

ISTMOS - Uma Poética Entre a Crise da História e a Tentação Etnográfica.

Por Manoel Silvestre Friques

[Texto Originalmente Publicado na Revista Arte&Ensaio (DE PEITO ABERTO).
Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais / EBA / UERJ. N.27 - Dezembro 2013.]

A batalha da arte é com a construção de sistemas

Robert Nisbet

Os últimos trabalhos de Ícaro Lira apresentam, salvaguardadas diferenças e especificidades pontuais, um roteiro comum. Em geral, o artista cearense participa de residências e/ou traça percursos em locais rurais e periféricos ao circuito artístico, durante os quais ele coleta imagens e objetos de diferentes naturezas, dispostos, por fim, no espaço expositivo. Desterro (Galeria IBEU, Abril/2013), Náufrago (Atelier Subterrânea, Março/2013), Istmo (Galeria A Gentil Carioca, Janeiro/2013), Romaria | Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem (Galeria SESC-Crato-Ceará, Novembro/2012) exemplificam tal estratégia, sendo estas exposições – posto que tais trabalhos furtam-se a ser denominados obras de arte – o ponto de partida desta reflexão.

Não que aventuras e viagens sejam a novidade trazida por Lira para o ambiente da arte. Basta recordar os artistas-cronistas viajantes que desembarcaram na América Latina no século XIX, sendo Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas os mais proeminentes; e, mais recentemente, os itinerários de artistas-etnógrafos, ou ainda antropologia-filos (para utilizar o estranho neologismo de Thierry Dufrêne) que buscam o conhecimento do fato humano em suas relações com as outras espécies, com a natureza e com o ambiente urbano, interessando-lhes as diferenças e semelhanças culturais. Na realidade, aquilo que chama atenção no gesto de Ícaro Lira não é a viagem, nem mesmo o relato; é, antes de tudo, a maneira como o artista enfrenta a crise da História e a emergência da Antropologia sem cair na tentação de criar sistemas etnográficos que substituam o enquadramento historiográfico.

Tome-se, por exemplo, Istmo. Os objetos que compõem este trabalho são variados: uma rede de pesca; uma caixa de charutos cubanos – Flor de Tabacos, de Partagas (Havana); uma sacola de plástico azul com um punhado de folhas secas, ostras e conchas do mar; o negativo de uma mulher de braços abertos em primeiro plano, seus olhos cortados, ausentes do enquadramento. Em segundo plano, talvez um homem, não se pode ver nitidamente; quatro fotografias: um cachorro morto em uma estrada de terra; um osso, sobre uma folha branca, pousado em uma mesa;

uma criança de gravata borboleta e conjunto azul, de pé em um sofá estampado vermelho: bocas abertas, mão babada, dentes crescendo; uma mulher na paisagem agreste, quase camuflando-se nela. Um cartão postal (caçadores terrestres que habitavam o pampa chileno Terra del Fuego, o chamado Fim do Mundo), um saco de soja, anzóis e pregos completam o conjunto de objetos.

Se tal descrição parece conduzir mais a uma desordem do que a um esclarecimento do trabalho, talvez seja porque não haja um sistema unívoco – tal qual um quebra-cabeça – que os reúna em uma apreensão cômoda. Antes de tudo, o que se deve notar é a diferença radical entre os objetos e sua justaposição que esconde, na realidade, abismos e saltos. Neste sentido, o espaço expositivo, incluindo aí as paredes, atua de modo a ilhar as coisas, em uma espécie de nivelamento operado por isolamento (isto não acontecia, por exemplo, na assemblagem que o artista apresentou no Parque Lage em 2012 – ali, havia uma densidade de objetos que, nos trabalhos posteriores, se rarefez). O espaço, com isso, não funda uma unidade visual, mas um campo de vetores semânticos assistemáticos. Nele, os elementos naturais e registros urbanos, em geral diminutos e fragmentados, são coletados segundo um mesmo impulso que descarta a diferença entre o objeto etnográfico e o objeto artístico, entre natureza e cultura. Se os objetos que Ícaro leva ao espaço expositivo são, em sua maioria, usados, antigos e descartados, o tempo os atravessa conferindo-lhes visível desgaste. Nada é novo; tudo possui a sua história invisível e se impõe como enigma semiológico. Isolado temporalmente, cada coisa abriga-se espacialmente em relação aos demais. E aqui, devemos nos perguntar qual a natureza da relação entre os elementos que Lira elege para o espaço expositivo. Como estas unidades, essas ilhas sígnicas, se associam?

