

A pregnancy da forma
The Pregnancy of Form

Dra. Juliana Coelho Gontijo

Como citar:

GONTIJO, J.C.A pregnancy da forma. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.268-279, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4110>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4110>.

Imagem:

Aníbal López / A-1 53167, *Testimonio (Sicario)*, 2012. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

A pregnância da forma

The Pregnancy of Form

Dra. Juliana Coelho Gontijo*

Resumo

O artigo desenvolve uma reflexão sobre a curadoria da 33ª Bienal de São Paulo a partir de duas exposições individuais ali apresentadas: a do artista guatemalteco Aníbal López e a do paraguaio Feliciano Centurión. O objetivo da autora é pensar como são estabelecidas as relações de afeto e proximidade entre obras e espectadores numa bienal pautada por um discurso sobre a dimensão sensível da forma. Na dimensão teórica proposta por Mário Pedrosa, um dos referentes do partido curatorial dessa bienal, a forma pode veicular e conduzir afetos, criar redes ou desestabilizar as dimensões da realidade experimentada para abrir novos mundos. Este artigo pensa, portanto, a partir da vivência pessoal do espaço expositivo, as afinidades afetivas que a curadoria traduz no Pavilhão do Ibirapuera.

Palavras-chave

Bienal de São Paulo; afetividade; experiência; curadoria.

Abstract

This paper develops a reflection on the curatorship of the 33rd São Paulo Biennial discussing two of its individual exhibitions: those of the Guatemalan artist Aníbal López and of the Paraguayan Feliciano Centurión. The author's goal is to think how the relations of affection and closeness between artworks and spectators are established in a biennial which was guided by a discourse on the sensible dimension of the form. In the theoretical dimension proposed by Mário Pedrosa, one of the referents of the curatorial axis of this biennial, the form can convey and lead affections, create networks or destabilize the dimensions of the reality experienced in order to open new worlds. From a personal experience of the exhibition space, this article reflects, therefore, about the affective affinities that curators translated into the Ibirapuera's Pavilion.

Keywords

São Paulo Biennial; affectivity; experience; curatorship.

Venho aqui falar sobre proximidade: sobre a condição do que nos é próximo e da continuidade significativa dos afetos nos espaços, e sobre o desafio que é a permanência, a pregnância e as contaminações de sentido. As relações de vizinhança na percepção do objeto numa continuidade espacial atuam na nossa demarcação subjetiva de sentidos, no que diz respeito à poética das formas, e estabelecem, posso assim dizer, uma comunidade afetiva.

A 33ª Bienal de São Paulo quis provocar reações à forma e, assim, impactar o espectador em sua condição sensível frente ao que se determina como arte. Pretendeu que a experiência das obras fosse equivalente aos discursos emitidos sobre elas ou que, inclusive – como vimos em alguns textos que acompanham as mostras coletivas organizadas por artistas-curadores, – os anulassem. A obsolescência do discurso em torno da arte e a vontade de estabelecer um contato “direto” e afetivo da obra com o espectador foi um dos argumentos centrais da curadoria assinada por Gabriel Pérez-Barreiro e pelos 7 artistas convidados a compor mostras coletivas a partir de seus universos criativos.

Reunidos por suas “afinidades afetivas”¹, interessa-me entender como foram estabelecidas as relações de afeto e proximidade entre obras e visitantes enquanto se experimentava a 33ª Bienal de São Paulo. Dois projetos individuais dentre os 12 escolhidos pelo curador-geral, Gabriel Pérez-Barreiro, chamaram-me particularmente atenção: o do artista guatemalteco Aníbal López e o do paraguaio Feliciano Centurión, postos lado a lado no Pavilhão do Ibirapuera. Ambos artistas são fundamentais na arte latino-americana dos anos 1990 e ainda relativamente desconhecidos; porém, sua configuração espacial no âmbito da exposição restou, para mim, uma interrogação. Como os dois trabalhos estabelecem relações de afinidade conosco, espectadores e participantes visuais de uma rede afetiva que vai se tecendo em continuidade espaço-temporal?

