



Pele profunda*

Gilton Monteiro

Resenha crítica da exposição Grande, na Casa França-Brasil, de 19 de dezembro de 2010 a 27 de fevereiro de 2011, no Rio de Janeiro, em que se discute aspectos da obra da artista e suas relações com o corpo e a arte brasileira moderna e contemporânea.

Arte contemporânea brasileira, crítica e interpretação, Laura Lima.

* Texto recebido e aceito para publicação em março de 2011.

Assinada pela artista Laura Lima, a exposição Grande ocupou a imensa sala da Casa França-Brasil até o dia 27.2.2011. Com soluções inusitadas, a mostra trouxe como *leit motif* o corpo em viés fenomenológico avesso àquele que tanto marcou o prisma pós-constutivo brasileiro. De quebra, cada um dos trabalhos ali expostos aborda a sempre problemática questão acerca da natureza do fazer artístico, com os mitos e sortilégios que lhes são, ainda em nossos dias, tão comuns. Consideração de caráter eminentemente gnosiológico, mas também cultural.

A mostra consistiu basicamente em quatro distintas “situações”, ou simplesmente trabalhos dispostos nas áreas central e lateral do prédio. Comum a todos é a maneira provocativa como a artista se apropria do corpo, engendrando situação em que o estatuto plástico da obra, sem perder sua autonomia, adquire caráter contingencial e até mesmo precário. O uso de suportes anímicos é recorrente em sua produção. No caso em questão, ao se valer da já usurpada instância corpórea em meio às demais disponibilidades plásticas do mundo, Laura acena não para o problema do estatuto, ou valor, da obra na contemporaneidade, ainda que esse seja um ponto alcançado pela mostra, mas para aquilo que a princípio parece ter sido há muito neutralizado no espectro da vida contemporânea: o próprio corpo.

Não se trata de tomá-lo apenas como elemento de redenção mundana ou cortejo subjetivo, mas como resíduo de um conjunto de forças de ação que o atravessam: é assim que o corpo se torna, então, o nó carnal pelo qual e no qual a vida se implementa, arranjando e desarranjando, a um só tempo, os códigos e os meios de positivação da vida, inscrevendo-nos em circunstância na qual nossas sensações e intuições são estimuladas de diversas maneiras. Nos vemos então novamente diante da delicada situação em que se encontra o sujeito contemporâneo.

O mágico, claro

À entrada da sala central encontra-se o trabalho *O mágico nu* constituído por uma série de prateleiras desarranjadas e objetos os mais diversos espalhados pelo chão e sobre as

Homem=Carne, Mulher=Carne – Baixo, 2010.
Foto: Laura Lima. (cortesia)



mesas. Divide espaço com aquela parafernália caótica um laborioso mágico executando a aparentemente infinda tarefa de modelar, no torno, uma peça de argila. O caos do ambiente parece de imediato se contrapor à concentração austera do mágico em sua tarefa de dar forma àquilo que parece a todo instante recusá-la. O termo “trabalho”, nesse caso deve ser tomado em sentido profundo, com estatuto ontológico, eu diria. E antes de tudo, trata-se de uma forma específica de trabalho: o trabalho de arte.

O mágico nú, 2008/2010. Foto: Laura Lima. (cortesia)

Ora, na linhagem de outros meios de produção da vida, o trabalho de arte assume lugar menos ostentoso e mais deliberativo quanto à produção de conhecimento em nossa sociedade. E nesse aspecto só a possibilidade de uma experiência emancipada proporcionada pela arte poderia legar-nos compreensão mais desenvolvida acerca das questões em que se vê envolvido o corpo em nossos dias. Isso não poderia ser alcançado sem que a natureza do trabalho de arte viesse a se expor, ainda que sem a pretensão de qualquer ironia.

Se o desencanto moderno revelou as artimanhas sobre as quais se sustentavam os sortilégios da arte, resta-nos levar essa racionalização a seu grau zero, para entrever aí o modo pelo qual, a duras penas, o objeto de arte adquire sua realidade: digo os percalços, as armadilhas, os preconceitos, as seduções, os equívocos que naturalmente fazem parte da luta diária da atualização do fenômeno artístico em nossa vida social e cultural, em nossa história, enfim.

Nesse aspecto o trabalho de arte deve ser visto como o centro de convergências que é atravessado por um conjunto de forças heterogênicas e antagônicas, responsáveis, em parte, por sua implementação formal. Se a obra está o tempo inteiro imantando em torno de si um conjunto indefinido de significados, cabe-lhe confrontá-los a fim de

os destruir e refigurar seu sentido no interior do movimento histórico pelo qual ela se deixa arrastar. Desse modo, o problema da forma, do qual nos havia alertado Adorno, é posto a contrapelo, recolocando em outro plano a negatividade crítica que a arte havia reservado à lógica da cultura como uma espécie de reserva contra os raios de penetração das forças do consumo.

