crítica de arte e autora de, entre outros, *Schenberg: crítica e criação* (Edusp).

mais simples é o mais difícil de fazer (2020), no Pavilhão Mies Van der Rohe (Barcelona). Nessas proposições, fica evidente a parceria de longa data da dupla, porém, sem que seja algo rígido, Lipinski e Redondo deixam borrados onde cada um dos dois atua no processo de construção dos trabalhos.

Em *Ponto cego*, a dupla colocou no centro do edifício da Casa França-Brasil uma construção de estreitas ripas de madeira que formavam a palavra REVOLVER, apenas vista a partir de um ponto da sala; um espelho convexo integrava a proposta e era por meio dele que o público se observava inserido na obra. Nas laterais da sala, alto-falantes reproduziam um texto com a frase, escrita por Redondo: “A memória sempre nos acompanha, nos persegue e teima em escorrer feito camadas de tinta

pelas paredes”. No fundo, o trabalho sugeria que “todos somos parte da história”.

Porém, tudo ganhava tensão quando se sabia que aquele lugar, no século XIX, abrigou a primeira Praça de Comércio do Rio de Janeiro (1824) – algo semelhante ao que se conhece hoje como Bolsa de Valores –; na sequência, de 1828 até 1944, o lugar sediou uma alfândega – um espaço de passagem de “mercadorias e de almas” –; depois, de 1956 a 1978, foi sede do Tribunal do Júri e, por fim, em 1982, destinou-se à função cultural de hoje. Assim, o local é cheio de memórias difíceis, inclusive aquelas ligadas à escravidão no Brasil. O verbo “revolver” convertia-se em dura revisita às funções remotas do lugar. Além disso, a pequena sutileza do acento do substantivo “revólver” também está presente – o girar do



Sérgio Araújo

Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski, *Ponto cego*, 2013

Sérgio Araújo



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski, *Ponto cego*, 2013



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski, *Ponto cego*, 2013

tambor que dá o nome da arma (do latim *revolvere*), “virar, girar” ou ainda *volvere* (fazer girar, dar voltas) remetia à violência daquele passado.

Em *Relance* (2018-2019), a dupla tratou com referências sensoriais e trouxe odores para o espaço expositivo com alusão à música de Caetano Veloso (com o mesmo nome e, literalmente, eles convocaram os visitantes a “olhar de novo”), mas, acima de tudo, eles desconstruíram “uma certa” história da arte brasileira a partir da seleção de artistas, entre eles Anita Malfatti, Almeida Júnior, Claudia Andujar e Maria Martins. Mas não só isso: colocaram em destaque Emmanuel Zamor e Estevão Silva, artistas acadêmicos negros vilipendiados pela crítica modernista. No âmbito da instalação, esses pintores e outros artistas desarticularam

a narrativa oficial – ao fim e ao cabo, Redondo e Lipinski descolonizaram o acervo da Pinacoteca a partir de odores e da denúncia de ausências.

E como eles fizeram isso? Com cartões, cheiros, textos e imagens enegrecidas. Em *Relance*, o público encontrava *displays*, posicionados próximos às obras, com cartões com odores sugestionados pelos motivos das telas. Por exemplo, *O caipira*, de Almeida Júnior, tinha cheiro de faca amolada, ao passo que o texto no cartão colocava em suspensão a narrativa sobre o “pacato caipira” e o “bravo bandeirante”. As ausências apontadas nas serigrafias em monocromo preto, impressas em compensado naval, denunciavam as “lacunas da história da arte brasileira”. Tal como em *Ponto cego*, o público precisava se mover para revelar: a mudança



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski, *Reprovar/Rejeitar*, 2018.
O Nacional nas Artes, sala 11

de posição permitia ao espectador sair do preto (abstrato) para a luz (figurativo).