Uma utopia plástica

Quando o crítico Mário Pedrosa – um dos referentes do partido curatorial desta Bienal – escreveu sobre as naturezas afetivas da forma, em 1949, ele defendia a arte abstrata, o modernismo internacional e um certo primitivismo da arte que visava, naquela etapa da modernidade, reencontrar a percepção primeira, desembaraçada do racionalismo excessivo que terminou por cindir e mecanizar a apreensão e inserção do humano no mundo.

A *Gestalt*, ou teoria da forma, foi utilizada por Pedrosa para pensar como as qualidades formais de uma obra conduziram as reações afetivas do espectador. Esse aparato teórico estuda a relação das partes com o todo, os agrupamentos perceptivos por proximidade e semelhança e a unificação visual. Segundo a *Gestalt*, o todo é maior que as partes; e é impossível, a partir da visão fragmentada das partes, ter a percepção do todo. Há aqui um fator de universalidade da percepção que interessava a Pedrosa (algo altamente questionável, em minha opinião), que consolidaria o poder comunicador da arte. Para ele, esse potencial comunicativo da forma poderia reunir, novamente, o mundo real e o mundo artístico, a racionalidade objetiva e a subjetividade do inconsciente, a intuição e o conhecimento.

O poder revolucionário da arte residiria, portanto, na possibilidade de promover uma “desaclimatação total” da sensibilidade já demasiadamente estruturada e operar uma “verdadeira reeducação” sensível (Pedrosa, 1944: 129 *apud* Arantes, 2004: 53). Intuição, para o crítico, é a palavra-chave; é o que a arte tem de específico. Ao estar conectada com planos rudimentares da experiência, a intuição gera formas que se destacam da realidade experimentada, inaugurando novas perspectivas, novos mundos. O formalismo de Pedrosa é, portanto, altamente político.

A natureza afetiva da forma não é, tampouco, arbitrária. Quando penso em curadoria, na seleção e no arranjo de obras no espaço com a estrutura que lhe é necessária – desenho expográfico de paredes, iluminação, suportes – estudo “atentivamente” como as formas se impregnam umas às outras e reelaboram sentidos para os visitantes. Porém já sabemos que não há, na arte, algo que seja unívoco e que mesmo os ordenamentos mais controlados se perdem nos percursos aleatórios e na distração do espectador. Meu percurso na 33ª Bienal começa por Aníbal López, no terceiro e último piso do Pavilhão. Decidi assim, e aqui narro esse périplo, com base em meu conhecimento prévio da obra do artista guatemalteco² e de meu enorme interesse em ver um conjunto de obras reunidas de forma inédita numa exposição.

Cruzar a linha

Entrar na exposição de Aníbal López já é implicar-se num território advertidamente segregado da livre circulação pela advertência de violência explícita que agora rege a legislação de eventos culturais, impondo classificações etárias. A-1 53167, número de sua identidade guatemalteca com o qual assinava seus trabalhos, converte em crise sua identidade e em números sua subjetividade.

El prestamo é a primeira obra [fig.1]. Um simples cartaz anuncia um ato de assalto praticado pelo artista, no qual os 874.35 quetzais guatemaltecos, frutos do roubo, foram usados para pagar parte da produção das obras e o vinho da vernissage da exposição na qual esse cartaz foi pela primeira vez mostrado: Galeria Context, Cidade da Guatemala, ano 2000. Aníbal havia transformado, com aquele cartaz, todos seus espectadores – mesmo aqueles que não beberam do vinho – em cúmplices do ato do roubo:

Então, todos são cúmplices e aqui ninguém está salvo. E o artista menos! Eu acredito que ofereci um sacrifício, que ainda dói porque ainda não esqueço, foi muito forte, mas um sacrifício que implica dizer que o artista não tem direito de fazer tudo, mas ninguém fez nada para dizer o contrário (López, “El prestamo”, áudio).

