

“A conferência do silêncio”: o discurso ecológico e as obras de Nikolaus Nessler no contexto da mostra Arte Amazonas (1992)

Jhon Erik Voese

Como citar:

VOESE, J. E. “A conferência do silêncio”: o discurso ecológico e as obras de Nikolaus Nessler no contexto da mostra Arte Amazonas (1992). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 236–258, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8670589. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670589>.

Imagem [modificada]: Amazonas - Rio Salgado, Nikolaus Nessler, 1992.
Fonte: Imagem extraída do catálogo da mostra Arte Amazonas, cedido para esta pesquisa pelo MAM Rio.

“A conferência do silêncio”: o discurso ecológico e as obras de Nikolaus Nessler no contexto da mostra Arte Amazonas (1992)

“The conference of silence”: the ecological discourse and the works of Nikolaus Nessler in the context of the Arte Amazonas exhibition (1992)

Jhon Erik Voese*

RESUMO

O presente artigo aborda a relação entre arte e o debate ecológico por meio da análise de três obras do artista Nikolaus Nessler, apresentadas na mostra *Arte Amazonas*, que ocorreu em 1992, simultaneamente com a II Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (ECO-92). “A conferência do silêncio” faz referência ao texto de Nessler, publicado no catálogo da mostra. O artista propõe, de modo poético e irônico, que se fizesse uma Conferência com todas as características da ECO-92, mas que no momento das falas não fosse dito nada. O texto serve como chave de leitura para as obras e como documento de processo de criação, nos termos de Cecília Salles (2006: 5). Por se tratar de instalações compostas por objetos rústicos apropriados durante a experiência na Amazônia, utilizaremos o conceito de “gambiarra” na arte contemporânea, como em Bertolossi (2015: 214) e em Moacir do Anjos (2010: 3), para compreender esse tipo de obra. Através da análise das obras e fontes buscamos localizar o papel do artista como mediador da partilha do sensível, como em Rancière (2009: 15) e a obra de arte como imaginação de mundos possíveis.

PALAVRAS-CHAVE

Eco 92. Nikolaus Nessler. Arte e Ecologia. Arte Amazonas. Processo de Criação.

ABSTRACT

This article approaches the relationship between art and ecological debate through the analysis of three works by the artist Nikolaus Nessler, presented in the *Arte Amazonas* exhibition, held in 1992, simultaneously with the II United Nations Conference on Environment and Development. (ECO-92). “The Conference of Silence” refers to Nessler’s text, published in the exhibition catalogue. The artist, poetically and

ironically, proposes that a Conference should be held with all the characteristics of ECO-92, but that nothing should be said at the moment of the speeches. The text serves as a key for reading the artworks and as a document of the creation process, in terms of Cecília Salles (2006: 5). As they are installations composed of rustic objects appropriated during the experience in the Amazon, we will use the concept of “gambiarra” in contemporary art, as in Bertolossi (2015: 214) and Moacir do Anjos (2010: 3), to understand this kind of artwork. Through the analysis of works and sources, we seek to locate the artist's role as a mediator of the sharing of the sensitive, as in Rancière (2009: 15) and the work of art as the imagination of possible worlds.

KEYWORDS

Eco 92. Nikolaus Nessler. Art and Ecology. Amazonian Art. Creation process.

Introdução

A ECO-92¹ aconteceu entre 3 e 14 de junho de 1992 no Rio de Janeiro e junto com ela uma série de eventos ocorreram de forma paralela, extraoficial, ou como complementos culturais. Um desses eventos foi o workshop Arte Amazonas e o seu desdobramento em exposição que levou o mesmo nome na edição brasileira e foi acrescido do título *Klima Global* no ano seguinte, quando da versão da mostra em Berlim. O evento de vivência, ocorrido em fevereiro de 1992, reuniu grandes nomes da arte contemporânea nacional, como Tunga, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto, além de convidados internacionais como Marina Abramović, Antony Gormley, Bill Woodrow e muitos outros. O objetivo era fazer com que os artistas deixassem os seus ambientes habituais de trabalho e se colocassem diante dos temas emergentes que seriam debatidos no mesmo ano pelos líderes no âmbito da política global.

Escolhemos para analisar aqui as obras de um artista estrangeiro e isso será um ponto importante para entendermos a poética de suas obras. Vindo da Alemanha, Nikolaus Nessler (1958-) já tinha uma relação próxima com o nosso país, pois morava no Brasil na época e esteve pessoalmente envolvido com o início do projeto. Isso nos leva a uma questão curiosa: mesmo a mostra resultante do evento sendo apresentada oficialmente como "Uma contribuição artística para a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento 'Rio-92'", logo no início do texto de um de seus idealizadores aparece uma crítica bastante contundente. Escreve Nikolaus A. Nessler em fevereiro de 1992:

Comecei a meditar sobre os objetivos de nossa vinda e sobre essa **questionável** Conferência, que já perdera seu sentido mesmo antes de ser aberta, com tanta gente deitando falação. Tive a ideia de convocar uma outra conferência, uma conferência em que todos ficariam calados. Imaginava centenas de delegações, munidas de informações e soluções, altos funcionários, chefes de estado, presidentes, secretários, intérpretes, cientistas, especialistas em logísticas e estrategistas. Eu os observava ao acenarem para as câmeras, cumprimentando-se calorosamente, abraçando-se, gesticulando ao discursar, aparentando serenidade e compenetração. Por mim, poderiam fazer tudo que já fizeram em outras conferências, desde que deixassem de falar. Deviam, isto sim, ficar em silêncio (Nessler, 1992: 22; grifo nosso).

