



Cruzando o espaço intermediário

Nelson Ricardo

Apresentação de trabalhos representativos do processo do artista, que transita numa fronteira sensível/conceitual nomeada Espaço Intermediário, ou seja, uma área de atuação que se moveria entre e através dos limites que estipulam cada campo de pensamento e ação. Em cada trabalho o conceito se revela a partir da imagem, através de referências imediatas à ambigüidade presente em imagens e situações cotidianas. Artes visuais, arte conceitual, fronteiras.

Nelson Ricardo. *Placa de trânsito* (objeto/instalação). Madeira e ferro galvanizado pintados, 3 x 1 x 0,60m, saguão da EBA/UFRJ, 1990.

Apresento um conjunto de trabalhos que considero representativos no meu processo como artista e revelo que mantenho, com cada um deles, um estranhamento necessário a cada vez que cruzamos os olhares. Sim. A visualidade é um aspecto importante, sendo particularmente o dado que desencadeia a percepção da existência da obra no espaço e dá início ao diálogo que ela instaura com o imaginário do observador.

Emprego uma carga conceitual específica para definir de imediato que esses trabalhos transitam numa fronteira que chamo Espaço Intermediário, ou seja, uma área de atuação que se moveria entre e através dos limites que estipulam cada campo de pensamento e ação, mas isto, de modo algum, determina que o elemento conceitual impeça ou minimize o contato físico/sensível do espectador com as obras e é, de fato, sua *site*-especificidade. O conceito se revela a partir da imagem.

Assumindo postura dialética, ele transita entre “o ver e o ser visto” admitindo a incerteza de seu estatuto não como um problema, mas possível solução; especificidade de um olhar que se vê inserido numa relação indeterminada, híbrida e aberta. A inquietude nessa relação é produto justamente de uma contínua indecisão – contínua cisão aberta – ferida que não cicatriza, mas não mata.

Placa de trânsito

O trabalho *Placa de trânsito* foi executado num momento em que cessava meu convívio diário com a Escola de Belas Artes (terminei o curso de Pintura em 1990 e já estava paralelamente frequentando as aulas de Charles Watson no Parque Lage). Eu de fato me encontrava num espaço entre os dois sistemas de ensino, produção e absorção da arte, e, como minhas opiniões “subiam e desciam” aceleradamente em relação a tudo isso, o local escolhido não poderia ser outro: logo após sua execução, foi imediatamente posto em

frente aos elevadores no saguão de entrada da EBA, como uma metáfora do cruzamento de expectativas de quem chegava e de quem partia.

A idéia desse objeto me ocorreu após observar seguidamente as placas de trânsito que passavam por mim enfileiradas a me dar as costas repetidamente, ou seja, as placas da estrada paralela, as da outra pista, com o trânsito em sentido contrário ao do ônibus em que me encontrava – e por isso mesmo sempre vistas por trás – nas idas e vindas de Petrópolis ao Rio de Janeiro quando estudava na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Curiosamente, ainda que de fato eu estivesse em movimento, o que parecia era o contrário, ou seja, que as placas e toda a paisagem passavam por mim em alta velocidade, sem sequer perceber minha presença, sem sequer se voltar por um segundo para trás. Essa sensação talvez possa ser lida em paralelo com alguns elementos de um depoimento de Tony Smith sobre seu processo criativo e sua relação com questões como a noite, a estrada vazia e o objeto negro silencioso e fechado em si mesmo.

Já de início, poderia começar falando do objeto como perda e recuperação, utilizando um comentário que Didi-Huberman faz acerca do cubo negro de Smith.

Cabe imaginar, nessa história, os objetos fazendo sinal pela última vez a Tony Smith. Mas tão tenuemente visíveis e tão distantes que não faziam senão pontuar o lugar negro onde ele próprio estava. Os objetos, signos sociais da atividade humana e do artefato, de repente haviam se evadido e se isolado em algo que não era mais, como ele diz, 'socialmente reconhecido'.¹

1 Didi-Huberman, Georges, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo; Ed. 34, 1998: 100-101.

Cabe aqui afirmar a necessidade inicial de extrema semelhança física entre esse objeto/placa e uma placa de trânsito da estrada para que se estabeleça a real diferença. Ambas são feitas do mesmo material (madeira e chapa de ferro) e têm as mesmas cores e proporções. A semelhança termina aqui.

