

(ex) posições



Instalação *Inventário: Arte Outra* – itinerário crítico. Sobre o gesto e a falsificação no trabalho de Gustavo von Ha

***Inventory: Art of Another Kind* installation – critical itinerary. On gesture and falsification in Gustavo von Ha's work**

Dra. Ana Cândida Avelar

Como citar:

AVELAR, A.C. Instalação *Inventário: Arte Outra* – itinerário crítico. Sobre o gesto e a falsificação no trabalho de Gustavo von Ha. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.185-193, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/738/697>>

Imagem: *JP II*, 2015. Fonte: autora.

Instalação *Inventário: Arte Outra* – itinerário crítico. Sobre o gesto e a falsificação no trabalho de Gustavo von Ha

Inventory: Art of Another Kind installation – critical itinerary. On gesture and falsification in Gustavo von Ha's work

Dra. Ana Cândida Avelar *

Resumo

A exposição *Inventário: Arte Outra*, de Gustavo von Ha, traz como mote a gestualidade vista como descarga emocional do artista, um lugar comum associado à pintura gestual. Von Ha discute o imaginário em torno do gesto na atualidade apresentando uma série de trabalhos sobre tela, objetos e vídeo que juntos compõem uma grande instalação.

Palavras-chave

Gustavo von Ha; Expressionismo Abstrato; falsificação; gesto; Informalismo.

Abstract

The *Inventory: Art of Another Kind* exhibition brings as a motto the gesture seen as the emotional discharge of the artist, a common place associated with gestural painting. Von Ha discusses the imagery around the gesture today by presenting a series of works on canvas, objects and video that together make up a large facility.

Keywords

Gustavo von Ha; Abstract Expressionism; falsification; gesture; Informalism.

A mostra “Inventário: arte outra”, de Gustavo von Ha, instalada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) em setembro deste ano, com curadoria minha, aborda o mito em torno do gesto artístico como feito heroico. Como se lê no texto de parede: “Uma marca sobre o suporte deixado pelo artista-criador que fundaria, assim, algo novo e original”. Os assuntos que norteiam a obra de von Ha como um todo – cópia, simulação e apropriação – são discutidos a partir da pintura gestual – uma alusão às poéticas informalistas e expressionistas abstratas de meados do século XX. Esta individual de trabalhos inéditos foi planejada especificamente para o MAC-USP por tratar de ausências da coleção e está instalada num dos andares do prédio principal, no qual se encontram mostras institucionais, misturando-se assim ao acervo.

A montagem da exposição foi planejada de modo a proporcionar ao espectador um ambiente semelhante ao museu moderno, ou melhor, que oferecesse uma sensação de presença dentro do cubo branco genérico, um espaço desprovido de índices que o localizem geograficamente. Para tanto, as colunas do edifício de Oscar Niemeyer foram tampadas por painéis, o espaço redimensionalizado para parecer mais amplo do que de fato é, a entrada do espaço expositivo reduzida a uma passagem nem tão estreita, nem tão larga, na medida para que não se entreveja o salão de maiores dimensões que guarda os “pollocks” – *drippings* e *pourings* de grandes dimensões. Diante disso, criaram-se três salas que serão discutidas mais adiante.

Gesto

A escolha da arte abstrata gestual como mote da discussão proposta por von Ha, que abrange noções de autoria, do papel do artista hoje, da circulação da imagem e da informação no meio digital, entre outros temas relacionados, possui justificativa histórica. É justamente a partir do segundo pós-guerra que as poéticas gestuais divulgam a figura do artista arrebatado e existencialista, alimentando uma mídia voraz por novos heróis¹. Esses personagens – os artistas – carregam qualidades românticas mescladas a características existencialistas. No polo norte-americano, esse dado aparece no conceito de “pintura de ação”, concebido pelo crítico Harold Rosenberg e encarnado por Jackson Pollock – o pintor que age sobre a tela (a pintura não mais é o lugar da contemplação); no polo europeu, são centrais as ideias do crítico Michel Tapiè e as figuras de Jean Fautrier e Alberto Burri, que sobressaem ao associar suas experiências de guerra à pintura informalista que desenvolviam.