O relato poético de Nikolaus nos proporciona alguns sorrisos durante a leitura; mesmo que o panorama de fundo seja grotesco, rimos do deboche, sem deixar de notar que a "falação" é sim uma das características das conferências. Não somente como um instrumento importante no convencimento, pois é disso que se trata, de convencimento, mas inversamente, pelo sentido oposto, no qual as coisas não tomam um rumo prático, no caso, tornam-se apenas "falação".

Com isso em mente faremos um voo panorâmico e rápido pela relação entre Nessler e o evento; em seguida pretendemos analisar três obras que constam no catálogo da mostra *Arte Amazonas* para entender em que medida

o discurso ecológico foi incorporado nas obras de Nessler e em que medida essas obras se colocam como detentoras de um certo poder de convencimento do silêncio por ele almejado. No âmbito da análise formal, utilizamos do conceito de “gambiarra” extraído do texto presente no catálogo do *Panorama da Arte Brasileira*, mostra organizada pelo MAM SP, em sua edição de 2007. O texto assinado pelo crítico e curador Moacir do Anjos (1963-) está relacionado com parte importante da arte contemporânea brasileira, mais evidente nos anos 1980 e 1990, principalmente nesse contexto de internacionalização, ou globalização da produção artística feita no Brasil. Entendemos que a obra de Nessler está relacionada a esse momento, mesmo que o artista seja, como citamos um estrangeiro.

O estrangeiro e a Amazônia

Nikolaus Alexander Nessler, nascido em Frankfurt em 1958, morou no Brasil por um tempo nos anos 1990 e atualmente vive e trabalha em Griesheim, na Alemanha. As pesquisas iniciais sobre Nessler estão diretamente relacionadas ao evento *Arte Amazonas*. Em um texto mais recente, Michael Forest (2021: n.p.), menciona tanto o evento como alguns pontos no trabalho de Nessler que serão observados nas obras apresentadas em 1992. Os pontos citados por Forest (2021: n.p.) são os rabiscos em slides que servem de máscara para a luz que “desenha” ao se projetar em alguma superfície. Essa característica já aparece nos trabalhos de 1992 e permanece na produção atual do artista, que também é curador e designer.

A pesquisa biográfica de Nikolaus não se fez suficiente para encontrar as datas precisas em que ele esteve no Brasil, mas é bastante nítido que o fato de ele ser europeu o coloca num conflito de identidade. Nessler é bastante claro em suas críticas ao modo como a colonização europeia ocorreu nas Américas e o quanto grande parte dos problemas ambientais, que estavam em debate na ECO-92 estão ligados de forma intrínseca com esse processo.

Essas críticas ao colonialismo aparecem diretamente em sua fala, observada no documentário que utilizamos aqui como fonte e documento de processo de criação (Salles, 2006: 5), mas também nos títulos de suas obras; como veremos adiante uma delas leva o mesmo nome de uma das embarcações de Colombo.

Mas não é apenas desse discurso que a obra se sustenta. No ponto de vista conceitual ainda transparece o modo de vida cotidiano do povo amazônico. População com a qual o artista teve contato durante o workshop. Dentre essas características notamos o fazer artesanal, em contraste com um discurso tecnicista, do capitalismo, e uma certa aura religiosa, própria do processo de colonização, mas também como característica atual da população que se relaciona.

Entender o artista como um corpo deslocado que parte de um local de privilégio, mas que se reconhece como tal, é um ponto significativo da interpretação que propomos aqui neste artigo. Passemos a olhar para o evento que motiva a produção e a pesquisa de Nessler nos anos 1990.

Arte Amazonas

Um dos jovens artistas que participou do evento, Francisco Klinger Carvalho²(2021), conta que a ideia inicial de um workshop realizado com artistas contemporâneos na Amazônia brasileira começou com Nikolaus Nessler e que, segundo o artista alemão, o projeto teria sido apresentado a outros diretores do Instituto Goethe, antes de finalmente ser acatado e executado por Alfons Hüg em 1992. De fato, o nome do Nessler consta nas fontes como organizador em conjunto com Hüg e foi isso o que nos chamou a atenção para analisar sua produção poética. Entendendo que o artista estaria pessoalmente ligado ao evento desde sua concepção inicial tratamos aqui esse fato como uma questão estruturante que baseia o

pensamento artístico de Nikolaus. Temos em vista que o processo de criação habita a cabeça de um artista muito tempo antes de sua execução e é quase impossível rastrear uma ideia original, como nos ensina Salles (2006: 13). Contudo podemos ao menos inferir que o artista possuía esse desejo de se lançar ao ambiente amazônico e deixar que a experiência de criação fluísse. Com essa inferência localizamos que, como qualquer artista que se lança em um projeto de residência artística, os elementos do acaso e das mudanças de trajetória são bem-vindos em seu processo de criação.

De modo geral, é possível afirmar que os artistas chegaram ao Brasil na primeira semana de fevereiro de 1992 e que a imersão na realidade amazônica durou três semanas, de acordo com o texto de Marcus Lontra e Denise Mattar (1992: 12), coordenador geral e coordenadora de artes plásticas do MAM Rio à época. De acordo com a descrição do documentário produzido sobre o evento³, dele participaram os seguintes artistas: Marina Abramović, El Anatsui, Montien Boonma, Luiz Braga, Waltercio Caldas, Francisco Klinger Carvalho, Maria Fernanda Cardoso, Rainer Görss, Antony Gormley, Kazuo Katase, Björn Lövin, Karin Lambrecht, Christian Lapie, Emmanuel Nassar, Nikolaus A. Nessler, Pere Noguera, Raffael Rheinsberg, Miguel Rio Branco, Pedro Romero, Julião Sarmiento, Bill Woodrow⁴.

