

## A natureza segunda da morte

Fernando C. Boppré\*

2001: uma declaração espantosa, realizada por Christian Boltanski a Lynn Gumpert: “Eu sou um pintor extremamente tradicional. Eu trabalho para proporcionar emoções aos espectadores, como todos os artistas. Eu trabalho para fazer rir ou chorar o mundo”<sup>1</sup>. Não fosse o artista em questão Christian Boltanski, essa fala talvez não parecesse tão estranha já que, desde muito cedo, ele abandonara a pintura, dedicando-se aos filmes, fotografias e, sobretudo, instalações. Não há em sua declaração, entretanto, como pode parecer num primeiro momento, qualquer sarcasmo. O que existe é um paradoxo estabelecido: o sentido de continuidade que essa assertiva propõe está na improvável linha de extensão entre as práticas artísticas dos pintores e as instalações tão comuns à arte contemporânea. E esse elo tem o nome de real.

1960: ano que serve como data oficial para o surgimento do Novo Realismo, com a primeira exposição do grupo de artistas que assinariam uma declaração manuscrita a giz pelo crítico de Pierre Restany no ateliê de Yves Klein, a *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme*. Mas talvez o fato mais instigante deste ano não seja o gesto cênico do grupo, mas sim a exposição “*Plein*”, do artista Arman. Ainda que Boltanski não pertença, oficialmente, a este grupo, o paradoxo assinalado em sua fala atravessa a produção deste movimento que aportou nas artes visuais, um problema ainda pertinente nos dias de hoje, a saber, o lugar dos objetos do cotidiano nas obras de arte. Concomitantemente, nas décadas de 1950 e 60, nos Estados Unidos e na Inglaterra, a questão também era abordada pela *Pop Art*. Afinal, qual o lugar do real no discurso das artes visuais?





Reproduções fotográficas da série “A Vácuo”, Cláudio Trindade, 2008.

2008: a natureza-morta submetida a seu segundo ocaso. Afinal, o prenúncio da morte acompanha implicitamente este gênero posto que carrega em seu próprio nome o devir finito das coisas do mundo: os vasos com flores irão murchar, as frutas sobre a mesa irão apodrecer e assim por diante. Na exposição virtual “A vácuo”, de Cláudio Trindade, no site Centopéia ([www.centopeia.net](http://www.centopeia.net)), eleva-se ao quadrado esse pressuposto. A asfixia não está no modo como os objetos são embalados a vácuo. O resfolegar, a falta de ar, em verdade, encontra-se na ausência de qualquer promessa de beleza, de utilidade ou de outro valor moral válido socialmente ou no campo das artes. São objetos extraídos do cotidiano que não resultam naquilo que entendemos, ordinamente, como uma “grande obra de arte” – não veiculam a beleza, a virtuosidade do artista, a emoção de uma narrativa. Outrossim, sua apresentação não se dá em qualquer moldura ou vitrine: não poderá ser pendurado em uma parede de uma casa ou museu. Talvez, a solução da exposição virtual, desse lugar em que não se pendura, não se apóia, mas que aprendemos a chamar de lar (*home-page*), tenha sido a solução mais pertinente em relação as possibilidades expográficas deste trabalho.

Ou então, se adotarmos a denominação em inglês para natureza-morta – *still life* – é possível chegar a uma outra redação: a vida interrompida, pausada. A ventoinha não refresca, a fita não pode ser ouvida. E, nesse último caso em específico, a ausência funcional é uma característica intrínseca ao objeto apresentado já que uma fita K7, no século XXI, é aquilo que chamamos de “peças de museu”, designação, por sinal, muito eloquente no contexto desta exposição que, ao final, retomaremos. Por ora, cabe dizer que a ação de envolver e vedar a fita K7 a vácuo é tensionada ainda mais com o gesto de se extrair a fita magnética onde se gravam as informações: a memória supostamente existente ali está inacessível pelo envólucro de plástico que a afasta das demais coisas do mundo, tanto do aparelho de som que poderia executá-la, quando das nossas mãos que

poderiam, com algum esforço, tentar colocar novamente a fita magnética no interior do plástico que a acondicionava. Se havia ali, alguma narrativa, alguma melodia, o que fosse, está definitivamente perdido.

É exatamente no gesto que corrompe os objetos, que os apropria em nome de um desvio nos sentidos para alcançar um outro possível (que neste caso, por fim, é o impossível!), que aproxima Cláudio Trindade da poética de Arman, artista francês cosignatário do Novo Realismo francês. Em ambos, ocorre aquilo que Pierre Restany chamou de “a aventura do objeto”. Uma gramática e uma sintaxe outra para as coisas: é essa a conquista dessas poéticas visuais.



1. Yves Klein, fotografia da exposição *Le Vide*, Galerie Iris Clert, Paris, 2. 1958; Arman, fotografia da exposição *Plein*, Galerie Iris Clert, Paris, 1960. 3. Convite da exposição *Plein*, Galerie Iris Clert, Paris, 1960. Coleção do MoMa-NY.