A saliência do gesto nesse período sem dúvida tem um dos seus pilares na estética romântica. Como explica o filósofo Jean Galard, é como se a “doutrina romântica tivesse sido construída expressamente para se aplicar em particular ao gesto” (1997: 76). Citando Tzvetan Todorov, o autor mostra que as ideias que prevaleceram durante o Romantismo permanecem no pensamento de Jean-Paul Sartre e Roland Barthes, em meados do século XX, estando entre os traços recorrentes: a valorização do processo em relação ao produto; a afirmação da coerência interna da obra; a síntese entre forma e conteúdo; a defesa de um sentido indizível para a obra que está aberta à interpretação.

Atualizando essa discussão, Galard se dirige diretamente às poéticas gestuais observando:

a pintura gestual (...) dará a si mesma palavras de ordem que parecem demarcar os preceitos românticos. Ela desejará “revalorizar o ser em ato em relação aos produtos do ato”, “o gesto livre do artista sobre a tela será considerado o fim em si da pintura”. Klee, Kandinsky, Hartung serão tidos como os “longínquos precursores” de uma “revolução estética” cuja teoria se encontra, na realidade, claramente formulada desde o fim do século XVIII. (Galard, 1997: 79)

Como se nota, a gestualidade vista como descarga emocional do artista é um lugar-comum associado à pintura gestual. Entretanto, há um fascínio que o gesto exerce até hoje – como se ele traduzisse o poder criador do artista que atua quase como o divino. Von Ha acusa esse imaginário na atualidade, reproduzindo não apenas os “resultados” da ação gestual dos artistas da metade do século, porém, ainda o ambiente ideológico que os cercava. O gesto era visto como contendo uma dimensão heroica, conflituosa, potente; mas, atualmente, sua transgressividade parece esvaziada pelo sistema artístico associado a uma acelerada circulação midiática. (Vale observar que Anish Kapoor e Henrique Oliveira recentemente têm produzido obras semelhantes às não-pinturas de von Ha, que, entretanto, compreendem como pinturas. Denotam, assim, a sedução dessa pintura de carga matéria para o mercado de arte de modo geral). Em outras palavras, o gesto que esgota sua potência transgressora, na atualidade, deveria perder seu poder simbólico, uma vez que já foi analisado e desconstruído pela história da arte e mesmo por artistas críticos, em particular, em relação ao Expressionismo Abstrato. Entretanto, o que se observa é que retorna sempre à cena artística, como um morto-vivo. É possível pensar que ainda se persegue uma aura da obra de arte, mas que essa aura, não como Walter Benjamin a concebeu, é alimentada por um mercado que quer garantir a manutenção do gesto do artista como atestado da originalidade da obra e presença dele registrada no trabalho – lembre-se que, frequentemente, obras com mais carga matéria e mais gesto possuem um valor de mercado mais alto do que aquelas com menos,² como aconteceu com os expressionistas abstratos que eram incentivados a manterem seus “estilos” particulares, diferenciando suas obras umas das outras.³

Do Clichê

Do gesto pictórico, contemporaneamente, parece ter restado apenas o clichê desse imaginário fomentado pelo contexto em torno das poéticas gestuais dos anos 1950 e 1960. A crítica ao gesto heroico encontra-se em trabalhos fundamentais da época como *De Kooning Apagado*, 1953, de Robert Rauschenberg; *Map*, 1961, de Jasper Johns, e mesmo a menos conhecida no Brasil, *Fallen Painting*, 1968, de Lynda Benglis. É surpreendente perceber que Rauschenberg parodiava a técnica gestual produzindo pinceladas supostamente “espontâneas” e “aleatórias”, assim destituindo o gesto da dimensão “expressiva”, ou seja, alijando-o também do que seria sua *verdade*, seu registro como atuação no mundo.