Aqui nos referimos ao evento, tanto como workshop ou como evento de vivência, mas é possível lê-lo na chave das residências artísticas, visto que, para a época (anos 1990), não havia sido estabelecido um termo melhor. Observando os editais e chamadas públicas⁵ é possível notar que, atualmente, quando se fala em residência artística trata-se de um programa estruturado, que conta com acompanhamentos e programações voltadas para artistas, que pode ou não fornecer bolsa e que é permitido que qualquer artista possa submeter projetos, o que difere tanto no caso de *Arte Amazonas* (1992), quanto de *Faxinal das Artes* (2002)⁶, onde o processo de seleção dos artistas se deu de forma verticalizada e não previa em si uma continuidade do programa.

Ainda assim, o elemento principal se mantém, que é o deslocamento do ambiente habitual do artista, supostamente o ateliê, como em Moraes (2009: 16-17). O processo de criação e seus possíveis resultados são sempre múltiplos e o que torna interessante o estudo desses ambientes de criação, que são as residências artísticas, é justamente notar o modo como cada artista responde aos estímulos que tanto o deslocamento quanto a relação com esse novo ambiente podem trazer. Se a troca de um ambiente urbano por outro já causa impacto, como acontece no modelo atual de residência artística, imaginamos o impacto de se deixar envolver pelo maior bioma do planeta e justamente quando as questões sobre sua preservação começam a tomar corpo em termos globais. Diante desse pensamento, passemos à análise das obras de Nessler e sua possível relação com os assuntos amazônicos, seja na questão do debate ecológico, seja nos assuntos do cotidiano.

Obras de Nessler e o discurso ecológico da ECO-92

Como mencionado, as obras de Nessler foram apresentadas na mostra Arte Amazonas (1992), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e foi tratada oficialmente⁷ como “Uma contribuição artística para a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento ‘Rio-92’” (Hug; Nessler, 1992: 02).

Ao propor obras de arte em um evento que se pretende discutir a ecologia, o artista se coloca numa posição de mediador. Ele e sua obra cumprem o papel de informar o sensível sobre a natureza (Restany; Krajcberg; Baendereck, 1978: 3). Bem como demarca seu papel na partilha do sensível (Rancière, 2009: 15) e isso se torna mais explícito ao considerarmos, por exemplo, a crítica feita pelo líder indígena Ailton Krenak em um dos textos relacionados à ECO-92, publicado, não por acaso, no catálogo da exposição em questão. Krenak (1992: 60) diz que “os garimpeiros que não sabem que essa montanha é sagrada” e entendemos que se esses indivíduos,

os garimpeiros, partilhassem dos mesmos significados que o povo da floresta não explorariam a montanha, no caso as rochas de onde retiram o ouro e outros metais; ao contrário teriam, pois, outra relação. Uma relação de cuidado, como têm os povos indígenas, os ribeirinhos e os seringueiros (Krenak, 1992: 61). Defendemos aqui que o artista cumpre esse papel ao proporcionar experiências sensíveis que podem sim aproximar e tornar o “natural” visível, partilhado, e, portanto, modificar a relação que um garimpeiro tenha com a montanha, ou com a floresta. O que Krenak (1992: 58) denomina “sagrado” pode ser interpretado não necessariamente como metafísico, mas como objeto de cuidado.

Desse modo, interpretar as obras exibidas dentro de seu contexto, e dentro desses conceitos apresentados acima, faz com que a compreensão do pensamento artístico seja mais profícua e o debate ecológico apareça de forma refinada, porém tão presente nas obras quanto nos discursos das autoridades.

Passando do contexto geral, vejamos como Nessler trabalha as questões específicas, que estão intrinsecamente ligadas com o discurso ecológico, mas que também possuem características próprias e linguagens e signos próprios. No catálogo da exposição encontramos três obras de Nicolaus Nessler que apresentamos a seguir:

1) **AMAZONAS, Rio Salgado, 1992** [Fig. 1]

A primeira obra que analisaremos se trata de uma instalação composta por uma canoa, um poste invertido, várias maquetes de barcos de madeira, fios elétricos e lâmpadas acesas. O nome *AMAZONAS, Rio Salgado* se refere, claro, ao Rio Amazonas, mas também pode estar ligado a duas características particulares: (a) o “salgado” dos minerais e alvo de ambição por parte do capitalismo explorador; e (b) o “salgado” metafórico, como se estivesse comparado o rio ao mar, visto de sua imensidão.

Essa obra possivelmente é a principal da série, pois é a que possui mais registros e menções. O curador Alfons Hüg (1992: 17), destaca o trabalho de

Nessler e já nos traz a primeira pista da abordagem atenta sobre os conflitos na Amazônia, por parte do artista: “(...) O jovem artista plástico Nikolaus Nessler de Frankfurt apresentou uma instalação na qual colocou uma canoa indígena e um poste telegráfico”. Ao nominar o poste não apenas como um condutor de energia elétrica, o que por si só já cumpriria a função de contraste entre o natural e o desenvolvimento tecnológico, Hüg (1992: 17) amplia a camada de leitura e deixa ainda mais evidente a preocupação de Nessler com o tema:

Quando se construiu a linha telegráfica até Rondônia, no início do século [XX], milhares de índios (sic) foram expulsos de suas terras. Eis uma contribuição artística para a controvérsia entre ambientalistas e desenvolvimentistas (*Ibidem*).

O trecho final parece até uma zombaria com o tema do evento por parte do curador, pois ao invocar “Eis aí uma contribuição artística para a controvérsia”, ele parece fazer menção ao título do evento “Uma contribuição artística para a Conferência”. Sendo irônico ou não, Hüg (1992) não se posiciona frente aos grupos que ele mesmo denomina “desenvolvimentistas”, colocando-os inclusive em pé de igualdade, como se a devastação de terras indígenas, para que as comunicações pudessem ser aceleradas pelo telégrafo, fosse apenas um dano colateral e não a raiz de um problema que pode ter sido levantada pelo próprio Nessler.

