**JEAN GALARD Pedras cadentes e suas imagens**

**Instalação Ventre da Vida – Denise Milan e Ary Perez**

À primeira vista, em face dos temas e das ambições deste seminário, e também da diversidade de suas aberturas e da estranheza de suas abordagens, fiquei mais que embaraçado: fiquei intimidado e até petrificado. E ainda estou. Eis-me aqui, portanto, petrificado. É um estado desagradável.

Mas bem interessante. A petrificação tem múltiplos aspectos. Quem se petrifica imobiliza-se no medo, mas também em certa passividade. Fica paralisado, mas assim tem acesso a uma espécie de inocência. Vivendo petrificado, já não tenho obrigações nem culpas; ser mineral permite que me sinta exonerado de responsabilidades. Que indivíduo nunca sonhou tornar-se planta, árvore, para repousar? E que vegetal, por sua vez, nunca teve o desejo – sobretudo em tempos de seca ou intempérie – de mineralizar-se? Assim, eis-me aqui, com certa satisfação, tal qual pedra. Não, claro, como pedra preciosa, não como gema. Nem mesmo como rochedo. Mais para pedregulho. Esse destino é atraente por um instante. Mas não pode durar tempo demais. As pedras acabam se entediando. Em francês, uma expressão corrente sugere que a infelicidade é mineral. Costuma-se dizer: “infeliz como as pedras”. Visto que a língua não é absolutamente lógica nem coerente (felizmente para a literatura e até para o pensamento em geral), ela também diz que as pedras são insensíveis, portanto, inacessíveis para a infelicidade: uma pessoa dura e impiedosa tem “coração de pedra”. Na realidade, essas duas expressões têm um elemento de sentido em comum: quem é “infeliz como as pedras” sofre o tormento da solidão, destino ao qual também está fadado o “coração de pedra”.

Para ir em frente, para ir ao encontro de nosso tema, preciso agora formular uma distinção. De um lado, as pedras preciosas e os diamantes, que sempre fizeram sonhar tanto, que também provocaram desejos ardentes, levando até à cupidez e ao crime. Ao contrário, as pedras comuns, especialmente os pedregulhos, costumam ser desprezadas. São úteis, servem para construir muros e calçar ruas. Mas, em si, um pedregulho, sobretudo antes de ser talhado, é lastimável. Quanto à infinita diversidade de pedras multicoloridas, cintilantes, rutilantes, nada iguala a riqueza fabulosa do solo brasileiro. Denise Milan e Ary Perez apresentaram suntuosos exemplos, equivalências incandescentes em técnica mista, especialmente com Gruta de Maquiné (1991) ou com Ventre da vida (1993) – há magníficos exemplos em Cadumbra, livro de Denise Milan e Haroldo de Campos1. O mundo das belas pedras também inspirou, na obra de Roger Caillois (que estava bem familiarizado com esta parte do mundo), admiráveis descrições e elevadas meditações. Em Pierres [Pedras] (1966) ou em Écriture des pierres [Escrita das pedras] (1970), Caillois descreveu com luxo sutil as maravilhas da natureza mineral que, a seu ver, equivalem às da arte. Aliás, seu Esthétique généralisée [Estética generalizada] (1962) trata as duas coisas do mesmo modo, justificando essa semelhança de abordagem com a lembrança de que a pintura não figurativa desfez a distinção que antigamente se estabelecia entre a obra do artista e o objeto natural. Note-se, porém, que Caillois, amante, conhecedor e colecionador de pedras, direciona sua atenção para certas “peças”, que lhe parecem notáveis, raras ou insólitas. Gosta das ágatas e das cornalinas, dos jaspes e dos dioritos, do cristal de rocha. Ele os aprecia devido à geometria refinada ou às linhas bizarras, à arquitetura complexa, às cores intensas, ao brilho ou aos tons esmaecidos. Ele os examina em suas formas evocadoras de imagens e simulacros, nas quais vê liquens, festões vegetais, rendas, pirotecnias; acredita reconhecer montanhas e grutas, deuses, monstros, “caminhar de caravanas sob palmeiras de oásis” 2. O pedregulho comum buscaria em vão um lugar nesse museu mineralógico destinado às proezas da imaginação. Às vezes – é verdade –, uma pedra de aparência comum acaba sendo eleita; mas porque há prodígios escondidos sob a crosta. Por exemplo, os nódulos de ágata são “bolotas cinzentas e rugosas, francamente rebarbativas”. Paciência: “Precisamos quebrá-las para conhecer os espetáculos que às vezes encerram” 3. Outros, de dimensões modestas, parecem anormalmente leves: é porque são ocos e encerram uma água que ficou ali, presa, desde os primórdios do planeta e se esparrama e evapora com a primeira abertura4. Do mesmo modo, Améfrica, de Denise Milan inclui, em seu capítulo “Comohow” 5 uma sequência fotográfica que mostra primeiro uma crosta terrosa, que depois se verifica encerrar um luminoso cerne branco.