A genealogia de *Inventário* perpassa tais trabalhos, retomando e atualizando uma discussão crítica sobre a pintura e, especialmente, sobre o pintor como detentor de um dom próximo ao da divindade. “Como fazer um Jackson Pollock”, o manual produzido por von Ha e que consta em todos os livros de artista presentes na mostra, não apenas reafirma o gesto diminuído em sua característica mística ou mágica, mas também coloca a pintura gestual em sua posição hoje: aquela da circulação infinita de imagens digitais e de gosto popular – de Kapoor à feirinha da Praça da República, em São Paulo, a gestualidade como efeito é vendida a diferentes públicos, às vezes, por metro.

Curiosamente, o imaginário da pintura gestual habita esses diversos públicos, mesmo num país que, a rigor, não produziu um ambiente favorável às poéticas abstrato-expressivas. Obviamente, a pintura dos anos 1980, aparentada com o fenômeno do Neoexpressionismo internacional nesse período, teve uma maior aceitação por parte do sistema artístico, embora esteja apenas recentemente sendo estudada mais detidamente e ganhando espaço em mostras retrospectivas.⁴ Portanto, a gestualidade arrebatada e a materialidade da pincelada chegam ao espectador local por meio de imagens reproduzidas incessantemente, lugares-comum que proveem de uma narrativa exaltadora do pintor como paradigma do *self-made man* (apenas recentemente a obra de expressionistas abstratas mulheres vem sendo revistas).