Para termos mais subsídios e nos aproximarmos das intenções do artista podemos analisar o comentário que ele faz no documentário *Artists to the Amazon*, produzido por John Arden. O artista fala da escolha do barco e de como ele é representativo para a cultura local, faz um comparativo entre a tecnologia da internet e a do barco, a qual, segundo ele, “existe há milhares de anos e não há melhor maneira de viajar (...) no rio para conduzir, para ir de um lugar para outro. É o próprio rio adaptado, vem da natureza, vem do peixe, da folha” (Nessler, 1992. In: Arden, 1992). Em seguida, ele apresenta o motivo da escolha do outro elemento maior, o poste, que se deu por ser um elemento estrangeiro, europeu, e até por uma questão técnica possui

um apoio perpendicular onde originalmente são colocados os fios elétricos, mas que, para o artista, remete a um “cruzeiro”, uma cruz. Ao colocá-lo de cabeça para baixo, o artista defende que está colocando ambos os elementos maiores em diálogo. Um diálogo sem hierarquia entre a tecnologia “local” e a “estrangeira”. No documentário, ele apenas cita que escolheu trabalhar com a energia na forma da luz. Veremos adiante que a luz é um elemento recorrente nas produções de Nessler.



FIG. 1. *Amazonas - Rio Salgado*⁸, Nikolaus Nessler, 1992. Fonte: Imagem extraída do catálogo da mostra *Arte Amazonas*, cedido para esta pesquisa pelo MAM Rio.

Por se tratar de uma instalação composta por objetos encontrados e que, além do simples aproximar de objetos, existe um fator técnico (os fios estão energizados e existem lâmpadas acesas nesta obra), se faz necessário o entendimento do conceito “gambiarra”, bastante caro à arte contemporânea feita no Brasil durante os anos 1980 e 1990⁹. Conforme define Moacir dos Anjos no texto “Contraditório”, publicado no catálogo da mostra *Panorama da Arte Brasileira* de 2007, temos que:

São gambiarras, portanto, tanto precárias emendas de fios para estender o alcance de uma lâmpada acesa onde não há instalações embutidas quanto a retirada furtiva de energia elétrica através de intervenções clandestinas na rede de cabos que a distribui. Para um como para outro desses procedimentos, entretanto, são utilizados somente os materiais e as habilidades imediatamente disponíveis, sugerindo não apenas capacidade de adaptação e engenho, mas igualmente acabamento tosco, fragilidade construtiva e, por vezes, risco de acidente ou de punição para quem os utiliza. A motivação maior da gambiarra não é outra, então, que a ausência de alternativas mais elaboradas e seguras para um constrangimento prático qualquer, sendo antes uma resposta a uma situação de falta do que uma escolha feita com livre arbítrio; mais uma atitude de sobrevivência frente a dificuldades do que uma prática desejada de vida (Anjos, 2007: 3).

Em sua tese de doutorado intitulada *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*, Leonardo Bertolossi (2015: 5) nos dá um panorama brilhante da arte contemporânea brasileira dos anos 1980 e 1990. Nela o pesquisador alude ao conceito de “gambiarra”, atribuído ao curador e crítico de arte Moacir dos Anjos, como citamos acima. Bertolossi cita o texto “Arte menor, Gambiarra e Sotaque”, e diz que se utiliza do conceito não com um sentido pejorativo, mas como uma estratégia técnica de articulação. Mas é na dissertação de Yana Tamayo Sotomayor (2009: 164), que encontramos um paralelo muito interessante entre o conceito de “gambiarra” e o discurso de Nessler em suas obras. Ao analisar a obra do artista Marepe¹⁰ a pesquisadora nota a seguinte característica:

A relação que Marepe desenvolve com a cultura da gambiarra vai além de seu engenho *low-tech*, ganhando força por constituir um lado da resistência ao processo autofágico do capitalismo global. No entanto, sua necessidade primordial de dialogar com a cultura e história brasileiras nos leva a considerar a possibilidade de um diálogo com um momento de interrupção do pensamento sobre um projeto utópico que, por um tempo considerável, foi objeto da arte brasileira (Sotomayor, 2009: 164).

Tomadas as devidas diferenças entre as obras de Marepe e a produção em questão de Nessler é possível notar várias das características apontadas por Sotomayor. Dentre essas talvez a mais literal seja essa "resistência", ou para ser mais próximo, esse binarismo entre a tecnologia tradicional dos pescadores amazônicos e uma tecnologia pervertida, no sentido de estar invertida ou de "cabeça para baixo", por isso tão literal, que é o poste de luz. Este representa assim um suposto progresso, que, na realidade, é danoso para a região, mas, simbolicamente, divide a luz para além da artificialidade quando o artista a espalha pelo caminho da canoa, como quem reflete no rio uma luz que ao mesmo tempo traz avanço e retrocesso.

Entendendo o conceito de gambiarra e as escolhas dos principais elementos por parte do artista, além de ter compreendido a importância de ler a obra de Nessler com o conceito de gambiarra trazido por Anjos (2007: 3), Sotomayor (2009: 164) e Bertolossi (2015: 5), passemos para a próxima obra.