O artista diz que as fotografias, as caixas e os demais fragmentos selvagens se associam por montagem. E, deste modo, estaríamos em terreno cinematográfico. A desconfiança, porém, é que seja também uma composição. Na realidade, há uma tensão entre montagem – enquanto encadeamento temporal –, e composição – entendida como inter-relação espacial. Tal intensidade surge justamente na decisão de Ícaro de tornar visível espacialmente o isolamento temporal a que os objetos estão submetidos, i.e, seu caráter obsoleto, o desgaste operado pelo tempo. Cada coisa exposta então apresenta uma condição temporal própria, e a montagem-composição que o artista realiza no espaço expositivo o impede de se unificar. Ocorre, com isso, uma multiplicação da possibilidade narrativa, surgida das possíveis combinações entre os diversos elementos, instituindo a impossibilidade de se delinear uma lógica sistemática que circunscreva uma interpretação

unidirecional do mundo (lembramos sempre que os conflitos possuem variadas versões – em contraposição às histórias oficiais).

Mais acima, afirmou-se que a potência da obra de Ícaro reside em seu embate com a crise da história, sem que ele se renda ao sistemas etnográficos. Esclareçamos. Não é novidade o processo curioso que caracteriza a arte contemporânea a partir da década de 60, distinto por um duplo movimento inversamente proporcional: a medida que a História da Arte – enquanto disciplina organizada em torno de uma narrativa mestra – enfraquece devido a sua incapacidade de adequar-se ao experimentalismo artístico, suas áreas irmãs, em especial a Antropologia e a Sociologia, emergem como práticas a serem exploradas intensamente por criadores e teóricos. Que o discurso do fim da história funcione ele mesmo como uma narrativa hegemônica da arte contemporânea torna tal processo ainda mais ambivalente.

Se a crise do enquadramento (tanto dentro quanto fora da obra de arte) é um imperativo imposto pela prática artística, não deixa de soar também contraditório o fato de muitos criadores, diante deste fato, formularem suas poéticas tendo por base sistemas ainda totalizantes. No ambientes das Bienais, onde estas práticas parecem se multiplicar tanto formal quanto tematicamente em um retorno ao desejo enciclopédico, a incongruência salta aos olhos, seja na trigésima Bienal de São Paulo (2012), onde artistas como o holandês Hans Eijkelboom ou o alemão Hans-Peter Feldman utilizam práticas antropológicas (respectivamente, fotografias que evidenciam padrões de comportamento em muitas cidades do mundo; e coleções de roupas de mulher ou a exposição de todos os objetos que se encontram em bolsas femininas) em obras marcadas pela nostalgia de um ordenamento totalizador e redutor; ou ainda na quinquagésima quinta Bienal de Veneza (2013), onde a norte-americana Sarah Sze propõe uma instalação em que refaz o universo a partir de um conjunto numeroso de objetos organizados no espaço expositivo. Tais práticas, em especial as duas primeiras, parecem apresentar um narcisismo etnográfico que Hal Foster em importante ensaio soube indicar.