O que se perde imediatamente é o objeto indicador/orientador, um tipo de seta que remete a alguma direção em particular (trânsito) ou responde a alguma questão específica. A nova placa silencia, dá as costas irremediavelmente, continuamente, como se uma insistente pergunta só tivesse como resposta o repetido silêncio. Ela só é feita de costas, ou seja, os dois lados são iguais: dois lados negros e silenciosos, talvez algo próximo ao cubo de Smith ou que, em certa medida, descreve sua origem como *Box with the sound of its own making*, de Robert Morris.

Uma experimentação dialeticamente reveladora desdobraria a perda em recuperação – já que o diálogo/reflexão só se estabeleceria a partir do “falar sozinho”. Como alguém perguntando algo e recebendo em troca um cruzar de braços, um dar as costas, lido como “descubra você mesmo”.

2 Id., *ibid.*: 79-87. Refiro-me ao chamado *Fort-Da* (“Longe, ausente”-“Aí, presente”), sobre o ato inicial de simbolização universal, relatado por Freud em *Além do princípio do prazer*. Vemos como paciente um menino sozinho, ainda bem pequeno, que estabelece uma espécie de *jogo* quando, repetidamente, lança um carretel para longe de si e, logo a seguir, o recupera por meio da linha que faz parte do próprio objeto. Essa alternância entre *o ver*, o *não mais ver* e o *tornar a ver* (devemos considerar também o espaço intermediário entre presença e não-presença do objeto em questão) configurando uma cisão ritmicamente repetida que acaba abrindo nessa criança a possibilidade de construir uma imagem com a qual se relacionar, instrumentalizando-a para uma existência feita entre *ausência e presa*, entre *impulso e surpresa*.

3 Id., *ibid.*: 101. O texto fala sobre a dialética do desejo que acaba por ultrapassar a privação. A esse respeito Lacan insistia sobre “o valor de objeto enquanto insignificante” e, por isso mesmo, fornecendo ao sujeito o ponto de inseminação de uma ordem simbólica. Para Fédida, “uma *negatividade* da des-significação” fazendo com que brincar de fazer desaparecer e reaparecer acabe produzindo sentido.

4 Id., *ibid.*: 99.

5 Id., *ibid.*: 100.

Assim como na experiência de Freud² com o *Fort-Da* – o jogo de aparecimento/desaparecimento de um carretel de linha nas mãos de um menino – teríamos aqui outro objeto lúdico que giraria rapidamente nas mãos do observador, mas poderíamos também pensar de modo inverso: o observador (observado) tornado objeto girante, enrolado e desenrolado como brinquedo pela própria linha de pensamento que o liga ao objeto.

Ao caminhar em círculos – e em vão – em torno da placa/carretel negra, a cada volta se fiaria uma espécie de linha imaginada, desejada,³ linha que acabaria por acionar o mecanismo de desconhecer/reconhecer, lançar e recolher de volta, num movimento de recuperação de sentidos já ausentes que acabaria por produzir novos sentidos.

A ausência da paisagem vista numa estrada, ou através da visualização possível dessa paisagem imersa em escuridão, diluída na noite, acionaria na percepção de Smith a abertura do olhar ao processo de perda, experiência de contato que iria preceder a construção de sua primeira caixa preta. A experiência é citada em texto do próprio artista: “Era uma noite escura e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos (...)”⁴

A subtração de qualquer indicação objetiva e frontal pelo objeto/placa negro estaria próxima da eliminação das figuras da paisagem pela noite escura, produzindo assim algo como um espaço de reflexão – novamente um espaço intermediário de ação.

Quando (...) o mundo dos objetos claros e articulados se acha abolido, nosso ser perceptivo amputado de seu mundo desenha uma espacialidade sem coisas. É o que acontece na noite (...) Não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilarem à distância os perfis dos objetos.⁵

Seguindo as palavras de Smith, havia sim uma visibilidade possível através das tênues silhuetas das fábricas e das chaminés em contraponto com a estrada, destituída de qualquer sinalização, mais escura que a própria noite. A invisibilidade acionaria o desejo de ver, o produzir visibilidade através do impossível de ver.

A placa, o também negro “sinal que não sinaliza”, possibilitaria o trânsito dialético entre o ir-e-vir das idéias e sensações, fazendo referência direta ao aparecer/desaparecer no *Fort-Da*, quando o sentido é produzido através da ausência – elemento essencial do poder desse jogo.