2) CONCÍLIO, 1992 [Fig. 2];

Conforme mencionado acima, o artista estava muito atento sobre a relação entre a religião católica e a colonização. A colonização que parece inaugurar, ao menos para o artista no momento de produção das obras, a destruição das florestas e as consequências climáticas e os problemas ambientais decorrentes da ação humana, portanto uma ação humana ocidental. Sobre essa questão não intentamos avançar muito, mas é importante afirmar que aqui vemos os chamados problemas ambientais ligados intrinsecamente ao

sistema capitalista de exploração dos recursos naturais, do mesmo modo com que faz Luiz Marques, em seu brilhante estudo *Capitalismo e colapso ambiental* (2018). Nele, o autor apresenta algumas teses com relação ao debate ambiental e de modo pessimista busca demonstrar que a situação é bastante desfavorável para a espécie humana, mesmo que mudanças drásticas sejam tomadas de imediato; contudo, tal qual a crítica que Nessler faz em seu texto que dá título a este artigo, talvez fosse melhor uma “Conferência do Silêncio”, do que uma conferência que estabelece protocolos que não são nem sequer assinados por quem mais polui, desmata e consome sem medida os recursos. Marques (2018: 288), aponta os retrocessos que houve durante os anos que se seguiram à ECO-92 e literalmente se diz pessimista. O que é mais assustador é que ele está escrevendo num período pré-golpe de 2016 e pré-bolsonarismos e seus ministros que têm “deixado a boiada passar”; seria péssimo se a frase em questão tivesse sido dita por um ruralista interessado no desmatamento para produção de pastos, mas é ainda pior por ter sido pronunciada pelo então Ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles em reunião ministerial de 22 de abril de 2020.



FIG. 2. Concílio¹¹, Nikolaus Nessler, 1992. Fonte: Imagem extraída do catálogo da mostra *Arte Amazonas*, cedido para esta pesquisa pelo MAM Rio.

Ainda em relação aos pontos controversos da Conferência, também destacamos dois artigos, um escrito à época (Novaes, 1992), que aponta vários problemas em relação à falta de comprometimento dos países mais poluentes, seja na redução ou no financiamento de programas de proteção ambiental. Novaes (1992: 92) também menciona que existe um problema de comunicação e questiona, por exemplo “Como acreditar que se estabelecerá um fluxo de informação do Primeiro para o Terceiro Mundo, sem ônus, se informação é poder?” (Ibidem). O que nos leva à conclusão de que o ponto chave da questão ambiental está justamente na desigualdade entre os países. O estudo mais recente (Dias, 2012) se encontra no contexto da chamada Rio +20, e rememora questões e a importância da ECO-92 para as conferências ambientais que se seguiram (não à toa chamadas de Rio + 5, Rio +10 e Rio +20). Dias (2012: 491), menciona que a ECO-92, influenciou “no formato, por envolver a sociedade civil em eventos paralelos; nos documentos finais, por adotar texto declaratório curto e de fácil leitura” (Ibidem). Mesmo apresentando os pontos de “esperança”, os dois estudos acabam por concordar que o chamado “desenvolvimento sustentável” ainda é um modo do capitalismo se manter. Como citado, quem melhor ataca essa questão é Marques (2018: 291) em seu extenso trabalho que perpassa todos os temas, seja o aquecimento global, o consumo de carne, acidificação dos solos e até a questão do prejuízo econômico que têm as práticas capitalistas de exploração, mas que são borradas pelas lentes da negação.

A obra *Concílio*¹² [Fig. 2] é de certo modo esperançosa, pois mesmo com o tema da religião sendo chave para se entender a colonização, que foi, e ainda é, violenta na região, o modo como a obra é organizada, com as duas mesas simples, dessas encontradas em botecos de bairro, uma toalha de mesa, dois pratos de cerâmica e dois copos americanos, nos dá a impressão de que ali está prestes a acontecer uma reunião. A simplicidade dá o tom de esperança, pois traz consigo a humildade necessária para quem quer entrar em acordo com outrem. Porém, os desenhos feitos em slides e projetados sobre a mesa passam uma impressão de raios. São, de fato, raios luminosos,

todavia a imagem remete a uma tempestade que pode indicar a emergência de resolução antes que seja tarde demais.

Anos mais tarde, o trabalho ganha uma nova versão chamada Concílio 2. A peça foi apresentada na mostra Phenomena, em Wiesbaden em 2010¹³. Juntamente com as imagens da obra há um texto que traz uma abordagem simbólica possível, dois continentes, América e Europa, e uma menção ao nome “ST. Maria”, que foi um dos navios de Colombo na chegada à América. Essa informação nos traz a referência necessária para a leitura da terceira obra que apresentaremos a seguir.

3) ST. MARIA, DIE UMKEHRUNG DES HORIZONTS, 1992 [Fig.3]

Das três obras, esta é a única que não apresenta uma tradução de título na etiqueta do catálogo. Numa pesquisa rápida vemos que “A INVERSÃO DO HORIZONTE” é uma passagem do livro Apocalipse, da Bíblia. Ela também oferece certa relação com os trabalhos de Alfredo Jaar (Chile), que apresentou na mesma mostra alguns poemas sobre a foto de um rio e mencionava “Maria”. Também com Kazuo Katase (Japão), que trabalha explicitamente com o conceito de “Apocalypse Amazonas”. Apenas para termos uma noção dos encontros, Nessler esteve em Porto Velho (RO), Jaar em Manaus (AM) e Katase em Belém (PA), mas isso só reforça como esses temas estavam presentes por todo o workshop.

A imagem [Fig.3] apresentada no catálogo não está com uma qualidade muito boa, mas é possível notar que a obra é composta por uma bacia, com provavelmente uma lâmpada semelhante a usada na obra *Amazonas/Rio Salgado* [Fig.1], sobre uma mesa coberta por um pano. Essa instalação remete a um local de higienização, substituída atualmente nas residências pela pia do banheiro, onde as pessoas realizam seu ritual matinal. Ou ainda um local de ritualização mesmo, se olharmos para a mesa como um altar. A luz que emana de dentro da bacia também reforça uma ideia de sagrado e de purificação. Ao mesmo tempo em que projeta um desenho circular na parede e que interessa Nessler, visto suas práticas de desenhos com luz projetada.