Igualmente, *O mais simples é o mais difícil de fazer* (2020), no Pavilhão Mies Van der Rohe (Barcelona) relacionava-se com a arquitetura do edifício. A peça central era constituída por *displays* translúcidos, confeccionados em seda, apoiados nos painéis de vidro. As imagens referem-se às raras fotografias do edifício original que serviram de modelo para a sua reconstrução. Foi criado um conjunto de gravuras exposto em suportes que empregam o mesmo tipo de mármore travertino do piso do pavilhão. No primeiro golpe do olhar, essas serigrafias pareciam completamente negras – e, como em *Relance*, dependiam do movimento do corpo do espectador para se revelarem em delicados contrastes. Uma peça

sonora instalada no jardim arrematou a intervenção, contando a história da construção e reconstrução do edifício.

A partir desses breves comentários, percebem-se, então, os diálogos e as similaridades entre as três propostas. Nelas, o “fazer” de Redondo e Lipinski se coloca em abordagens, técnicas e materiais que revivem o acadêmico e o moderno, mas não escondem as perguntas e motivações contemporâneas: o envolvimento dos trabalhos com a arquitetura do local de exibição e, em particular, a abrangência do espectador descortinam as diversas interpretações dos trabalhos.

Nesse ponto, o trabalho colaborativo adquire densidade. E aqui destaca-se que a parceria entre os dois artistas, que já era algo fluido, tornou-se ainda mais enlaçada e desde então oficial. E isso ocorreu em instalações tais como *Coleção Fantasma*

@annamas



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski,
A coisa mais simples é a mais difícil de fazer, 2020

@annamas



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski,
A coisa mais simples é a mais difícil de fazer, 2020



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski.
A coisa mais simples é a mais difícil de fazer, 2020

(2021), no Södertälje Konsthall (Suécia), e *as maravilhas** (2023), no Museu de Arte Contemporânea da USP (São Paulo). Ambos os trabalhos operaram o debate sobre os objetos, o colecionismo e a representação. Claro, sem deixar de lado a participação do espectador no desvelar de significados.

Neste percurso que evoca memórias difíceis, os dois artistas amotinam tributos ligados ao debate sobre a representação em *Futuro do presente* (2023) e, particularmente, discutem sobre o direito às memórias coletivas¹. Por intermédio

de técnicas, materiais e em especial da imagem, eles estabelecem um necessário exercício de reflexão sobre o passado colonial – ponto de inflexão nas histórias de Portugal, África e Brasil.

Nessa instalação, uma serigrafia (preto sobre preto), impressa em compensado naval, está sobre uma base de granito, acompanhada por uma luminária; em diagonal, uma segunda base de granito e, em cima, um contentor de metal com petróleo – até aí, nada indica o desfecho que está por vir. Mas o espectador, ao deslocar seu corpo, vê o retrato de Joaquim Ferreira dos Santos, o Conde Ferreira (1782-1866), reconhecido comerciante português, negreiro e benemérito do século XIX. Na essência, uma personagem histórica envolta em contradições. Para alguns, o filantropo que possibilitou

1 Pensada para participar de uma exposição sobre o Conde Ferreira, em Portugal, a obra continua inédita porque os artistas optaram por não participar da mostra por divergência com a curadoria; assim, convido o leitor a conhecê-la pela descrição exposta no presente texto.

a criação de 120 escolas públicas e um hospital psiquiátrico em Portugal. Para outros, o traficante, responsável por cerca de 10 mil homens e mulheres escravizados em terras brasileiras.

As coisas se adensam ainda mais quando se pensa o gênero retrato: a figuração humana sempre esteve presente na arte com diversos propósitos e atrelada a fatores sociais. Numa visão crítica, o retrato pode ser entendido como uma ferramenta de expressão de poder, especialmente quando se considera quem pôde ser retratado ao longo da história, e de que forma foi retratado. Para a representação do Conde Ferreira, os artistas recorrem à imagem mais acessível na web, originalmente uma ilustração do *Arquivo Pitoresco*, n. 19,

publicada em 1867. O *Arquivo Pitoresco* era um jornal editado em Lisboa, entre 1857 e 1868, com leitores em Portugal e no Brasil. Na página do jornal, o conde está com sua casaca impecável e posição digna de seu título de nobreza. De fato, é um retrato destinado à distinção ou, ainda, ao registro na história.