A noite – a escuridão ou o não-discernimento objetivo do mundo – ao demonstrar nossa perda em termos de sentido visual em contrapartida lança uma espécie de luz sobre a questão. A falta revela a necessidade e como esta se constrói, como se estabelece. Para Merleau-Ponty a noite demonstra nossa contingência: movimento gratuito e radical

pelo qual buscamos nos ancorar e nos transcender nas coisas, sem nenhuma garantia de encontrá-las sempre.⁶ E é uma visível imprecisão, uma ambivalência, que abre o próximo trabalho.

6 Id., *ibid.*: 100.

Objeto love – objeto ambivalente

Todos os elementos utilizados são cotidianos e corriqueiros.

O objeto em questão deve ser algo absolutamente simples e banal, sem fazer uso de nenhum efeito especial, de nenhum material raro ou nobre que o destaque de imediato dos outros similares numa confirmação das palavras de Didi-Huberman de que a mais simples imagem não é simples, sossegada.⁷

O que se vê: uma coqueteleira de acrílico transparente com vários nomes de coquetéis ou misturas gravados em sua superfície.

7 Id., *ibid.*: 79. “A mais simples imagem, por certo: puro ataque, pura ferida visual. Pura moção ou deslocamento imaginário. Mas também um objeto concreto (...) exatamente exposto ao seu olhar, exatamente transformado. Um objeto *agido*, em todo caso, ritmicamente agido.”

Dentro – a parede translúcida permite o olhar – dois líquidos não se misturam: água e óleo. A água permanece como que suportando, sobre sua densidade também transparente e incolor como o acrílico, o óleo amarelado mais denso. Só com o toque/interferência do observador a mistura se move e é possível perceber que existe algo aparentemente invisível sob o óleo.

Em parte o desencadear das ações pode também surgir a partir do nome da obra. O aspecto relacional é intensificado pela palavra *love*, gravada em letras pretas na tampa do *ready-made* cilíndrico, sugerindo a reificação das paixões e do amor, assim como revelando possíveis relações de afeto imediato: um objeto de desejo fetichista, daquele que submete essa coisa em particular ou que tem como maior prazer ser total objeto do outro.

A nomeação não é feita em português, mas em inglês; palavra banalizada internacionalmente, em irônica proximidade de público e privado, massificado, demonstrando o quanto o ser olhado de modo especial é constatação muito mais subjetiva que objetiva, não estando presente na pura constituição física da obra.

De fato, ambigualmente, o *Objeto love* deveria ser o mais comum de todos para poder ser o único: água e óleo convivendo em atrito, tensamente. E não são assim, vistos de dentro, os relacionamentos?

Posto o objeto – posta a questão – estão, lançados os dados.

Seja a partir de algum estranhamento ou reconhecimento, temos o início de um jogo dialético em que ambigualmente os papéis são cambiantes, havendo rítmica alternância de personagens.



Nelson Ricardo. *Objeto love*. Coqueteleira de acrílico, água e óleo, 2001.

Aquele que primeiro corresponde ao pedido de toque-me feito pelo *Objeto love* inicia uma série de movimentos que afetarão a configuração do jogo. Se a princípio é visualmente implícita a mensagem “impossível mistura”, essa mesma impossibilidade aparente soa como real desafio: testar essa certeza.

O gesto realiza a possibilidade de outro lugar, já que não há como nomear a mistura do que não se mistura realizada enquanto houver paciência para agitar esse coquetel. Havendo um período de repouso, gradualmente retornará a visão inicial e, assim como na já citada experiência de Freud, possivelmente o jogo recomeçará.

Nada se terá revelado a não ser o lugar do jogo, a abertura de um jogo mortal ou mortificado, que é possibilitado num espaço híbrido, intermediário e só cabível além de toda ortodoxia visível ou invisível.

O inquietante espaço-lugar desse *coup de dés*⁸ (ou *pas de deux*⁹) é ambivalente por conter e ser conteúdo, oscilação que alterna o ver e ser olhado, do observador/ator vertido em objeto, pois que responde, sem recusar, à provocação do sujeito *love*.

8 Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983: 66-72. Referência ao poema de Stéphane Mallarmé “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”.