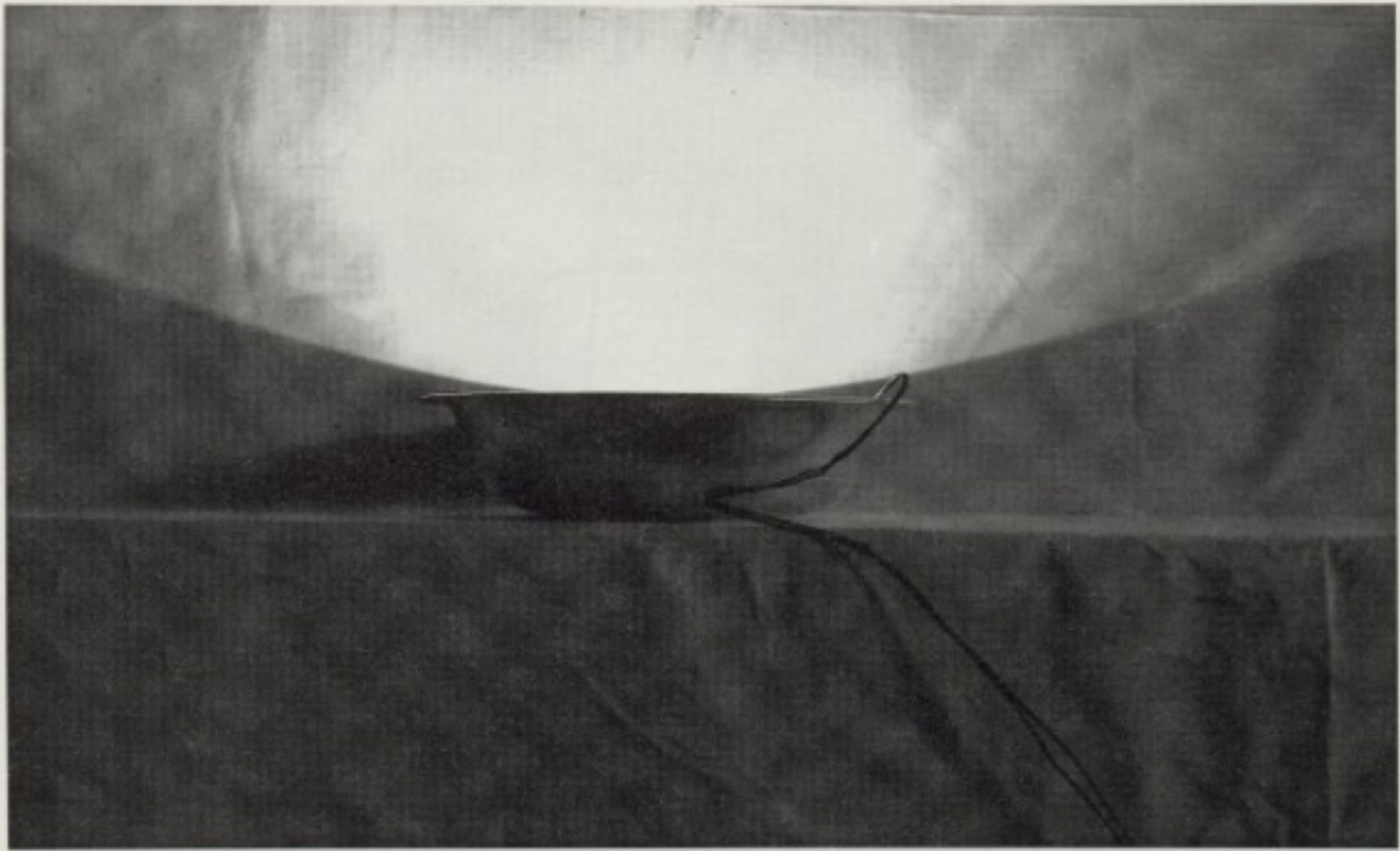


FIG. 3. *St. Maria die Umkehrung des Horizonts*⁴⁴, Nikolaus Nessler, 1992. Fonte: Imagem extraída do catálogo da mostra *Arte Amazonas*, cedido para esta pesquisa pelo MAM Rio.

A obra acima [Fig.3], apresenta uma atmosfera mais dramática, termo que Nessler (1992: 23) menciona no depoimento publicado no catálogo, justamente pelo fato de o local, a Amazônia, já oferecer essa atmosfera, mas aqui ela se apresenta de modo artificial, como se num ato de tentativa de imitação o artista quisesse criar uma conversa entre aspectos diferentes que levam ao mesmo clima.

Para entendermos melhor a relação das produções de Nessler e o evento *Arte Amazonas*, bem como sua ligação com os assuntos ecológicos,

vejamos os temas elencados pelo curador Alfons Hüg (1992: 15-16), relativos aos trabalhos apresentados na mostra como um todo:

Ao examinar mais de perto os trabalhos produzidos, apresentam-se os seguintes complexos temáticos: 1. condições de vida da população amazônica, especialmente das populações ribeirinhas e dos favelados; 2. contrastes entre o ambiente rural e urbano em especial quanto à forma de vida “primitiva”; 3. natureza virgem e natureza ameaçada; 4. biodiversidade amazônica; 5. exploração das riquezas minerais, por exemplo, a exploração aurífera.

Os temas são desdobramentos de uma questão geral, que é a própria cultura amazônica. Afirmar que o “cotidiano dos moradores” do bioma, as contradições entre o “rural e o urbano”, e pensamentos sobre “natureza virgem e a natureza ameaçada”, fazem parte não só da obra de Nessler, como da maioria dos artistas, não ajuda muito no entendimento de cada obra. Contudo, essas categorias nos ajudam a montar um vocabulário para compreender como se deu esse “choque” entre os estrangeiros e o dia a dia da Amazônia, seja com relação às produções humanas ou ao próprio bioma. O caso de Nessler não foi diferente, mas poderia ser incluído um novo tópico entre os levantados por Hüg, que é o “ficcionalização do real amazônico”, pois os cinco listados acima nos parecem muito da ordem da representação, como se os artistas buscassem com suas obras apenas estampar uma mensagem que receberam na vivência e que acham válida transportá-la para o sistema branco ocidental da arte. Ao analisar o texto de Nessler e entender as obras como parte de seus sonhos, a “ficcionalização” se torna mais notável, pois ao menos simbolicamente o artista não busca responder à questão ambiental, ela está presente, como vimos, mas ele nos apresenta um mundo fantasioso (sem ser pejorativo), onde é quase possível assistir aos sonhos que ele teve durante a experiência e não apenas vislumbrar mensagens representadas em objetos.