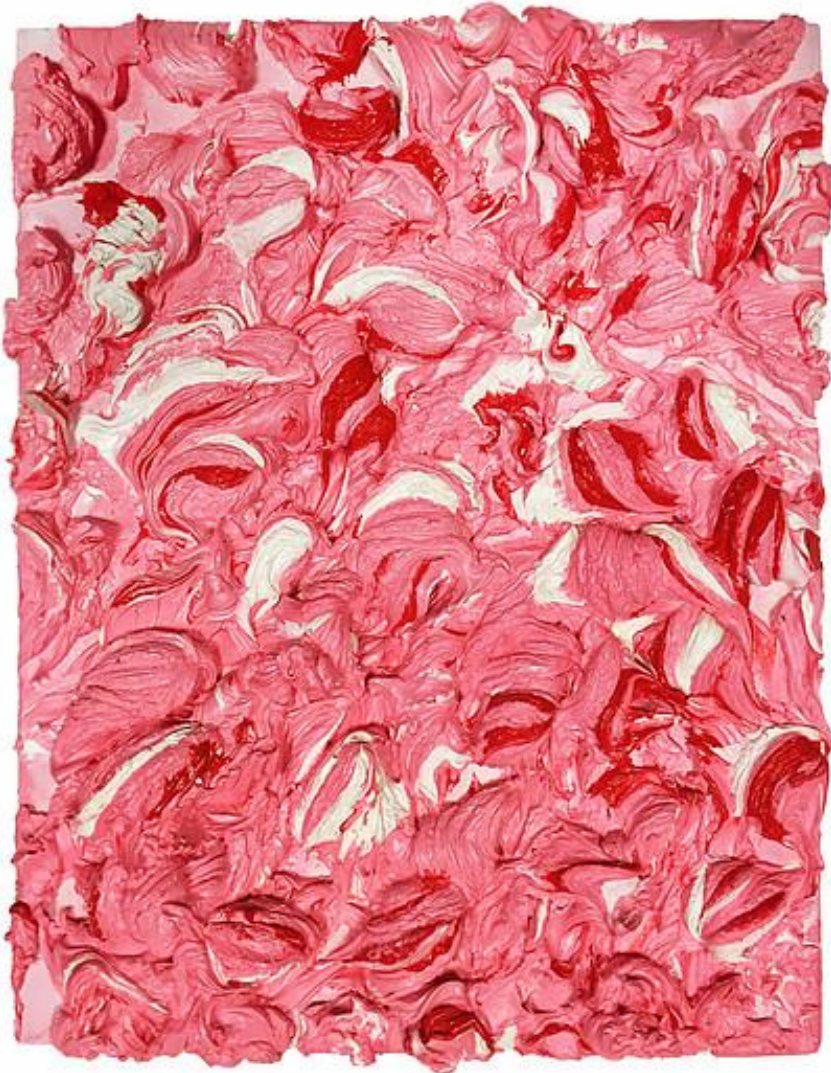


Fig. 1. Gustavo von Ha. *Não-pintura 11 AV*, 2015. Fonte: autora.

Falsificação como estratégia

Os “pollocks” de von Ha materializam esse imaginário genérico da pintura gestual. Ao mesmo tempo, preenchem ausências da coleção do MAC-USP, cuja coleção herdada dos prêmios da Bienal de São Paulo – , via Museu de Arte Moderna – sem que isso possa de fato se dar, uma vez que os trabalhos de von Ha são elaborados não a partir dos originais de Pollock, mas da memória afetiva desses trabalhos, adquirida tanto em visitas ao MoMA como na convivência com imagens delas ao longo da formação do artista. Von Ha não copiou *One: Number 31*, 1950, na grande tela que ocupa a parede lateral da sala; tampouco estudou precisamente *Full Fathom Five*, 1948, ou os trabalhos sem título em preto – é fácil constatar que não se tratam de cópias apenas acessando os trabalhos no site do MoMA. Porém, a falsificação em sua melhor forma se dá quando o falsificador produz obras que poderiam ter existido, que fariam sentido dentro da trajetória do artista registrada em sua fortuna crítica. São obras plausíveis, verossímeis.

O conceito de verossimilhança pode ser interessante para compreender o processo de falsificação, mas funciona também para orientar a leitura das “não-pinturas” de von Ha.⁵ O que vemos são pinturas matéricas, mas o processo de fatura, uma vez desvendado no vídeo, indica se tratarem de cópias de obras construtivas

brasileiras (aqui sim, reproduções em óleo desses trabalhos) cuja materialidade é transferida, por meio do uso de facas e espátulas, para outras telas. A tinta é apenas depositada sobre esses suportes restando ali o resultado dessa ação performativa. Construtivo e informal, afirmados como polos antitéticos pela narrativa hegemônica, são esvaziados de seus respectivos discursos históricos, restando deles apenas o impacto cromático e matérico.

Itinerário crítico

Como o objetivo de proporcionar um espaço ilusionista, a expografia coloca um percurso para a exposição (como frequentemente se dá em mostras monográficas mais conservadoras):

1) a primeira sala possui dimensões “domésticas” [fig.1] – ao espectador é permitido aproximar-se razoavelmente bem das telas também domésticas em suas dimensões; entretanto, alguns elementos da linguagem museal são subvertidos para indicar informações que não estão lá, como a presença de caixas de acrílico em algumas das pinturas (o que se compreende como uma proteção para as obras mais importantes e/ ou valorosas) e a disposição em dípticos ou conjuntos que parecem indicar a provável proveniência dos trabalhos de uma mesma coleção;



Fig. 2. *JP II*, 2015. Fonte: autora.