A invenção é saída da arte: ela conserva viva e dinâmica sua presença através dos olhos vorazes de seu público. Não pode haver truques para lidar com uma realidade tão rude, tão bruta, tão indigente. O mágico, por isso, engaja-se em seu trabalho interminável de buscar a forma sem fim, agindo entre a invenção e o caos, ou seja, modelando a massa informe do devir, disposto a rearranjar o conjunto de significados disponibilizados pela história e em uso ou desuso no tempo corrente. É por isso que o conjunto desordenado de objetos mais diversos, caixas de arquivos, cadernos, tábuas de madeira etc., não constitui apenas o volume de ideias mortas, registradas nas intermináveis produções humanas (artística e cultural), mas designa o campo plástico aparentemente ilimitado que se coloca à disponibilidade do artista contemporâneo.

Baixo

Uma sala com pé direito rebaixado a cerca de 60cm do chão, iluminada por um lustre central, abriga o corpo deitado e semidescoberto de um deficiente físico. A tensão provocada pela situação afeta o observador não só no instante em que é forçado a se abaixar para ver a obra. Tudo corrobora para que a tensão gerada sobre aquele corpo comprimido entre o chão e o teto da ampla sala pareça intensificar-se com nosso esforço para fruir a obra. A baixa radiação luminosa torna o ar daquele ambiente mais dramático e angustiante.

A fenomenologia já nos havia ensinado que a carne é a instância em que a dicotomia sujeito/objeto se desfaz, para ceder lugar a um quiasma problemático, no qual o corpo assume o papel de protagonista no eterno embate entre o "eu" e o "mundo". Não se trata aqui de considerar as afecções do corpo como ponto de partida para o enredamento de novos e sugestivos modos de vivência. A meu ver, a maneira como a artista vai, ali, apropriar-se do corpo revela mais o condicionamento velado no qual se inscreve toda ação desempenhada pelo homem do que um tipo de redenção fisiológica reservada. E se a carnalidade designa seu modo de inscrição no mundo, será também através dela que o problemático sujeito encontrará sua margem e, nela, a mínima possibilidade de vida emancipada. É, portanto, ali, onde se efetivam nossas decisões, hesitações, medos e desejos, que entrevemos uma possibilidade de implementação de nossa liberdade, enfim.

Nesse instante a obra parece retornar a algo que havia sido levantando em *O mágico nu*. Refiro-me à chave de modulação e modelagem do eu no mundo, sabendo que a mudança do mundo não só descompromete nossa estrutura corpórea, como, é claro, opera uma refiguração das faculdades do espírito. Os limites do homem e do mundo, nesse caso, evidenciam o mutualismo da relação.

Se no geral a mostra parece desmitificar o preceito transcendente que reserva ao mundo um mistério intransponível, é porque nela o corpo, sujeito à repercussão de um conjunto de forças aleatórias, torna-se o eixo da própria obra. Por isso Grande nos força a permanecer no estatuto da obra para lidar com a questão que ela constrói sobre o corpo, não havendo ali a mínima possibilidade de diálogo extrínseco ao problema plástico que ela levanta.

As implicações diretas desse pressuposto denotam que o corpo se inventa ao reinventar novos limites, ampliando ou transformando o quadro de sua ação. A serviço da aventura dos sentidos, resta a nossa experiência corpórea repor a margem de imprevisibilidade natural a todo pensamento, privilegiando o instante cego que se coloca no porvir da obra em sua constante reconstrução ou processo de formação. Dito isso, não se vai pensar que o arco de questões que um trabalho de arte ergue em torno de si se reduz a uma astuciosa patafísica, cuja meditação só faria emascular nosso caótico imaginário contemporâneo. Antes é sua problemática inscrição no cerne do debate cultural, é a força de sua atualidade se impondo a nossos signos culturais que se traduz de sua presença e do jogo simbólico que através dela se opera.

Almeja-se, portanto, um colocar-se em cena da obra que só se realiza, no fim das contas, no colocar-se em cena de seu fruidor; mutualismo comum ao trabalho de arte que evidencia sua escala, por assim dizer, pública.

Não creio que seja necessário encontrar linhagem histórica para inserir e muito menos legitimar a originalidade das questões lançadas pela artista. No entanto, devo arriscar que em todo caso, até pelo que foi argumentado, a mostra parece mais próxima de outra tradição experimental, a da década de 1970, em que trabalhos como *Sermão da Montanha Fiat Lux*, de Cildo Meirelles, ou *Convite ao Raciocínio*, de Waltercio Caldas, põem à prova o poder de repercussão da qualidade plástica e conceitual da obra de arte quando inscrita em ambiente raquítico do ponto de vista operacional, e mais: quando se busca pôr a nu o corpo da arte, digo a possibilidade de sua ocorrência. Quanto a Grande, suas proximidades e distinções com qualquer outra produção só contribuirão para compreendermos as complexidades inerentes a nossa arte brasileira, ainda em vias de desnudar-se a si mesma.

Gilton Monteiro (PUC-Rio, Rio de Janeiro, Brasil) é doutorando em história social da cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. / gmonteirojr@hotmail.com