Sob outra ótica, o trabalho de Ícaro Lira, assim como os dos brasileiros Fernanda Gomes, Luciana Paiva e Rodrigo Braga, parece enfrentar a crise da história, sem, no entanto, sublinhar o ímpeto sistematizador por meio da prática etnográfica. Se Lira viaja por muitos municípios, não deseja documentar as comunidades pelas quais passa em um suposto trabalho de campo pautado pela distância entre sujeito-analista e objeto analisado. Ao deslocar-se por cidades que estão fora do eixo artístico, Ícaro propõe um embate com a narrativa histórica oficial,

colocando-se ao lado, ou além dela, como o etnógrafo desconfiado das interpretações historiográficas evolucionistas do mundo. Sob este prisma, a deriva do artista assemelha-se à incapacidade do antropólogo de sentir em casa, de abrigar-se em algum terreno, até mesmo sua casa. Tal impossibilidade marca não apenas a figura aqui mencionada, mas, de fato, impõe-se como um impulso espiritual transversal a muitos pensadores e artistas, e que Susan Sontag denomina de intelectual homelessness. Este impulso resulta de uma sensibilidade moderna nauseada pelas aceleradas transformações tecnológicas derivadas de um demônio chamado História.

Segundo Sontag, com a publicação de *Tristes Trópicos* em 1955, Lévi-Strauss inventava o antropólogo como uma ocupação total, aquela que envolve um compromisso espiritual semelhante ao do artista e do aventureiro. Uma compreensão desta invenção do antropólogo passa necessariamente pelo fato de, até as vésperas da guerra, a etnologia francesa ser realizada, sobretudo, por antropólogos de gabinete que tentavam organizar uma massa considerável de dados à disposição, a fim de resolver um problema ou explicar uma instituição. Se Marcel Mauss integra este grupo, Lévi-Strauss, por sua vez, atualiza esta função por meio da centralidade concedida ao trabalho etnográfico, analisado sob o prisma estrutural. Dito isto, se o artista pode ser considerado um etnógrafo, é porque este último, em sua reinvenção operada por Lévi-Strauss, assemelha-se àquele em seus mergulho e entrega ao trabalho de campo. Ambas as figuras, antropólogo e artista, convergem em sua condição humana de exilados, condição esta que independe do local onde se encontram e que permeia o trabalho de Ícaro Lira, explicitada em seus títulos.

Há uma atmosfera característica em seus trabalhos, nítida por meio dos nomes que os batizam: *Desterro*, *Náufrago*, *Istmo* e *Romaria* | *Meu Corpo*, *Minha Embalagem*, *Todo Gasto na Viagem* anunciam, sem maiores floreios, a condição errante do imaginário do artista. É bem instigante ainda o fato de Ícaro pouco acumular os elementos; ele não é um colecionador. Os objetos expostos na galeria podem desaparecer na mesma velocidade em que foram colocados nesta situação. Não há obra pronta, fechada, apenas um salvamento temporário do objeto de seu pleno esquecimento; tudo é transitório e se abre para as ações do tempo. Se estamos certos, ocorre então uma identificação entre artista e objeto: ambos estão expatriados e movem-se, nômades, por estradas, portos, aeroportos e espaços expositivos. A condição do criador é a mesma da criatura. Abandonados de seus contextos natais, artista e objetos estabelecem frágeis relações entre si – istmos –

que os obrigam a navegar pelo mar (ou deserto) cultural a fim – não de achar um abrigo – mas de confirmar a sina do caminhar.

Manoel Silvestre Friques (Rio de Janeiro, 1982) é Curador Independente e Professor de Engenharia de Produção da UNIRIO Teórico do Teatro (UNIRIO) e Engenheiro de Produção (UFRJ). Faz Doutorado no Programa de História Social da PUC-Rio e é Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO.

Referências Bibliográficas. DESCOLA, Philippe. Claude Lévi-Strauss por Philippe Descola. *Estud. av.* [online]. 2009, vol.23, n.67, pp. 183-192. ISSN 0103-4014.

DUFRÊNE, Thierry. Art contemporain et Anthropologie. In: *Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012 – Direções e Sentidos da História da Arte*. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012.

FOSTER, Hal. *The Return of Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology | October, 1996.

NISBET, R. A. A sociologia como forma de arte. In: *Plural; Sociologia da USP*, S. Paulo, 7; 111 – 130, 10. sem. 2000.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador | Farrar, Straus and Giroux, 2001.