9 Comentário feito por Malu Fatorelli em paralelo ao que eu disse sobre um possível “lançar de dados”.

A surpresa dos “jogadores” é reiniciada através do ir-e-vir alternado do que vê e do que é olhado, relacionamento incondicional e apaixonado que opera além das expectativas e previsões, num moto-contínuo que resiste enquanto há possibilidade de vida.

A invisibilidade é sinônimo nesse objeto da “falta de retorno”, da falta de resposta ao convite para jogar. Sinônimo também de morte – adiada constantemente pela reaparição das imagens – da água e do óleo individuais; reaparição esperada como a volta do sujeito amado que fala ao objeto “você ainda é merecedor de meu olhar”.

(...) a ausência dá conteúdo ao objeto ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo (...).¹⁰

10 Didi-Huberman, op.cit.: 96. Fédida apud Didi-Huberman.

Numa espécie de dependência mútua, os elementos que servem à demonstração do jogo apenas confirmam que quem joga é o próprio jogo e que sua finalidade é seu próprio recomeço, a reinauguração do momento original – banal e único, como todo sujeito/objeto humanamente lúdico.

Se, como bem disse Bachelard,¹¹ o que permanece e que dura é aquilo que tem razão para continuar, a experimentação segue buscando solver fronteiras.

11 Bachelard, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.

Solvente

Solvente. [do lat. *solvente*.] Adj. 2 g. 1. Que solve ou pode solve. 2. Que paga ou pode pagar suas dívidas. 3. Diz-se do devedor cujo ativo é superior ao passivo. 4. Fis.-Quím. Numa solução, componente cuja fração molar é próxima da unidade, ou é muito maior que a dos outros, e que, nas mesmas condições de temperatura e pressão, se encontra no mesmo estado físico da solução. 5. Fis.-Quím. Numa solução, componente cuja concentração pode crescer indefinidamente sem que apareça uma fase nova no sistema. [Não são raros os casos em que nenhum dos componentes satisfaz integralmente essa condição]. 6. Fam. Líquido em que uma substância é dissolvida.

Solver. [Do lat. *solvere*.] Explicar, resolver.¹²

12 Ferreira, A. B. de H. *Novo Dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1975: 1.331-1.332.

Um “desaparecimento possível” do ateliê do Instituto de Artes da UERJ. Uma desmaterialização visual através da projeção de imagens sobrepostas em que, gradativa e lentamente, elementos presentes no espaço de experimentação de arte vão-se tornando rarefeitos até se desfazer em pleno ar.

Somem cadeiras, cavaletes, objetos; dissipam-se elementos da arquitetura, e as próprias paredes do ambiente dão lugar à visão do espaço externo com as ruas, árvores e carros do estacionamento tomando lugar na superfície em que são projetadas as imagens.

Esse vídeo é feito no momento em que são construídas divisórias que resultarão em outros ambientes dentro do anteriormente único e contínuo espaço do ateliê: uma sala/auditório onde serão realizadas, entre outras coisas, as bancas de avaliação dos candidatos ao mestrado e também, ao lado, uma futura galeria de arte para exibir experimentos dos alunos do Instituto de Artes ou algo que seja do interesse de todos. Isso contribui para o caráter *site specific* desse trabalho por exibir a desapareição visual de um determinado espaço dentro dele mesmo, e, por conseguinte, fazer sumir o próprio ambiente de que então faço parte.

13 Crimp, Douglas. "Redefining Site Specificity". In: *On the museum's ruin*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993: 150-188.

Encontrei num texto de Douglas Crimp¹³ algumas considerações interessantes quanto à especificidade espaço de produção/espaço de exibição do objeto de arte, que possibilitam relacionar meu vídeo *Solvente* a questões levantadas por Richard Serra em alguns de seus trabalhos, ainda que ambos sejam aparentemente distintos.

"Remover a obra é destruir a obra." A afirmação de Serra se refere a uma audiência para definir o destino de sua conhecida escultura *Tilted arc*, obra que causou polêmica por, segundo parte da opinião pública, "romper as visões normais e as funções sociais" do local onde estava instalada, supostamente em caráter permanente (a Praça do Jacob K. Javits Federal Building em Lower Manhattan, no verão de 1981).

A encomenda havia sido feita pelo Programa de Arte na Arquitetura do General Services Administration em 1981, mas em 1985 um novo administrador regional do GSA deu início à idéia de transferir a obra para outro lugar, alegando "presença conflitante" com o ambiente.