Porém, na ilustração transferida ao fundo negro, proposta por Redondo e Lipinski, incomoda essa ideia de relevância ilibada; desperta a dúvida. A referência ao daguerreótipo é quase inevitável – e isso já surgiu declarado em trabalhos como *Relance* e *O mais simples é o mais difícil de fazer*. O retrato de Conde Ferreira, nessas condições, remete ao positivo e ao negativo; ao jogo existente entre o

Jean Baptiste Bérannger



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski, *Coleção Fantasma*, 2021



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski, *Coleção Fantasma*, 2021

invisível e o visível; ao que é de natureza dúbia e, acima de tudo, retira a certeza de notabilidade daquela imagem. A luminária sobre o monocromático convida: “Veja mais de perto; olhe os detalhes” e, mais ainda, “olhe de novo”. Então, esse retrato contemporâneo, de modo objetivo, relaciona-se com a memória e a história do seu retratado – entre a relação do indivíduo com o seu passado, questionando sua narrativa e, ainda, expondo discussões ligadas ao colonialismo, à escravidão e ao processo de reparação.

Ao lado do retrato negro de Conde Ferreira, outra base de granito traz uma bandeja recoberta de petróleo – uma superfície escura, viscosa e reflexiva. Note-se o petróleo também como uma forte metáfora

da exploração e da economia contemporânea. Naquela superfície, o espectador especula (de *speculum* = espelho) sobre sua própria imagem sobre fundo negro. Absolutamente, uma reflexão, o ato de pensar, questionar ou ainda abordar o tema que intriga naquela situação. Digase que o grau de perturbação frente à somatória das imagens de Conde Ferreira e do espectador depende daquele que vê – isso escapa do controle dos artistas e de qualquer outro agente externo a essa relação obra-público –, mas o poema de Saramago deixa uma pista: é um retrato que rompeu do fundo da memória.

Então, *Futuro do presente* versa sobre sentimentos e (res)sentimentos. Suas motivações são encontradas na discussão dos



Laercio Redondo em colaboração com Birger Lipinski, *as maravilhas**, 2023

últimos anos, no esforço em repensar o passado colonial e desfazer a ideia de que Portugal fez uma colonização mais branda. Há uma desafiadora tentativa de reexaminar o pensamento de que o país foi colonizador, mas não colonialista ou, ainda, que Portugal “foi pai do Brasil, de Angola, de Moçambique e de todas as ex-colônias”. O imaginário ligado “ao descobrimento” e o discurso triunfalista estão sendo colocados em xeque. Evidentemente, não é algo tranquilo. A mudança nunca é confortável. Assumir o conflito nem sempre é algo maléfico; pode ser visto como ato de coragem.

Há relutâncias, mas não há mais volta: os modos de ser e habitar o

mundo têm exigido novas perspectivas, posturas e, além de tudo, reivindicam o direito à memória daqueles historicamente invisibilizados – isso tem abalado estruturas de poder e, consequentemente, tem-se o rebote, colocado sob a forma de censura e discursos reacionários. A arte tem sido palco dessas disputas de memórias e narrativas. Mas, talvez, um provérbio ganês possa auxiliar nesta demanda: “*Se wo were fi na wosankofa a yenkyi*”². Ou ainda, tal como o ideograma Sankofa, a instalação *Futuro do presente* nos alerta que “é preciso retornar ao passado para ressignificar o presente e reconstruir o futuro”.

2 Em livre tradução: “Não é tabu voltar para trás e recuperar o que você esqueceu (perdeu)”.