**O escravo Michelangelo**

Mas que interesse se poderia perceber na pedra banal, no pedregulho qualquer, sempre homogêneo, que continua identicamente pedregulho depois de quebrado? Esse objeto trivial é, evidentemente, excluído da coleção de um Roger Caillois. Mas concedam-me algumas palavras para prestar-lhe homenagem, pois ele desperta meditações sobre o tempo cósmico e a duração humana. “Falo das pedras mais velhas que a vida, pedras que permanecem depois dela nos planetas resfriados […]. O homem inveja-lhes a duração, a dureza, a intransigência e o brilho, o fato de serem lisas e impenetráveis, e inteiras mesmo quebradas” 6. Entre os pedregulhos cinzentos e duráveis, o ser vivo é um “intruso embotado” e o homem, “um passageiro do mundo” 7. Depois desses elogios petrosos, dessa admiração pedregosa e desse escrúpulo quase igualitário, que concede a todo o reino mineral o mesmo prestígio imenso da duração, chega a hora de lembrar que o estado de pedregulho, apesar disso, não está longe da estupidez. Em meio às pedras comuns, o elã poético não alça voo facilmente. Pedregulho não tem graça. É impenetrável, inerte, obtuso. Cai, apesar do esforço humano. Pesa e cai de novo, como o rochedo de Sísifo. Com suas formas aleatórias, o pedregulho comum é um objeto absurdo. Rivaliza com aquela raiz de castanheiro que, em A náusea, de Sartre, produz em Roquentin o “êxtase horrível” diante das coisas que continuam existindo sem razão, experiência nauseabunda das coisas que estão aí, em sua existência supérflua. Uma pedra comum, à beira do caminho, tem tanta capacidade de provocar a descoberta da contingência quanto uma raiz grossa num jardim público.

Um dos pesadelos clássicos da literatura fantástica é o da petrificação. Ovídio, em suas Metamorfoses, dá alguns belos exemplos – ou melhor, alguns exemplos medonhos – de petrificação de seres vivos. Os irmãos Grimm também tiraram proveito desse fenômeno de pavor em pelo menos um de seus contos, A rainha das abelhas. Três irmãos chegam a um castelo encantado. Uma bruxa transformara em pedra todas as plantas, todos os animais e todas as pessoas do castelo, com exceção do rei. Poupou o rei porque queria que ele sofresse vendo as três filhas a dormir um sono de pedra. Não saberia dizer onde li esta outra desventura terrível, mas tenho certeza de que deparei com ela várias vezes e suponho que seja bastante conhecida: alguém se prepara para comer um pão e, de repente, o pão vira pedra



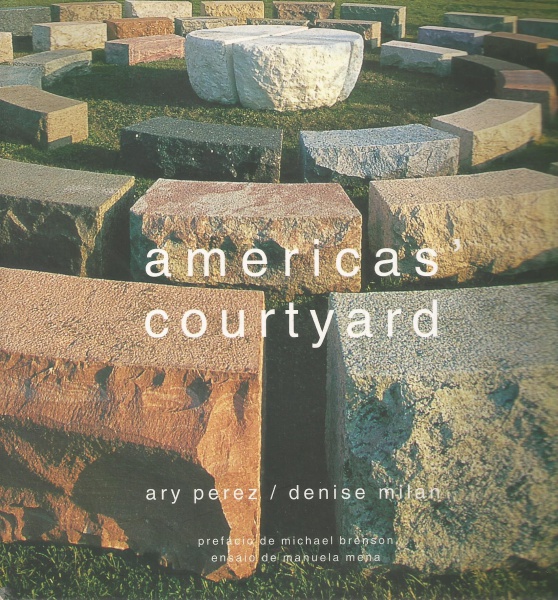
Jardim zen, kioto, japão

Ao contrário da sombria magia petrificante, a arte da escultura dá vida à pedra. Muitas vezes a pedra foi considerada como a insuportável matéria de que a alma procura libertar-se. A pedra já não é apenas a pesada laje do túmulo ou o pesado material da pirâmide funerária. É também a massa bruta da qual a forma humana tenta desprender-se, graças ao trabalho do escultor. Os escravos, de Michelangelo, concebidos para o mausoléu do papa Júlio II, em Roma, estão em luta contra essa matéria que ainda os aprisiona parcialmente. Dois deles estão hoje no Louvre: um, que é tradicionalmente chamado de “Escravo moribundo”, está indeciso entre sono e vigília; o outro, o “Escravo rebelde”, poderoso e ainda disforme, debate-se silenciosamente em suas amarras. Michelangelo deixou-os inacabados, como se eles mesmos tivessem de prosseguir o intenso e misterioso combate que os libertaria da matéria, da ganga do mármore terrestre.