1958: em 28 de abril, na Galerie Iris Clert, é aberta a exposição “*Le vide*” (O Vazio), de Yves Klein. Completamente vazia, com as paredes brancas e a porta de entrada lacrada. Mais a frente, em outubro de 1960, circulam pela cidade de Paris estranhos convites para uma exposição em forma de caixas de sardinha repletas de papéis em seu interior. No dia 25, na mesma galeria em que dois anos antes Klein promovera “o vazio”, Arman abre sua mostra, intitulada “*Plein*” (“Cheio”). Desta vez, contudo, o espaço estava abarrotado de toda sorte de objetos (e dejetos). Desde o ano anterior, Arman dedicava-se às “Acumulações”, uma série de trabalhos que perpassariam toda a sua trajetória. Nestas obras, que de modo geral eram apresentadas em vitrines, objetos do cotidiano passavam a habitar o que até então era o espaço reservado às tintas, grafites, entre outros instrumentos utilizados tradicionalmente nas artes plásticas para marcar a tela ou o papel, naquilo que se chamava de “quadro”.



1. Arman, *Poubelle des Halles*, 1961, Coleção do Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; 2. Cláudio Trindade, “Desmetros”, 2007. Coleção do artista.

2007: a série “Desmetros”, de Cláudio Trindade, estabelece o acúmulo e o instala no interior da sala da galeria (Galeria Arco, Florianópolis, 2007) e do museu (Museu de Arte de Santa Catarina, Salão Victor Meirelles, 2008). Não há vitrine, moldura ou qualquer outro suporte. Os metros, usualmente utilizados para mensurar o espaço do cotidiano (mesas, portas, armários, enfim, todo um universo de pequenas obras e reparos que se utiliza deste instrumento para evitar o erro, a desmedida), aparecem como que jogados ao acaso no chão. No entanto, encontram-se junto à parede sendo que o dado impressionante é que o artista não utilizou qualquer liga ou cola para amarrá-los. Eles estão presos entre si, enredados em sua própria desmesura. *The Bird*, obra de Arman datada em 1981, é também uma junção de ferramentas, desta vez, chaves-de-boca. O título,

contudo, sugere a uma espécie de tradução, de possível ironia causada pela similitude entre a forma das chaves-de-boca e dos pássaros. Um riso sarcástico tão próprio ao universo das artes visuais. Em “Desmetros”, contudo, antes do sarcasmo, há a impossibilidade: metros que mensuram a si próprio e que se perderam no infinito da tarefa. Emaranharam-se feito novelo sendo que já não há mais dez centímetros, meio metro, oitocentos e setenta milímetros: tornaram-se tão impróprios quanto a fita K7, “peça de museu” que já não podem ser mensurados como outrora, muito menos participar do jogo semântico usual.



1 e 2. Christian Boltanski, reproduções fotográficas de *La vie impossible de C.B.*, 2001. Coleção do Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

2001: Boltanski jamais perdera a dimensão do quadro que, segundo Michel Foucault, é o “fragmento retangular de linhas e cores, encarregado de representar alguma coisa aos olhos de todo espectador”<sup>2</sup>. Mas é possível, se nos lembrarmos da declaração anterior de Boltanski, estender a compreensão que Foucault faz do quadro, esquecendo a geometria retangular e até mesmo a idéia de representação já que, nestas obras de Boltanski, Arman e Trindade, antes da representação, vem a apresentação dos objetos por eles próprios, dispostos solenemente no espaço do museu, da galeria, enfim, dos nossos olhos. Em Boltanski, ainda que muitos de seus trabalhos apresentem vestígios da memória em formas retangulares ou no interior de uma ordenação que zela pela simetria, em última instância, não há ordem alguma já que o conteúdo mesmo de suas vitrines é o múltiplo de materiais prenhes de memória.

“*La vie impossible de C.B.*” é composta por vinte vitrines retangulares cujo conteúdo apresenta fragmentos de sua vida cotidiana: rascunhos, fotografias, convites, anotações, croquis, endereços, entre outras coisas. E, no entanto, é no momento em que as vitrines assumem a função tradicional de quadro, quando o espectador se dá conta de que está no museu (e não em meio à matérias que anunciam uma narrativa pessoal encontrada ao acaso, por exemplo, em um baú), justo aí, Boltanski encontra um ponto de inflexão. Isso porque se, de uma parte, todo o seu esforço é de tensionar a relação entre arte e vida, criando diferentes formas para a apresentação de sua história ao espectador (exatamente, aliás, como os pintores impressionistas); de outra parte, esse objetivo se desfaz quando

aquele que vê, começa a encontrar valores estéticos comuns a outros trabalhos da arte contemporânea: a serialização, a instalação e assim por diante.

E, afinal, na fita K7 esvaziada de ar e de função, de Cláudio Trindade e, sobretudo, nas peças de xadrez embaladas a vácuo, de cor preta – que indica que ali o início já foi dado pelas peças brancas (o gesto anterior do artista, toda a história da arte?) – há também o esforço por uma forma outra, busca tão característica da arte contemporânea. Em Trindade, contudo, o trabalho não se rende aos procedimentos padrões, ele desfere o xeque, ou melhor, prefere apresentar as peças pretas que já estão mortas, fora do tabuleiro, aguardando o desfecho da partida. Enfim, naturezas-mortas.

\* Historiador e produtor cultural, autor do blog Arte por Extenso (<http://arteporextenso.blogspot.com>)

---

<sup>1</sup> GUMPERT, Lynn. La création contemporaine. Flammarion: Paris, 2001. p. 171.

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 10.