Aníbal foi o artista que, na Guatemala, rompeu com os cânones ainda modernos da arte local para utilizar a intervenção urbana e a performance como confrontação política e estética. Boa parte dos trabalhos apresentados na Bienal foi de registros de suas ações. Enumero aqui apenas alguns. *The Beautiful People* (2003) foi uma ação em que guardas apenas deixavam entrar na galeria as pessoas que eles consideravam bonitas (e o próprio artista foi barrado). Em *Una tonelada de libros tirada sobre la avenida de la Reforma* (2003), título auto-explicativo, fotos mostram transeuntes recolhendo livros

recém despejados em via pública por um caminhão. *Escultura pasada de contrabando de Paraguay a Brasil* (2007) foi realizada para a 6ª Bienal do Mercosul; nela, 500 caixas vazias atravessaram ilegalmente a tríplice fronteira, da Ciudad del Este, Paraguai, até Porto Alegre, onde foram expostas como esculturas. E, finalmente, *Testimonio (Sicario)*, de 2012, obra na qual Aníbal levou um sicário à documenta de Kassel para ser entrevistado pelo público. Além dos registros de ações, a seleção curatorial incluiu também algumas peças plásticas, como as pinturas de *Los tres tiempos: el desayuno, almuerzo, cena* (s.d.) e as pequenas esculturas em argila de *Linchamiento (Antología de la violencia en Guatemala)*, de 2012, obras que expõem friamente o contexto violento vivido no país [fig.2].

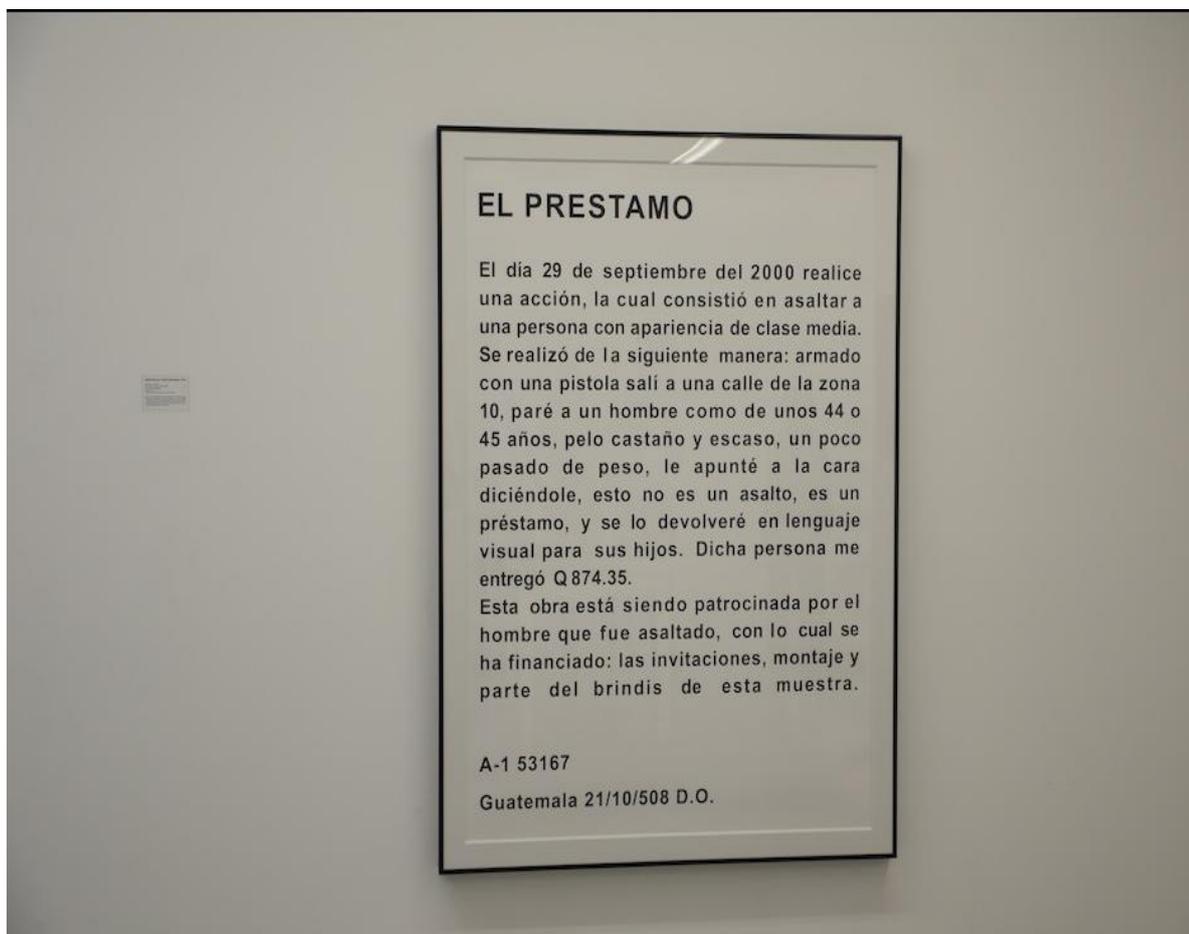


Fig. 1. Aníbal López / A-1 53167, *El préstamo*, 2000/2012. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Selene Mejía/Soy502.