2) só é possível perceber as dimensões avantajadas dos trabalhos, quando se atravessa pela passagem; a segunda sala então se abre e à esquerda do espectador e nela se encontra o que seria a pintura mais importante da carreira desse artista, a *JPII*; sua relevância é reafirmada, para além das dimensões, pela “cerca” que impede seu acesso e o banquinho, situado à sua frente, que convida à contemplação [fig.2]. As demais telas ressoam a *action painting*, os *drippings* e *pourings* de Jackson Pollock, embora a que se encontra à direita do espectador apresente um estranho elemento pink resultante da utilização de spray. Três vitrines compõem

a sala: a primeira, ao lado da tela predominantemente azul *JPV*, 2015, guarda instrumentos de pintura – bastões, pincéis, etc – e científicos – microscópio, lentes de aumento etc. Remete ao sentido norte-americano da arte como trabalho (como aponta o crítico Leo Steinberg em seu célebre *Outros critérios*, de 1972) ao mesmo tempo que dispõe para o público os objetos fetichizados do grande pintor, os vestígios que garantem a verdade de seus gestos sobre a tela; a segunda vitrine mistura objetos requintados (que podem facilmente serem associados à tradição europeia, no sentido da contemplação e da arte do olhar, embora tenham um *elã* esquisito – como lindas esponjas embebidas em tinta vermelha e rosa, um coral verdadeiro, um ovo Fabergé, e mesmo o livro autobiográfico e desconhecido *To be Young was Very Heaven*, com sua capa pink e ares do século XIX. Nas vitrines (que trazem ainda livros de artista com imagens de pinturas abstrato-gestuais genéricas), bem como na disposição das telas na primeira sala e mesmo nas etiquetas (com informações imprecisas e incompletas ou falsas – “Museu de Arte Moderna” e “Museu de Arte Moderna de Lutenblag”), os elementos se oferecem ao espectador como dispositivos a serem relacionados, entretanto, essas relações, uma vez constituídas, nada indicam sobre um trabalho que tem suas bases na ilusão;



Fig. 3. Vista geral da terceira sala da mostra. Fonte: autora.

3) a terceira sala é um símile de salas de documentação, outro “lugar” tradicional das exposições de grandes mestres. Nela estão reunidos os documentos que atestam o reconhecimento do artista – folhas de catálogos, fotos, artigos de jornal, cartazes de exposições (coletivas e individuais), cartas, desenhos, além dos livros de artista. [fig.3] O vídeo “Gustavo von Ha: atravessado pelo tempo” reúne arte e vida narrando os episódios da existência conturbada do artista – as bebedeiras e brigas, a péssima relação com a família – amarrando-os a um subtexto de genialidade – colegas elogiam sua visão antecipatória, críticos de renome frisam a necessária recuperação e reavaliação de sua obra. O “documentário” apresenta diversos ruídos que impedem a localização exata daquele personagem no tempo e no espaço.

A terceira sala não possui uma saída alternativa e o espectador é obrigado a passar pelas salas anteriores para deixar o espaço expositivo – esperamos que o faça duvidando daquilo que viu até então. Propositamente, na minha narrativa, não mencionei a terceira vitrine da segunda sala e nem o livro de artista da vitrine do “trabalho” – lá estão imagens de ações performáticas “históricas” (Cindy Sherman e Yves Klein) reencenadas e/ ou alteradas por outros artistas ou apropriadas pela mídia (tanto faz a autoria da reencenação e da apropriação) ao lado do culto ao corpo visto como performance (Arnold Schwarzenegger). Em outras palavras, minha estratégia de deslocar a vitrine do seu lugar na narrativa (a segunda sala) para cá visa justamente resguardar o sentido de surpresa e estranhamento. Para von Ha, a exposição é instalação; os trabalhos, vestígios de performances.

Da natureza ruidosa da exposição

Uma jornalista, que escrevia sobre a exposição, me perguntou quem era Gustavo von Ha. “Esse nome é artístico? Ele parece jovem em fotos da internet... Existem dois Gustavos? Mas, afinal, qual o trabalho dele? O que ele faz, propriamente?”. Eu relutava em responder e, com isso, desfazer a dimensão ilusória que o artista e eu, trabalhando juntos na concepção e montagem da mostra, tanto havíamos nos esforçado por garantir. “O nome não é artístico, é suíço. Sim, o Gustavo da Internet é jovem. O que ele faz é mágica; é um ilusionista, nesse sentido, um falsificador não só de objetos, mas de sensações”.