Alegorias da libertação espiritual, essas célebres estátuas também são alegorias do trabalho artístico. Este tem em vista extrair de um bloco de pedra as formas de uma geometria latente ou de um movimento humano. Note-se que esse trabalho começa com uma violência. Primeiro é preciso arrancar o bloco de pedra da massa rochosa, como se vê naquela fotografia, Pedreira em Salto, SP 8, diante da qual Haroldo de Campos escreveu: “a pedra despedra da pedra”. A tradução em inglês é: stone unstones from stone. Quanto a mim, gostaria de poder dizer: la pierre se dépétrifie de la pierre.

O trabalho artístico pode também não agir com essa violência. Michelangelo reduzia seu material inicial, arrancando os pedaços, um a um, da ganga da pedra. Outros artistas agem de modo mais alusivo, deixando a pedra intacta, metamorfoseando-a sem a mortificar. É aí que convém, literalmente, a palavra “transfiguração”.

Transfiguração primeiramente pela cor, quando esta não é inicial ou natural, como em certos solos brasileiros. Anish Kapoor (nascido em Bombaim em 1954) dispôs em Grenoble, em 1990, um conjunto de blocos de ardósia (obra transferida para a Lisson Gallery de Londres em 1996) recobertos por umas doze camadas de pigmento azul, o que lhes conferia uma espécie de leveza etérea.



Americas’ Courtyard – Denise Milan e Ary Perez

A simples disposição pode bastar, sem cor. Consideremos, por exemplo, a arte dos jardins Zen, que, conforme se diz, formou-se a partir do século XIV. No Japão da era Heian, como se vê no romance Genji monogatari, do século xi, as residências da nobreza eram enfeitadas por jardins. São jardins-paraíso onde a água, a vegetação e pavilhões serviam ao prazer, ao conforto e à saúde dos proprietários. Eram concebidos para o passeio: seus diversos elementos, alternadamente ocultos e desvendados, estavam dispostos de tal modo que provocavam surpresa e nunca eram vistos juntos. Ora, bem ao contrário, nos jardins Zen dos mosteiros da época Muromachi, os materiais se resumem a areia, pedra e musgos. Suas dimensões também são restritas. No século XIV, tornam-se microcosmos, oferecidos à contemplação. “Microcosmo”? Essa palavra certamente não convém. Não são mundos em tamanho reduzido, pois toda escala é relativa. São o mundo. Assim, o jardim do mosteiro Ryoanji, em Kioto, criado por volta de 1500, é composto por quinze pedras divididas em cinco grupos. Nelas o espectador pode ver, se quiser, montanhas da cosmologia budista, enquanto a areia figura o mar. Aí está como algumas pedras comuns, sem raridade, de dimensões modestas, não talhadas, mas selecionadas com critério e dispostas com cuidado, bastam à contemplação intensa e ao pensamento maravilhado. Talvez seja preciso ver tais jardins ou limitar-se a sonhar diante das fotografias que os trazem até nossa casa para compreender melhor o sentido de certas “instalações” da arte contemporânea, que parecem tão derrisórias ao olhar dos espectadores despreparados. Algumas dessas instalações são organizadas de modo bem calculado, são ostensivamente construídas (Americas’ Courtyard, de Denise Milan e Ary Perez, em Chicago, em 1998) ou de um modo sedutor ou pelo menos com intenção sedutora (Um furo no espaço, 1992) 9. Outras, em contrapartida, de aparência aleatória, são mais desconcertantes para o público.

Existem também outras transfigurações da pedra bruta, da pedra qualquer (da pedra boba), que decerto nos são mais familiares e mais facilmente admissíveis. São aquelas que, ao longo da história da arte e, sobretudo, de um século e meio para cá, se manifestam graças à representação. Representação pictórica, representação fotográfica, representação cinematográfica… O simbolismo da pedra é poderoso quando a representação exerce sobre ela seu poder de focalização. É o caso dos pedregulhos que Gustave Courbet mostra em seus Casseurs de pierres [Cortadores de pedra] (1850; Museu de Dresden; quadro destruído em 1945), ou mesmo, talvez, o caso daquele enorme pedregulho, tantas vezes mostrado por Paul Cézanne, que é a montanha Sainte Victoire. Em 1855, Roger Fenton fez cerca de trezentos clichês durante a Guerra da Crimeia. O mais famoso foi chamado pelo próprio fotógrafo de O vale da sombra e da morte, de acordo com o Salmo 23 da Bíblia (“ Mesmo se eu andar por um vale de sombra e morte, não receio mal algum, pois estás comigo, teu bastão e teu cajado me dão segurança”). A paisagem é desértica, devastada. As balas de canhão que juncam o caminho mal se distinguem dos pedregulhos que o margeiam, como se a terra, sem o Senhor, estivesse fadada a todas as formas de desolação. No cinema, são numerosos os exemplos de filmes petrosos: Las hurdes, tierra sin pan [Terra sem pão] (1932), de Luis Buñuel, Deus e o diabo na terra do sol (1963), de Glauber Rocha… Por fim, mais recentemente, uma obra de Maurizio Cattelan, La nona ora (1999), causou forte impressão e até escândalo: um meteorito esmagava o papa João Paulo II… e a obra estava exposta em Varsóvia.