A busca de maior equilíbrio na relação aparência e tamanho da peça com um possível e harmonioso entorno demonstrou completo desconhecimento de que, para Serra, a idéia de *site-especificidade* iria de encontro exatamente ao pensamento de que a obra deve estar inserida num espaço favorável e palatável ao público, no caso, por meio de um espaço institucional adequado para comportar tanto a escultura em suas proporções gigantescas como um público específico que pudesse digeri-la.

O interesse estaria exatamente em estabelecer a dissonância entre a arte e seu já institucionalizado consumo. O que o artista propunha era rever a própria convenção de legibilidade aparente do trabalho artístico e suas relações entre referencialidade e percepção que servem como facilitadores ao chamado público especializado.

Importante colocar que o conceito de *site specificity* entra na arte contemporânea através do Minimalismo nos anos 60, quando esses artistas discutiam a falta de um lugar e o ide-

alismo na escultura moderna. Entretanto, num certo sentido essa discussão não é levada a cabo, pois a incorporação do lugar na percepção do trabalho artístico só era entendida formalmente, deslocando o idealismo também ao espaço circundante, de forma que esse restava estetizado.

Declarações, como a de Carl André, de que a escultura que antes era lida enquanto forma e estrutura deveria passar então a ser pensada enquanto localidade e o fato de as obras, de modo geral, percorrerem as localidades sem de fato pertencerem a nenhuma delas em particular favoreciam a circulação comercial da obra de arte e seu enquadramento como mercadoria de luxo,¹⁴ circulando sem impedimento entre a galeria, o museu e a residência de algum comprador:

Não acho que os espaços sejam assim tão singulares (...) Penso que existem classes genéricas de espaços com e para os quais você trabalha. Assim, não é realmente um problema onde uma obra estará em particular (...) Dentro dos espaços das galerias, dentro dos espaços das residências privadas, dentro dos espaços dos museus, dos grandes espaços públicos, e também espaços externos de diferentes tipos.¹⁵

14 Id., *ibid.*: 155. “A real condição material da arte moderna, mascarada por sua pretensão à universalidade, é aquela de artigo de luxo especializado. Produzida no capitalismo, a arte moderna ficou sujeita à mercantilização da qual nada realmente escapa.”

15 Carl André apud, *op. cit.* Crimp.

A partir disso, artistas como Richard Serra e Robert Smithson, vão reagir a uma dissolução da cultura em pura mercadoria, no que Crimp chama de práticas marginalizadas e espasmódicas que radicalizaram a idéia de *site specificity*.

Smithson desenvolvia uma teoria relacionando um local em particular existente no meio ambiente que ele intitulava *site* e os espaços anônimos, intercambiáveis, que chamava de não-*site*, nas galerias em que seria possível exibir seu trabalho na forma de registro fotográfico.

Sites eram alguns lugares; possuíam limites abertos e informação dispersa. Não-*sites* possuíam limites estabelecidos; continham informação e não eram lugares, algo como “abstração”.

A oposição entre elementos pertencentes à cultura e as formações naturais não era de forma alguma por ele considerada¹⁶ e de maneira alguma o artista via a diferenciação entre os espaços de forma superficial e irrelevante.

16 Archer, M. *Arte Contemporânea – Uma História*.

Em *Splashing*, conhecido trabalho que Serra realiza para uma exposição organizada por Robert Morris num velho armazém de Upper West Side de Manhattan em 1968, é lançado chumbo derretido na junção de uma parede com o chão; solidificando, forma uma espécie de massa indefinida e sem forma específica.



Nelson Ricardo. *Solvente*. Vídeo (frames).
Ateliê do Instituto de Artes UERJ, 2007.

Em certa medida, Serra apaga a linha em que a parede se eleva perpendicularmente ao chão, dissolvendo aquele referencial de orientação espacial e dando sustentação àquele espaço como um território para uma experiência perceptual diferenciada.

O artista desloca a proposta de radicalidade de *Splashing* para a esfera pública através de *Tilted arc*, e é nessa direção que é possível estabelecer a especificidade do trabalho.