Assim, devagar, fui amainando a ansiedade da jornalista, que fazia seu trabalho com dedicação. As perguntas dela confirmaram, para mim, o efeito ambíguo da exposição, bem como sua natureza ruidosa, de contornos incertos, ao mesmo tempo que concreta (na presença de tantos objetos e por isso nunca desmaterializada, sendo os objetos *originais* e falsificações simultaneamente) e que escapa por entre os dedos.

Finalmente, a pergunta arguta de outra jornalista, sobre a especificidade do trabalho de Von Ha diante de uma lista de artistas que se ocupam da crítica institucional, colocou-me diante de outro tema incontornável da recepção da arte contemporânea brasileira pelo sistema artístico internacional. Ao apropriar-se da instituição expressionista abstrata norte-americana (ou a “canibaliza”, como diz a personagem da atriz Bárbara Paz que interpreta a mim, a curadora da mostra no vídeo), von Ha ironiza a visão estereotipada da arte contemporânea brasileira como resultado do Neoconcretismo e herdeira de influxos barrocos – um amálgama que constitui outro clichê – aquele da *verdadeira* “brasilidade” dessa produção.⁶

Referências

FRASER, Andrea. “O que é Crítica Institucional?”. *Concinnitas*, ano 15, volume 02, número 24, dez. 2014. Versão online.

GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 1997.

LEJA, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: subjectivity and painting in the 1940's*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

“Robert Rauschenberg: Combines (1953-1964)”. Disponível no site: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Rauschenberg-EN/ENS-rauschenberg-EN.htm>. Acesso em 6 nov.2016.

WYNNE, Frank. *Eu fui Vermeer: a lenda do falsário que enganou os nazistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Notas

^{*} Curadora, crítica de arte e doutora em História, Crítica e Teoria da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atualmente é professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

¹ Consultar: LEJA, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: subjectivity and painting in the 1940's*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

² Inúmeros sites de investimento em arte explicam quais os critérios de valoração de uma pintura contemporânea. Ver, por exemplo: "Quantifying Creativity: How Any Artist Can Price Their Art for Sale". Art Business. Disponível no site: <http://www.artbusiness.com/artists-how-to-price-your-art-for-sale.html>. Acesso 6 nov.2016.

³ Ver o trabalho de Michael Leja, mencionado anteriormente.

⁴ Ver, por exemplo, a mostra "Casa 7 no Pivô", que apresentou pinturas produzidas nos anos 1980 pelos artistas Paulo Monteiro, Nuno Ramos, Fábio Miguez, Carlito Carvalhosa e Rodrigo Andrade, com curadoria de Eduardo Ortega. "Pivô". Disponível no site: <http://www.pivo.org.br/exposicoes/casa-7-no-pivo-fora-da-caixa/>. Acesso em 7 nov. 2016.

⁵ O von Ha falsificador que aparece nas series *Projeto Tarsila*, 2008, e *Projeto Leonilson*, 2009.

⁶ Entre outros textos disponíveis na rede, esta entrevista com Alfons Hug exemplifica a ideia de "brasilidade" associada a artistas como Beatriz Milhazes e Ernesto Neto: "As cores do Brasil rumo ao Japão". Disponível no site: <http://arteffato.blogspot.com.br/2004/05/beatriz-milhazes-e-ernesto-neto.html>. Acesso 6 nov. 2016. A mostra Ordem e Progresso, curada por Felipe Chaimovitch para o Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2011, amarra a obra de Milhazes e Neto ao neoconcretismo via "vontade construtiva", ideia divulgada por Hélio Oiticica, em "Esquema Geral da Nova Objetividade", de 1967.

Artigo recebido em novembro de 2016. Aprovado em dezembro de 2016.