Assim, portanto, a intervenção artística transfigura essa coisa tão desalentadora para o espírito que é um vulgar pedregulho. E assim ele se torna símbolo tangível da dura labuta, concreção da miséria, concretização da injustiça. Enquanto a petrificação era privação não só do movimento, mas também da palavra, eis que a pedra se põe a falar, e melhor que qualquer discurso.

Note-se, de passagem, que nem sempre é possível ouvir a fala dos pedregulhos, saber o que estão dizendo. Por exemplo, na pintura aparentada ao surrealismo, há muitos pedregulhos: muitas vezes se percebe que eles têm algo a dizer, mas seu sentido é inapreensível. Paul Delvaux pôs grande número deles, por exemplo, em La nascita del giorno (1937, Veneza, Coleção Peggy Guggenheim), ou em Fases da lua (1939, Nova York, MoMA), ou em O homem da rua (1940, Saint-Idesbald, Fundação P. Delvaux).

A propósito de La nona ora, de Maurizio Cattelan, é fácil sentir o paradoxo contido na queda de um meteorito que cai em cheio em cima do papa e o derruba: um pedregulho caído do céu esmaga o representante do Céu na Terra. Como entender essa estranha e talvez escandalosa subversão?



O vale da sombra e da morte – Roger Fenton



La nona ora – Maurizio Cattelan

O sucesso de que Cattelan goza atualmente na mídia e nas vendas talvez exceda seus autênticos méritos artísticos. De qualquer modo, vale a pena atentar para esse fenômeno porque, qualquer que seja nosso pensamento sobre seu lugar futuro na história da arte, essa obra (a de Cattelan em geral e La nona ora em particular) é de uma indiscutível fecundidade para o exercício interpretativo. La nona ora, cabe lembrar, é uma instalação feita com um tapete vermelho, pedaços de vidro quebrado e uma figura de cera, em tamanho natural, que representa o papa João Paulo II. O pontífice, facilmente reconhecível, aparece derrubado por um pedregulhão preto de aparência vulcânica. O vidro quebrado indica claramente que a pedra atravessou o teto envidraçado e que se trata, portanto, de um meteorito, de um fragmento de corpo celeste. O papa, como se sabe, é o sucessor do apóstolo Pedro, que tem esse nome por ser a pedra sobre a qual Jesus fundou sua Igreja. Aqui, uma pedra cai sobre o papa, e o acidente ocorre na “nona hora”, a da morte de Cristo. Cena final, portanto? Fim do cristianismo? Ou fim dos tempos? Mas João Paulo II continua segurando a cruz com as duas mãos; seu rosto não exprime uma dor especial; o meteorito não o ensaguentou. Se houve “milagre”, não se sabe se ele significa que a Igreja Católica está no chão, liquidada, ou se o papa, derrubado, mas impassível, está prestes a erguer-se mais uma vez como se nada tivesse acontecido. O sentido dessa obra é indecidível porque joga – pelo menos se pode imaginar – com duas acepções muito diferentes da palavra “céu”. O céu é a região sobrenatural, imaterial, onde o divino reina absoluto. É o céu da tradição religiosa. Mas o céu, por outro lado, é o espaço por onde circulam nuvens, aviões, foguetes e satélites de fabricação humana: esse logo será o único céu que nossos filhos ou netos conhecerão. La nona ora põe em jogo as duas acepções. Ela configura o encontro (ou a confusão?) de dois mundos, tão distantes um do outro quanto é possível. Como, agora, realizar as promessas ou as esperanças de nosso seminário? Cabe lembrar que se trata de descobrir uma rede de relações entre a imaginação estética ou a criação de obras de arte, por um lado, e os valores de hospitalidade e entendimento pacífico entre as culturas, por outro. Com os exemplos que acabo de citar, tal programa não parece muito bem encetado. O exemplo de La nona ora mostra violentamente – e inúmeras obras também o fariam – que a atividade artística, há muito tempo (desde os primórdios da “arte moderna”?), não hesita em chocar e tem até em vista produzir choque, surpresa, talvez estupefação e mesmo escândalo. Ora, o escândalo tem como efeito, se não como objetivo, separar, e não reunir, dividir, e não pacificar. Pensemos em Luis Buñuel ou em Glauber Rocha: que lição de pacificação se encontra em suas obras? Que incentivo ao entendimento entre os homens? Que convite à hospitalidade? É preciso retomar tudo de um novo ponto de vista. E, para tanto, a metáfora da petrificação pode constituir, mais uma vez, um bom ponto de partida. Vivemos em sociedades nas quais as relações humanas estão petrificadas. Basta-nos aqui apenas a alusão a isso, visto que abundante literatura analisou demoradamente esse processo de congelamento dos elos entre os homens: divisão brutal em classes sociais, relações impiedosas de dominação, confrontos entre nações e etnias, fundamentalismos religiosos, “blocos”. Num momento em que o tema da circulação está cada vez mais na ordem do dia (circulação de informações, de pessoas, de capitais), os distanciamentos reais entre as pessoas se aprofundam cada vez mais, e a glaciação se estende. Num momento em que as metáforas da fluidez e da flexibilidade estão em voga, a rigidez conservadora está cada vez mais inabalável e, com a ajuda do medo do futuro, cada vez mais compartilhada. As “identidades sedentárias”, como Olgária Matos denomina, dão ensejo àquilo que ela chama de “paixões tristes”. As cidades, onde a maioria de nós vive, são “selvas de pedra” que petrificam até os modos de vida.