O embate com as convenções do sistema de apreensão da arte através de categorizações institucionalizadas pode ser lido em suas palavras:

A instituição do museu invariavelmente cria auto-referencialidade mesmo onde não está indicada. A questão de como a obra funciona não é colocada. Qualquer tipo de disjunção que a obra possa buscar é eclipsado. O problema da auto-referencialidade não existe quando a obra ingressa no espaço público. Como uma obra altera um lugar específico é a questão (...) elas passam a ser interesse de outras pessoas.¹⁷

17 Crimp, op. cit.: 163-164. Richard Serra
Douglas Crimp.

Como parte desse sistema pode-se ler todo tipo de facilitação em relação ao público, como “fetichização” da autoria ou mesmo a estetização da obra no sentido de viabilizar a transformação da arte em mercadoria cara em que o que se consumiria, de fato, seria a aparência das obras e não a experimentação que elas propõem – ainda que essa mesma “aparência” confrontada com o espaço que a comporta participe da proposta do artista em revisar nosso processo perceptivo.

Partindo da definição dos parâmetros que utilizo na construção de meu trabalho em vídeo intitulando *Solvente*, torna-se possível estabelecer determinadas relações no momento em que ele dialoga com a *site*-especificidade comentada em referência às obras de Richard Serra.

Interessante é que a relação se estabelece entre trabalhos que fazem uso de linguagens completamente diferentes, o que em certa medida reforça a discussão.

Entre a necessidade imediata de exibir o vídeo dentro do próprio espaço que serviu como material para sua produção e a diferença previsível quando de sua transferência para outro local, algo se perderia ou no mínimo deveria ser repensado para que não houvesse total subversão do “funcionamento” da proposta.

Ainda que não haja nenhuma característica arquitetônica que impressione quem ali adentre, nenhum mobiliário muito característico ou de algum modo especial, o espaço físico do ateliê não é absolutamente neutro. A referência é com outro tipo de espaço, impessoal como um imenso depósito vazio com seu piso em cimento cinza, as várias colunas e vigamentos em concreto, às vezes recoberto com uma demão de tinta branca. Vêm-se lâmpadas fluorescentes e algumas cadeiras, mesas e armários que poderiam estar em qualquer refeitório, escola ou almoxarifado e em nada lembram os tradicionais espaços de produção de arte, como, por exemplo, a Escola de Belas Artes ou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Nelas a profusão de cavaletes, os respingos coloridos e o cheiro característico de tinta para pintura informam ao público leigo que ele se encontra situado – especificamente – num local em que transitam objetos separados do mundo cotidiano. É claro que, apesar de esses espaços também fazerem uso de linguagens convencionalmente lidas como artísticas – a pintura, por exemplo –, isso não os caracteriza como locais de produção convencional, mas apenas reforça a idéia de um “ambiente de arte” para aqueles que não fazem parte desse contexto.

No caso do ateliê do Instituto de Artes, devido talvez à natureza das experimentações realizadas, é mais difícil para quem passa apreender de imediato que ali se fazem “experimentos artísticos”. Além disso, está cercado de um lado por uma quadra de educação física, um campo de futebol e a construção de um futuro restaurante popular universitário.

Tudo isso não vai de modo algum contra a relevância das discussões, das aulas ou eventos de arte que ocorrem ou podem ocorrer em meio às paredes desse ambiente. São questões interligadas e ao mesmo tempo diferenciadas, assim como exibir um trabalho artístico para uma banca numa defesa de tese não é o mesmo que exibi-lo numa galeria ou num evento similar em que a visibilidade em relação à mídia e ao circuito exercem peso maior.



Nesse sentido vejo meu vídeo dialogar com questões levantadas por Serra acerca do mercado direcionador de uma parcela determinada do público mantida dentro de limites – ou espaços – instituídos para a percepção (e produção) do objeto de arte.

Ao tornar gradativamente rarefeitas as paredes e o mobiliário do ateliê do Instituto de Artes da UERJ, faço lentamente surgir o mundo ao redor. Vão aparecendo e tomando voz os estacionamentos, as paredes pichadas, o morro com a favela e tudo aquilo que ultrapassa a segurança institucional. Essa é de fato a *site specificity* de meu trabalho. O local desse *site specific* não é apenas fisicamente o do ateliê. É também a própria condição ambígua de ateliê contemporâneo, o lugar do “fazer arte”, num momento em que as fronteiras entre o espaço da arte e o lugar comum se tornam menos visíveis, enquanto certos muros conceituais teimam em permanecer.

E se o ateliê se confundisse com o mundo?