Fig. 2. Aníbal López / A-1 53167, *Tonel encementado*, 2012; *Linchamiento* (*Antologia de la violencia en Guatemala*), 2012. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Daniel Malva / Fundação Bienal de São Paulo.

Uma sensação estranha de alento no cinismo e hipocrisia desvelada persiste durante a percepção desses trabalhos. Volto ao *El prestamo*: nada mais acompanha o cartaz, nem foto, nem documentação. Nenhuma prova de que o ato foi realmente praticado, além de anunciado. Olho as demais obras apresentadas e torço para que essa ação tenha de fato acontecido. Arte e crime são confluências deliciosamente perigosas. A ilegalidade desta e a autocondescendência daquela, ao se juntarem, parecem ampliar a percepção de uma lógica de funcionamento do mundo que normalmente nos recusamos a observar. Assim sendo, Aníbal utiliza exaustivamente o espaço de exceção da arte para colocar em xeque seu próprio sistema. As representações simbólicas, os códigos estéticos e até o

imaginário colectivo operam em modo invertido para expor os mecanismos engenhosos de uma rede de subalternidade e biopoder.

A expografia repetiu o enclausuramento do cubo branco [fig.3]: cubos dentro de cubos isolaram a produção de Aníbal do imenso espaço aberto do Pavilhão da Bienal, como um espaço do não permitido. Dentro do cubo e do cubo dentro do cubo, as obras foram ordenadas segundo uma lógica de ocupação irregular de paredes, com vazios e acúmulos que pautavam a experiência e a atribuição de sentido. Do relativo despojamento do primeiro espaço, caminhava-se a um excesso de trabalhos, pujantes e aguçados como toda obra de Aníbal. Não havia descanso. Saí com a sensação de exasperação melancólica, de uma compressão espacial desnecessária. Respiro no vão aberto do Pavilhão, tiro umas fotos para me distanciar emocionalmente da situação vivenciada e caminho até o núcleo expositivo seguinte: Feliciano Centurión.



Fig. 3. Vista da exposição de Aníbal López / A-1 53167. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Dissidências afetivas

Imigrante numa Argentina ferozmente condicionada à aparência, simulação e artifício dos anos do governo Menem (1989-99), Feliciano Centurión voltou-se à esfera íntima do bordado, tradição associada ao feminino do qual por muito tempo viu-se obrigado a abdicar [fig.4]. Paraguaio de nascimento, fez parte do grupo conhecido por “Artistas del Rojas”, que gravitava em torno do Centro Cultural Ricardo Rojas, em Buenos Aires, dirigido por Jorge Gumier Maier. Alejandro Kuropatwa, Ariadna Pastorini, Benito Laren, Cristina Schiavi, Fernanda Laguna, José Garófalo, Marcelo Pombo, Omar Schiliro e Sebastián Gordín, entre outros artistas, emergiram desse local que marcou uma geração com obras que, para alguns, soavam banais, kitsch e frívolas; para outros, cínicas e contundentes. Foi denominada “arte light” pelo crítico Jorge López Anaya (1992); “arte guarango” (que seria uma mistura de grosseiro e popular) por Pierre Restany (1995)³; e, finalmente, “arte rosa”⁴. Essas denominações pejorativas, no entanto, serviam, segundo Gumier Maier (*apud* Rosa, 2008: 32), para invisibilizar as dissidências do grupo, *outsider* das tendências hegemônicas e à margem dos espaços consagrados da arte.