É nesse panorama seco e pedregoso que se desenvolveram certas tendências artísticas que podem ser qualificadas de compensatórias: as da estética relacional dos anos 1990, que reativavam as práticas participativas dos anos 1960-1970, a fim de dar à criação artística condições de intervir sobre seu contexto real, com outrem, sobre o meio urbano, em especial10. Grande parte da arte do século XX, como se sabe, recusou o princípio da representação, assim como, frequentemente, os lugares institucionais destinados a expor as formas dessa representação. Atos ou convites à ação vieram substituir as representações oferecidas à contemplação. Lygia Clark contribuiu de modo inventivo para esse novo estado de espírito nos anos 1960 ao conceber experiências coletivas como, por exemplo, pondo dois óculos um diante do outro, para obrigar os dois usuários a cruzar os olhares, ou então envolvendo os participantes com uma rede, para que eles se sentissem juntos como peixes presos numa nassa. Hélio Oiticica, na mesma época, procurava desenvolver a participação não apenas visual, mas corporal, tátil, de um parceiro que já não era, portanto, um simples “espectador”. Essas práticas participativas tinham um objetivo político, em sentido amplo. Consistiam em provocar ações coletivas, num ambiente lúdico, em colaboração instantânea com o público, como numa prefiguração de maior solidariedade social e de democracia vivenciada. A arte era concebida não só como anunciadora de um novo convívio imaginado, mas como agente efetivo de sua realização. Período ingênuo, certamente, mas simpático e “bem-comportado”.



Saint Victoire – Pazanne

Antes de tratarmos de sua ressurgência duvidosa na forma de estética relacional nos anos 1990, cabe ainda mencionar um exemplo dessas intervenções em contexto real que encantavam os anos “inocentes”. Em 1968, durante um passeio pelo vale do Orco, Gina Pane descobre um monte de pedras expostas para o norte. Percebe que aquelas pedras nunca recebem sol nem calor: “Foi então que tomei a decisão e formulei meu primeiro ato in vivo, pegando-as uma por uma para depositá-las num espaço aberto voltado para o sul” 11. Esse gesto “quase clandestino” – diz ela – (mas hoje amplamente mostrado em fotografias na exposição atualmente dedicada à artista no Centro Georges Pompidou), esse gesto de solicitude para com pedras tem tudo para derreter de emoção, hoje, nossos pobres corações de pedra!

Todo um setor da arte dos anos 1960 e 1970 é compreendido a partir das noções então preeminentes de convívio, hospitalidade, cosmopolitismo, contribuição pessoal para a obra comum. Os “penetráveis”, obras nas quais todos podem entrar, são típicos desse estado de espírito – quer tais dispositivos acolhedores sejam concebidos por Jesús Rafael Soto, quer, com outras denominações, por Hélio Oiticica, Dan Graham ou James Turrel. Em outros casos, cada um contribui com sua parte para a obra coletiva: cada um “traz sua pedra” para a realização conjunta. Ou então é o artista que se encarrega de coletar os elementos esparsos pelo mundo. Em 1987-1988, o escultor americano Walter De Maria enche a Staatgalerie de Stuttgart com pedras brancas de mármore e de quartzo, trazidas de diferentes lugares do globo: é sua Escultura dos cinco continentes.