18 O'Doherty, op. cit.: 90. “Se não se pode aposentar sumariamente a parede branca, pode-se entendê-la. Esse entendimento modifica a parede branca, já que seu conteúdo se constitui de projeções mentais baseadas em presunções não enunciadas. A parede é [sic] nossas presunções. É imperativo que todo artista conheça seu conteúdo e o que ele provoca em sua obra.”

A visibilidade possível do entorno, ultrapassando essas paredes brancas,¹⁸ sugere uma contaminação entre o dentro e o fora do espaço de produção e exibição da arte, e consequentemente o desaparecimento ou rarefação daquela auto-referencialidade do artista e do próprio espaço.

Se em *Splashing* o acúmulo de chumbo derretido vinha de encontro à linha divisória que definia parede e chão, o que se desfaz em *Solvente* é essa outra linha que delimita o dentro/fora formado pelas “paredes” físico-conceituais do ateliê. Solve-se todo

tipo de aparato específico que permita que se diga “dentro e fora”: o mobiliário, os trabalhos e suas linguagens, os artistas e o público, e o próprio conceito de ateliê. Dissolvê-lo fisicamente/visualmente é fazer essa oficina de artista se confundir com o mundo cotidiano a seu redor, esse mesmo mundo transfigurado por grande parte da arte contemporânea.

Ainda que não venha solver algum problema, meu trabalho focaliza e afirma a questão de que há uma tensão entre o lugar privado de produção, circulação e recepção da arte e sua proposição em se transfigurar no mundo, mantendo-se em suspensão entre o derrubar e o restabelecer dessas fronteiras.

O elemento que solve os conceitos é aqui o elemento visual. Em *Solvente* o olhar radiográfico ultrapassa os limites subvertendo a autoridade que define os espaços específicos de atuação, e permitindo ao artista abrir portas através de uma contaminação que viabiliza outras possibilidades de configurar essas esferas. Todos os empecilhos foram removidos, exceto a “arte”.¹⁹

19 Id., ibid.: 101.

Parafraçando Martin Grossmann²⁰ na referência a *Ceci n'est pas une pipe* (Magrite 1928-29), o mito do espaço (e do artista) é corrompido por uma ação metalingüística a partir de uma crítica intrínseca que utiliza objetivamente o próprio instrumental do meio em que trabalha, com isso pretendendo desconstruir uma autoridade, tanto do suporte como da instituição e mesmo do artista: “Trata-se de uma manobra poética, que não visa à ‘morte’ do suporte, tampouco à do artista, mas sim possibilitar a extrapolação dos limites impostos por sua estrutura epistemológica.”²¹

20 Grossmann, M. apud O' Doherty, op. cit.: 11. “Isto não é uma galeria de arte”.

21 Idem.

Solvente não propõe “eliminar” ateliês ou artistas, mas trazer a discussão acerca do jogo de regras e princípios da arte de modo consciente, o que poderia de fato colaborar no alargamento de seu espaço de atuação. O que é demonstrado é o que não se mostra, ou seja, o que está por trás das paredes – de todos os tipos possíveis de parede.

No trabalho, essa espécie de olhar radiográfico, híbrido da memória e da visão de outros lugares, ultrapassa a solidez dessas divisórias e se perde descobrindo os horizontes.

Horizonte. [Do gr. *horizon*, *ôntos*, ‘que limita’ (subentende-se *kyklos*, ‘círculo’), pelo lat. horizonte.]²²

22 Ferreira, op. cit.: 738.

Coincidentemente, *Solvente* (2007), assim como *Placa de trânsito* (1990) e *Objeto love* (2001), se situam no espaço intermediário entre dois momentos, em situações que mantêm aparentemente um sentido de trânsito:

Em 1990 eu me graduava na Escola de Belas Artes da UFRJ.



Em 2001 concluí a especialização em Teoria da Arte na UERJ.

Em 2007, finalizo o mestrado no Instituto de Artes da UERJ.

A percepção da existência de limites a serem ultrapassados é um dos principais motores dos trabalhos, e há um espelhamento entre a situação deles e a condição do artista que evidencia essa passagem.

Nelson Ricardo é artista com produção entre o visual e o conceitual, mestre em Processos Artísticos Contemporâneos (UERJ), especialista em Teoria da Arte (UERJ) e graduado em Pintura pela Escola de Belas Artes (UFRJ). É professor com trabalhos desenvolvidos na Unesa, Ubam, UCP, UERJ e Ucam, entre outras.