Fig. 4. Feliciano Centurión, *Inmensamente azul*, 1991; *Sem título*, 1993; *Ciervo*, 1994. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

A utilização de materiais insólitos, oriundos de uma apropriação de objetos industrializados baratos, combinados à feitura artesanal e à estética entre o decorativo, o romântico e o infantil são algumas das características comuns a esses artistas que renunciaram a declarações políticas para citar, de maneira extremamente pessoal, a cultura popular e temas até então tabus na Argentina⁵. Gumier Maier promoveu, portanto, em seu modelo curatorial afetivo e *amateur* — que atinge sua expressão máxima em El Tao del Arte, exposição curada por ele em 1995, no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires (Barone, 2017) — uma estética da sensibilidade, do doméstico, da sexualidade desviante, contraposta ao neo-conceitualismo da época.

Nos cobertores baratos de Centurión – início do périplo da sua exposição individual na Bienal, a intimidade é um refúgio [fig.5]. Pinturas de animais e paisagens marítimas se sobrepõem à padronagem preexistente dos cobertores, dispostos verticalmente e soltos das paredes, como bandeiras. Sou levada a percorrer esta espécie de jardim simultaneamente estranho e familiar, cuja pobreza do material reconheço, e a ternura do gesto artístico me traz uma sensação de calor humano, de necessidade talvez não atendida.



Fig. 5. Feliciano Centurión, *Elementos*, 1994; *Gansos*, 1991; *Estrella de mar*, 1992. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Ao penetrar propriamente na sala destinada à exibição de suas obras, deparo-me com um universo de intimidades encapsuladas em vitrines de vidro e acrílico que expõem pedaços de cobertor, tecidos e fronhas bordadas, nas quais o artista utiliza técnicas tradicionais como o ñandutí, o crochet e o Ao Po'i. Algumas das frases bordadas – “luz divina del alma”, “descansa tu cabeza em mis brazos” e “florece mi interior” – parecem construir um apelo poético que me desconcerta com amor e súplica. Ao caminhar pela sala, escuto, com fones de ouvido, um podcast de áudio disponibilizado via web pela curadoria da Bienal, no qual o próprio Centurión relata:

Posso bordar, apesar de que me proibiram, posso fazer crochê, apesar de que me proibiram. Porque se o faço de maneira mais consciente, e se me permito fazê-lo, também estou trabalhando um tabu, estou revertendo isso. É um pouco o que tenho feito em minhas obras ultimamente: poder me libertar de certas cargas e, ao contrário, poder celebrar o mundo feminino que vivi, que foi muito forte (Centurión, “Mundo feminino”, áudio).



Fig. 6. Feliciano Centurión, *Flores del mal de amor*, 1996. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

As obras se abrem como um diário íntimo, como sublinhou Pérez-Barreiro em seu texto de entrada à sala de exposição. Diagnosticado como HIV, a precariedade da vida e a ameaça ao amor que a AIDS significava naquele então passou a ser relato no seu trabalho, numa mistura de desejo e dor expressa em pequenos lenços e almofadas. Nas rosas bordadas em fronhas brancas da série *Flores del mal de amor* (1996), o artesanato é o meio de expressão de uma felicidade nostálgica e de uma afetividade intensa que emana como potência de vida [fig.6]. O tom de súplica é pelo afetar e deixar ser afetado. O motivo floral repetitivo e frases como “perfumo tu recuerdo” conferem um ar de alegria fúnebre: o artista morreria naquele mesmo ano.

Sobre questões expográficas: obviamente entendo as necessidades museológicas de conservação, mas não é irônica a passagem de uma sala de cobertores livremente pendurados a uma segunda, na qual vidros e acrílicos são o único contato imediato dos espectadores? O calor e o tátil não persistem à tamanha prova e a frustração carrega a marca da institucionalização e do conservadorismo curatorial pouco criativo.

Conclusão: as afetividades caprichosas

As escolhas isoladas da curadoria da 33ª Bienal de São Paulo, em seu “modelo operacional fragmentado”, como descreve Germano Dushá (2018), criaram ecossistemas estéticos com microclimas próprios. Não creio exagerar ao afirmar que a impressão que a Bienal deixou na maioria dos seus visitantes, finalmente, foi de escolhas e ordenamentos caprichosos e, como todo capricho, autoritários e prepotentes em sua realização.

Decidi não falar dos outros grupamentos de obras, núcleos curatoriais em situação não dialógica, para tentar evitar mais generalizações do que as já feitas nos textos oficiais que acompanham as exposições. Aproximei-me de dois núcleos, López e Centurión, guiada igualmente por meus afetos, porém com o intuito de salientar o modo de pregnância das formas.