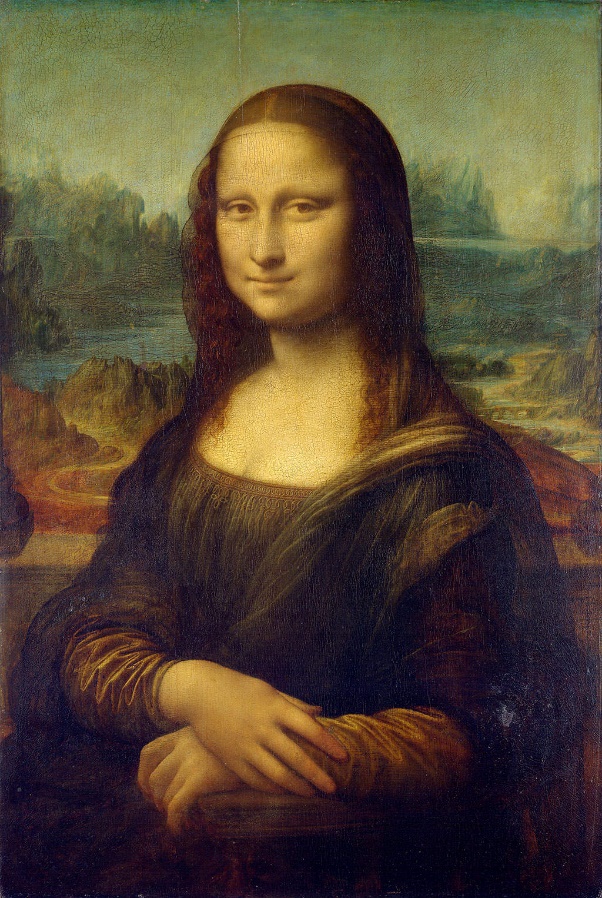
O resultado final (a obra, que é frequentemente efêmera) passa a ter menos importância do que o gesto que o produz. E o valor desse gesto está em seu caráter exemplar. Ações caritativas e conviviais são organizadas em público para lembrar simbolicamente “um campo de refugiados”. Foi o que a ATSA (Ação Terrorista Socialmente Aceitável) conseguiu fazer em 1998, na Praça das Artes, em Montreal, com o título Estado de urgência. Considera-se que esta ação tenha valor exemplar, ou seja, uma virtude contagiosa, capacidade de enxamear e disseminar. Com toda a hesitação que cabe aqui, pode-se arriscar a comparar esses exemplos supostamente contagiosos com os famosos “focos” com os quais a ação revolucionária dos anos 1960 contava muito, especialmente na América Latina.

A simples narração, mesmo neutra, desses exemplos infelizmente assume hoje um colorido cômico ou sinistro, por várias razões. Por um lado, as ações em questão são apresentadas por seus autores ou partidários como “reparações” de um estado social degradado. Ora, essa ideologia da reparação, que prosperava e proliferava sobre um fundo de sentimento de culpa, não parece muito preocupada em atacar as causas verdadeiras dos males que ela queria corrigir. A ação participativa arremeda a reconciliação social, como se o estado do mundo precisasse apenas ser “retificado” com um pouco de boa vontade. Por outro lado, os meios que devem ser mobilizados para que uma ação “exemplar” seja hoje visível e conhecida são de uma vastidão tão grande que o artista encarregado de semelhante tarefa precisa possuir, para começar, os talentos de um excepcional organizador. A aptidão administrativa (portanto, autoritária?) passa a ser, assim, a primeira qualidade do artista relacional, gerente de eventos conviviais, atilado empresário de operações simbólicas. Por fim, esses eventos nada serão se não passarem pela mídia, se não forem, portanto, transformados em elementos de espetáculo para grande número de pessoas e em produtos de consumo cultural.

“Encontro”, “hospitalidade”, temas aos quais este seminário nos convida a voltar, são felizmente abordáveis de outra maneira. Em vez da esperança de colaboração instantânea e fusional com o público, o ato artístico instaura-se e desenvolve-se no tempo. Uma obra demanda continuação ativa da parte daqueles que a olham de maneira viva. Essa continuação é a interpretação. Ela demanda não só tempo, mas diálogo e, talvez, uma disponibilidade ao aporte de saber.

O que é o ato de interpretação? É a projeção, sobre uma obra, de um sentido possível, de uma ou de múltiplas significações virtuais. O sentido das obras, mesmo antigas, está sempre “vivo”, porque a interpretação se faz necessariamente no presente e emana forçosamente da sensibilidade contemporânea.

Mas há aí um problema que os profissionais dos museus conhecem bem, desde que estejam atentos às necessidades e às demandas do público. Por um lado, interpretar uma obra é conferir-lhe, ou “emprestar-lhe”, sentido, interligando alguns de seus aspectos enigmáticos a temas em princípio familiares. O ato de interpretação é, portanto, em parte um ato de apropriação. Consiste em fazer um objeto estranho caber num sistema de assimilação, num esquema que nos é “próprio”. A palavra “apropriação” é muito empregada hoje em dia entre os novos profissionais dos museus. E é verdade que os visitantes, sobretudo os que vão pela primeira vez, têm necessidade de “apropriar-se” do museu de um modo ou de outro, ou seja, de vencer a intimidação (e até a petrificação) para tomar posse simbolicamente das obras ou, pelo menos, de algumas delas. Muitos fazem isso por meio da fotografia, por exemplo, que é um bom meio de apropriação simbólica. Por outro lado, a apropriação é o triunfo do mesmo, a transformação do outro em próprio. Mesmo a interpretação está exposta ao risco de repetir incansavelmente os mesmos esquemas, de reempregar sempre as mesmas “chaves”.