Dentro desse conceito de “ficcionalização do real amazônico”, destacamos um trecho do texto do artista no qual ele menciona o quanto

a “criação de um Mundo” era compreendida pelos moradores locais que os visitavam e que por vezes até participavam nesses processos de criação:

Os objetos que criávamos (sic) nos galpões de manutenção da ferrovia, com a colaboração de nossos solícitos assistentes, tinham significado. Para eles, a arte consistia no modo de lidarmos com esses objetos. Muito se falava sobre o modo de fazer, mas raramente alguém perguntava sobre o porquê. Parecia predominar a ideia de estarmos refazendo o Mundo, tal a dedicação demonstrada pelo trabalho foi importante termos produzido objetos tridimensionais, que serviam como modelos protótipos. Mas o modo de produzi-los passou a ser tão importante quanto a ideia em si (Nessler, 1992: 23).

Está aqui talvez a principal questão da produção de Nessler. Mais que o discurso sobre a relação da colonização com os problemas ambientais, entendemos que é justamente esse “refazendo o Mundo”, com vistas aos costumes das pessoas que moram efetivamente na Amazônia, que se alinha a um discurso propriamente ecológico. Nossa hipótese é que ao incorporar elementos do cotidiano amazônico nas obras, os artistas levam junto uma série de signos e símbolos, modos de viver, pensar, produzir e existir no mundo que diferem do capitalismo exploratório. Nesse caso se torna mais importante repensar o próprio modo de produção, como nos ensina Marques (2018: 291), que pontua as contradições da ECO-92 ou das demais conferências.

Considerações finais

Ao olhar para a produção de Nikolaus A. Nessler, muito mais do que compreender os processos que levam a esta ou aquela decisão, procurei conectar a obra ao seu contexto. Não negamos aqui as multiplicidades de leituras que não foram mencionadas, mas reforçamos o caráter político que as peças carregam desde sua concepção, que, como citamos, não é facilmente

encontrado, mas que está intimamente ligado ao próprio evento, que levou consigo muitos outros artistas a refletirem sobre as questões ambientais.

Ao longo do texto, vimos que os pontos mais importantes para a leitura das obras de Nessler são: 1) o fato de se reconhecer como um artista estrangeiro; 2) a consciência que ele tem sobre o processo de colonização impactar e ser sustentado pela exploração dos recursos naturais e que isso gera e mantém os problemas ambientais; 3) o modo como ele se coloca em relação à própria ECO-92; 4) o caráter de gambiarra, lido aqui como resistência ao capitalismo global e também em termos formais dentro da história da arte contemporânea, e, por último e talvez até mais importante: 5) a apresentação do cotidiano e a consciência de criação de um Mundo, pois reflete na forma e no discurso do artista, como uma alternativa à chamada “falação” das Conferências.

Ainda notamos a importância do artista, quando ele se coloca como um mediador, transformando assuntos invisíveis em assuntos visíveis, facilitando e modificando a partilha do sensível, nos termos de Jacques Rancière (2009: 16), contribuindo, desse modo, para a política ambiental tal qual um texto ou discurso proferido nas conferências ambientais. Quiçá a fala/obra de um artista ainda ecoe mais do que a palavra dita ou escrita em um relatório meramente burocrático.

Desse modo, consideramos que a complexidade das obras de Nessler pode e deve ser lidas dentro de uma chave do debate ecológico e mesmo que o artista seja textualmente crítico às “conferências” nota-se uma preocupação com as questões que ali se debatiam. Talvez “a conferência silenciosa” ideal para Nessler complete-se com a fruição de seus trabalhos pelos líderes das nações, pelas pessoas que exploram a natureza buscando apenas lucro e que isso possa ser muito mais efetivo do que horas de reuniões e falatórios.

Por fim, não seria demais pensar que a relação entre a obra de Nessler – entendida agora não apenas pelos três objetos aqui analisados, mas também pela ação de realizar o workshop –, e o discurso ecológico seja atravessada pelo compartilhamento de experiência. Muito mais do que a produção de

um relatório, uma obra de arte proporciona silenciosamente ao público um acesso privilegiado à síntese do momento vivido pelo artista.