Uma comunidade desarmônica de afetos é, neste caso, bem-vinda: o dissenso na arte é parte operante; é lugar de construção plural, de multiversos epistemológicos, de sinestesia. Estar “afinado afetivamente” é um estado tanto idealizado quanto sensivelmente impotente no que diz respeito ao coletivo.

Referências

ALONSO, Rodrigo. Crónicas en Technicolor: pop, euforia y nostalgia en el arte argentino. In: *Inoxidable Neopop* [catálogo]. Santiago de Chile, 2006.

ANAYA, Jorge López. El absurdo y la ficción en una notable muestra. *Diario La Nación*, Buenos Aires, 1 ago. 1992.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARONE, María Inés. *La figura de Gumier Maier como curador*. El Tao del Arte. Revista Caiana, #10, p. 167-178, primeiro semestre 2017.

CENTURIÓN, Feliciano. Mundo feminino. Áudio 33bienal. Disponível em: <<http://33.bienal.org.br/pt/audioguia-detalle/5367>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

DUSHÁ, Germano. 33ª Bienal de São Paulo, Brasil. *Revista Terremoto*, 22 set. 2018. Disponível em: <<https://terremoto.mx/33a-bienal-de-sao-paulo-brasil/>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

ESCALÓN, Sebastián. El artista que contrató a un sicario. *Plaza Pública*, 24 out. 2014. Disponível em: <<https://www.plazapublica.com.gt/content/el-artista-que-contrato-un-sicario>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

LÓPES, Aníbal. El préstamo. Áudio 33bienal. Disponível em: <<https://soundcloud.com/bienal/anibal-lopez-el-prestamo-the-loan>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

RESTANY, Pierre. Arte guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz: Revista internacional del arte*, Madrid, n. 116, p. 50-55, nov. 1995,.

ROSA, María Laura. Un territorio dislocado. *Ramona*, Buenos Aires, n. 87, p. 31-34, dez. 2008,.

Notas

* Professora adjunta da Universidade Federal do Sul da Bahia e curadora independente. Autora do livro *Distopias tecnológicas* (Ed. Circuito, 2014, Prêmio Funarte Bolsa de Estímulo à Produção Crítica). É editora de Ediciones Portunhol, projeto de publicações independentes com artistas e autores latino-americanos, lançado em 2017 pela Casa Tomada. Entre as curadorias realizadas, destacam-se *Dura lex sed lex*, selecionada para integrar a BienalSur (Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina, 2017), *Território, Povoação* (em colaboração com Gabriel Bogossian, Premio C.LAB, Blau Projects, São Paulo, 2016), *ALTERMÁQUINA* (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 2015) e *Inestabilidad estavel* (Prêmio Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo, 2014). E-mail: juligontijo@gmail.com

¹ A 33ª Bienal de São Paulo teve como título “Afinidades afetivas”, um jogo de palavras que faz referência ao romance *As afinidades eletivas*, de Johann Wolfgang von Goethe, escrito em 1809, e à tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, escrita por Mário Pedrosa em 1949.

² Em 2017, no âmbito da BienalSur, Raphael Fonseca e eu co-curamos a exposição *Dura lex sed lex* no Centro Cultural Parque España em Rosario, Argentina. A exposição indagava sobre a relação entre arte, criminologia e legalidade, com obras de 32 artistas latino-americanos, entre eles Aníbal López.

³ Ele acrescenta ainda que esse grupo demonstra uma “actitud sincrónica con la Argentina de Menem: un vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un auténtico sentido existencial de la decoración” (Restany, 1995: 95).

⁴ A expressão “arte rosa light” foi cunhada durante o ciclo de debate *Más allá de toda duda*, realizado no Centro Cultural Ricardo Rojas.

⁵ Omar Schilliro, parte do grupo de artistas do Rojas, declara: “Yo creo que mi arte no es para nada liviano (...). Puede tener una apariencia frágil o ridícula, pero me parece que estamos trabajando tanto como cualquier otro artista, hay un trabajo muy desde el interior hacia afuera; yo hago yoga y lo siento así. No creamos desde la superficie, realizamos algo que es puramente individual y que no tiene política, y se cree que si no tiene política no es pesado”.

Artigo recebido em dezembro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.