La Gioconda

Desenho de gato com capacete

Descrição gerada automaticamente com confiança média

Vrgem dos rochedos

Se o museu de arte tem algum interesse, este está no fato de poder nos convidar e nos incitar a compreender progressivamente códigos outros que não os nossos, outros que não aqueles que nos são “próprios”, sistemas de valores estrangeiros, estéticas diferentes. Esse movimento contraria o da apropriação; é seu inverso. Aporte de saber, acolhida de conhecimentos novos, disponibilidade para a compreensão histórica: tais são as condições para reencetar a interpretação quando ela se esgota na repetição, para reanimá-la, enriquecê-la, revertê-la e conduzi-la a outras paragens. A busca acumuladora de conhecimentos históricos às vezes é concebida como um objetivo que basta a si mesmo. É assim que certa tradição conservadora da história da arte, de espírito positivista, tende a declarar-se hostil à intenção interpretativa. É, aliás, frequente que a arte da interpretação, por sua vez, tenda a perder de vista seu caráter essencial, que é a invenção arriscada e a proposta. A interpretação (e até a “superinterpretação”) assume então o tom de asserção e ganha aparências de saber verdadeiro, concorrente, rival, do saber que os historiadores especializados vão constituindo pouco a pouco.

Em suma, é da “verdade em pintura” que seria preciso valer-se, para retomar a expressão que Derrida extrai de Cézanne.

Tomemos, por exemplo, a “verdade” dos rochedos fantásticos na “Mona Lisa” de Leonardo da Vinci, dessas montanhas de pesadelo, desses imensos pedregulhos pontiagudos, que vamos observar antes de terminar, continuando a considerar as pedras. Eis aqui uma violenta paisagem pedregosa. Ou melhor, existem ali duas paisagens, ao que parece. Alguns aqui provavelmente as reconheceram e sabem que fazem parte do mesmo quadro. Essa xilogravura está longe de nos ser contemporânea (ela tem exatamente quinhentos anos), mas os efeitos que a obra suscita fazem parte do “mundo contemporâneo”. Essas duas vistas deveriam compor uma mesma paisagem em continuidade de ambos os lados do rosto familiar. Mas são estranhamente discrepantes: a da direita parece situada bem mais acima da esquerda. Sobre essa paisagem rochosa, há muito que dizer. E há muito que aprender (para sonhar e interpretar sem intenção de “verdade”), lendo o que o próprio Leonardo escreveu a respeito da analogia entre macrocosmo e microcosmo, entre o corpo dos homens e “o corpo da terra”. O homem tem em si mesmo “o lago do sangue, onde incha e desincha o pulmão, quando aspira e expira”, diz ele em um de seus cadernos (Codex atlanticus, 55 v). “Assim também”, acrescenta ele, “o corpo da terra tem seu oceano, e ele também cresce e decresce para que o mundo respire”. Ou então: “Se o corpo da Terra não se parecesse com o do homem, seria impossível que a água do mar, que está tão mais abaixo das montanhas, pudesse, por sua natureza, subir até seus cumes”. Mas os visitantes do Louvre olharão os rochedos que estão atrás da Gioconda? Pouquíssimos deles, em todo caso, param diante da Virgem dos rochedos, que fica bem ao lado, ou mesmo diante da Virgem com o menino e Santa Ana, cujo fundo montanhoso é tão atormentado quanto o da Gioconda e cujo primeiro plano, além disso, é tão estranhamente pedregoso. É provável que até quem encomendou o quadro, Francesco del Giocondo, tenha examinado perfeitamente aquelas montanhas hostis. E é bem possível que não tenha gostado muito de ver o retrato da mulher, Mona Lisa, sobre um fundo de natureza brutal, surgindo de uma paisagem monstruosamente distante, selvagem e caótica. Assim, seria possível compreender (ou melhor, imaginar, e não afirmar como verdade histórica) por que ele deixou o quadro com Leonardo!

Mas quem dará hospitalidade a essas fantasias, se o espírito está todo ocupado na busca ansiosa e vã do “segredo” da Gioconda (“ mas por que, afinal, esse diabo de quadro é tão famoso?”)? Que lugar existe para os encontros inopinados, quando nossa cabeça está cheia de imagens da indústria cultural e de suas interpretações petrificadas?

O espírito pedregoso de nossa época não está atulhado apenas de clichês e estereótipos, ou seja, de ideias petrificadas; está também sedento, como um solo seco, de informações verdadeiras. A arte, ao contrário, projeta jogo, ficção, algo nem verdadeiro nem falso. Suas obras prestam-se à interpretação, ou seja, à invenção de um sentido que não é afirmado, mas proposto, sugerido, oferecido a outrem para que faça o uso que quiser.