Referências

- ANJOS, M. dos. *Panorama da Arte Brasileira: Contraditório*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.
- BERTOLOSSI, L. C. *Arte enquadrada e gambiarra: identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) -Universidade de São Paulo, 2015.
- CARVALHO, F. K. Entrevista realizada em 29 jul. 2021.
- DE OLIVEIRA, L. D. Da Eco-92 à Rio+ 20: uma breve avaliação de duas décadas. *Boletim Campineiro de Geografia*, v. 2, n. 3, p. 479-499, 2012.
- FOREST, M. Trabalhar com luz é como brincar de Deus. Texto publicado no site da *Frankfurter Neue Presse - FNP* - em 16 fev. 2021. Disponível em: <https://www.fnp.de/frankfurt/mit-licht-arbeiten-ist-wie-gott-spielen-90205719.html>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- LONTRA, M.; MATTAR, D. Prefácio. In: HUG, A.; NESSLER, N. A. (org.). *Arte Amazonas*. Instituto Goethe Brasília, 1992.
- HUG, A.; NESSLER, N. A. (org.). *Arte Amazonas*. Instituto Goethe Brasília, 1992.
- KRENAK, A. O garimpeiro não sabe que esta montanha é sagrada. In: HUG, A.; NESSLER, N. A. (org.). *Arte Amazonas*. Instituto Goethe Brasília, 1992.
- LOPES, M. Da antropofagia Tupinambá à gambiarra: processos de incorporação. *PARALAXE*, v. 5, p. 209-217, 2018.
- MARQUES, L. *Capitalismo e colapso ambiental*. Editora da Unicamp, 2018.
- MAREPE. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21289/marepe>. Acesso em: 04 mai. 2022. Verbete da Enciclopédia.
- MORAES, M. J. S. de. *Residência Artística: ambientes de formação, criação e difusão*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo. 2009.
- NESSLER, N. A. *A conferência do silêncio*. In: HUG, A.; NESSLER, N. A. (org.). *Arte Amazonas*. Instituto Goethe Brasília, 1992.
- NOVAES, W. Eco-92: avanços e interrogações. *Estudos avançados*, v. 6, n. 15, p. 79-93, 1992.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do Sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2ª edição, São Paulo; Editora 34, 2009.

RESTANY, P.; KRAJCBERG, F.; BAENDERECK, S. Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, v. 17, 1978.

SALLES, C. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo, Ed. Horizonte, 2016.

SOTOMAYOR, Y. T. *Utopia e construção: melancolia e sobrevivência na arte contemporânea brasileira*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Brasília, 2009.

Notas

- *Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História - PPGHIS - da Universidade Federal do Paraná - UFPR - na linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa - AMENA - sob orientação do professor Dr. Artur Correia de Freitas, e-mail: jhonvoese@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8432-8307>.
- 1 “A Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, também conhecida como Conferência do Rio, Rio-92, Eco-92, ou UNCED/CNUCED (siglas tomadas das iniciais em inglês ou francês/português), foi celebrada no Rio de Janeiro, de 3 a 14 de junho de 1992. Ela deu início ao ciclo de grandes conferências internacionais pós-guerra fria, a respeito de temas globais, sob a égide da ONU na gestão de Boutros-Ghali como secretário-geral, e que vêm caracterizando a década de 1990”. Texto extraído do verbete sobre a ECO-92 do site da FGV. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/conferencia-do-rio>. Acesso em: 02 mai. 2022.
- 2 Atualmente Francisco Carvalho trabalha e reside em Mannheim, na Alemanha, e conta que foi a partir desse projeto que sua carreira internacional teve início. A informação sobre Nessler foi dada em conversa inicial durante a elaboração do projeto de doutorado, realizada por videoconferência no dia 29 jul. 2021 - (aos 9’53”).
- 3 *Artists to the Amazon* - documentário de John Arden - Disponível em: <https://youtu.be/5zHpcsxQGlg>. Acesso em: 12 set. 2021.
- 4 Assim como em *Faxinal das Artes* (2002) existe uma certa controvérsia sobre o número exato de participantes. Indicaremos sempre a fonte quando o número ou nomes forem diferentes, pois houve inclusão de artistas locais e até artistas que não estiveram no Brasil no período, como foi o caso de Frans Krajcberg, que, de acordo com Klinger (2021), foi incluído somente na exposição da Alemanha, ou casos de artistas que aparecem no documentário, mas não participam nem da lista do evento, nem da exposição, como Roberto Evangelista. Esses casos excepcionais serão mais bem detalhados na tese.
- 5 Em uma publicação da *ArtCult* é possível conferir uma lista das principais residências do Brasil e internacionalmente (no mundo ocidental). Disponível em: <https://www.artcult.com.br/residencias-artisticas-o-que-sao-e-quais-as-mais-famosas/>. Acesso em: 09 mai. 22.
- 6 Analisei o caso *Faxinal das Artes* em minha dissertação de mestrado chamada *A Residência Artística Como Rede Complexa De Criação: O Caso Faxinal Das Artes* (2002). Disponível em: https://www.gruponavis.com.br/_files/ugd/3319a8_297032a01c4a41c39e8f02eed28e7a4f.pdf. Acesso em: 10 mai. 2022.
- 7 A informação consta na abertura do Catálogo da mostra.

- 8 A legenda da obra no catálogo diz: *AMAZONAS, salziger Fluß / AMAZONAS, Rio Salgado* - Installation/ Instalação - Kanu, Kanumodelle, Strommast, Licht / Canoa, bonecas de canoas, poste, luz.
- 9 Também sobre a relação entre esse conceito e a cultura da América Latina, não necessariamente ligada à arte contemporânea, mas sim como elemento de costume, ver: (Lopes, 2018).
- 10 De acordo com a Enciclopédia do Itaú Cultural: “Marcos Reis Peixoto (Santo Antônio de Jesus BA 1970). Artista visual. Inicia em 1988 o curso de artes plásticas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador”.
- 11 A legenda do catálogo diz: “*KONZIL / CONCÍLIO* - Installation und Projektion / Instalação e projeção - Tisch, Tischdecke, Gläser, Diazeichnungen / Mesa, roupa de mesa, vidros, desenhos em slides.”
- 12 Concílio significa reunião, assembleia, conselho e tem por função primeira a resolução de algum conflito.
- 13 Catálogo da mostra *Phenomena* em Wiesbaden 2010: <https://web.archive.org/web/20160117062615/http://www.nessler-art.de/files/PhenomenaScreen.pdf>
- 14 A legenda do catálogo diz: “*ST. MARIA, DIE UMKEHRUNG DES HORIZONTS* - Installation mit Tischen, Tuch, Schüsseln, Licht / Instalação com mesas, pano, bacias, luz - Nikolaus A. Nessler”.

Artigo submetido em julho de 2022. Aprovado em novembro de 2022.