Volto mais uma vez, para terminar, a Améfrica, àquelas páginas de caderno onde figura, notadamente, a imagem da “grande pedra azul” com a fissura, ainda estreita, que se desenha entre a América e a África. “Testemunho de unificação”, escreve Denise Milan. “Testemunho”, sim, mas com as aspas que são necessárias à sugestão artística. “Testemunho”, mas num sentido estranho ao espírito de “prova”. No mesmo espírito sugestivo, em outras páginas, fotografias de apoio evocam um “erotismo sideral”, ou um “útero magmático”. Vejo nisso a superação libertadora da alternativa na qual La nona ora podia nos encerrar. O meteorito de Cattelan vem do Céu cristão ou do espaço interplanetário? Alternativa petrificante, afinal bem pobre. Na geologia e na cosmologia de Denise Milan, ao contrário, os corpos terrestres e os corpos celestes têm uma vida de outra espécie, uma vida fluida, despetrificada, que nos é oferecida com acesso livre.

**Bibliografia**

ARDENNE, Paul. Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d’intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2002. BOURRIAUD, Nicolas. Esthétique relationnelle. Dijon: Les Presses du Réel, 1998. CAILLOIS, Roger. Pierres. Paris: Gallimard, 1966. \_\_\_\_\_\_. L’écriture des pierres. Genebra: Skira, 1970. \_\_\_\_\_\_. Esthétique généralisée.. Paris: Gallimard, 1962. CATTELAN, Maurizio. La nona ora. 1999. Escultura. Também em vídeo de 1min 29s. CÉZANNE, Paul. Conversations avec Paul Cézanne. Edição crítica apresentada por P. M. Duran. Paris: Macula, 1978, p. 46. DA VINCI, Leonardo. Codex atlanticus. Milão: Leonardo3 Srl, 2006. Reunião de desenhos e manuscritos em edição impressa com CD-ROM. Da coleção reunida pelo escultor italiano Pompeo Leoni (1533-1608) arquivada na Pinacoteca Ambrosiana, Milão. DE MARIA, Walter. Escultura dos cinco continentes. 1989. Escultura de mármore, quartzo e magnesita em construção de vidro e aço. Instalação permanente em Stuttgart, Alemanha. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção de Glauber Rocha. Produção de Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. Ficção, longa-metragem. GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A rainha das abelhas. In: Contos e lendas dos Irmãos Grimm. Trad. Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961. 8 v. LAS HURDES. Direção de Luis Buñuel. Documentário, 1932. Estreia em sala de projeção em 1933. Duração: 27 minutos. MILAN, Denise. Améfrica. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. MILAN, Denise; CAMPOS, Haroldo de; MEIRA, Silvio Augusto de Bastos; KATZ, Vincent. Cadumbra. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997. OVÍDIO. Metamorfoses. São Paulo: Hedra, 2007. PEREZ, Ary; MILAN, Denise. Gruta de Maquiné. 1991. Instalação na 21a Bienal de São Paulo. \_\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_\_. Ventre da vida. 1993. Escultura pública de instalação permanente na Estação Clínicas do Metrô de São Paulo. \_\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_\_. Americas’ courtyard. 1998. Escultura de instalação permanente em Chicago. SARTRE, Jean-Paul. La nausée. Paris: Gallimard, 1938. THE TALE OF GENJI. A novel in six parts by lady Murasaki. Trad. Arthur Waley. Londres: George Allen & Unwin, 1934. Edição americana Nova York: Literary Guild, 1935. Autoria atribuída a Murasaki Shikibu. TRONCHE, Anne; GLOAGUEN, Hervé. L’art actuel en France: du cinétisme à l’hyperréalisme. Paris: Balland, 1973. 1 Denise Milan; Haroldo de Campos; Silvio Augusto de Bastos Meira; Vincent Katz, Cadumbra, São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 1997. 2 Roger Caillois, Pierres. Paris: Gallimard, 1966, p. 40 (Poésie/ Gallimard). 3 Ibid., p. 39. 4 Ibid., pp. 61-62. 5 Denise Milan, Améfrica, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, pp. 38 ss. Ver, sobretudo, pp. 54-55. 6 Caillois, op. cit., pp. 8-9. 7 Ibid., pp. 64-65. 8 Cf. Cadumbra, op. cit., p. 51. 9 Cf. Cadumbra, op. cit., pp. 53-55. 10 Numa perspectiva de aprovação, ver Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle, Dijon: Les Presses du Réel, 1998. Na perspectiva crítica, ver Paul Ardenne, Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d’intervention, de participation. (Paris: Flammarion, 2002), especialmente capítulo VII, pp. 179-212. 11 Anne Tronche; Hervé Gloaguen, L’Art actuel en France: du cinétisme à l’hyperréalisme, Paris: Balland, 1973, p. 236. (Trad. da autora)