

Jorge Soledar em diálogo com Olivia Ardui

Correio eletrônico: 2014-2016

Olivia Ardui. Recentemente venho me interessando bastante nas representações do corpo (individual ou coletivo), com uma atenção particular à gestualidade como via de acesso privilegiada para a discussão de assuntos mais abrangentes. Algumas vezes essa gestualidade é declinada de forma mais explícita – pela presença do movimento e a alusão a uma dimensão coreográfica –, outros de maneira mais indireta – pela recorrência de estratégias de repetição e sincronização de movimentos, ou na sua ausência pela pose imóvel. O que me interessa é abordar a maneira como artistas questionam, decompõem ou subvertem gestos como estratégia de reflexão e crítica de alguns padrões sociais e identitários.

Neste contexto, me chamou bastante a atenção a exploração dos limites do corpo através da confecção de dispositivos que assujeitam o corpo e seus movimentos no seu trabalho. Fiquei bastante curiosa e gostaria de saber um pouco mais sobre ele. Se você tiver tempo e interesse, gostaria muito de poder começar uma conversa com você. Poderia ser via mail ou Skype?

*

Está confirmada para meio de novembro [2014] a exposição da qual lhe falei no nosso encontro, e que para mim será um modo de compartilhar a minha reflexão acerca do gesto, de suas significações, subversões e implicações possíveis no campo das artes. Depois da nossa conversa, fiquei ainda mais convencida de que seu trabalho poderia tencionar alguns aspectos interessantes nesse questionamento, uma vez que ele põe em cena o corpo em performances com dispositivos de fixação que limitam o movimento livre do corpo e que aponta para o fracasso da exatidão, uma frustração de querer assujeitar ou reduzir algo que não pode totalmente o ser.

Jorge Soledar. Que interessante. Passei o dia pensando nessa problemática que nos cerca, a partir de novos trabalhos que se implicam entre ações, esculturas e fotográficos – ao invés de “a” fotografia como aparato, prefiro pensar nela enquanto modo fotográfico de propor situações na esfera do real. Neste sentido, tenho dirigido um olhar à constrição de alguns gestos de quem ora convido a experimentar, no tecido vivo e não apenas visual, certas condições sensíveis à imobilidade, com a criação de esculturas vestíveis porém antianatômicas, que, ao serem instaladas, também, cernem às especificidades do lugar e contexto da experiência.

Recordo, nessa direção, de dois projetos ainda não executados: o primeiro, “prateleira”, de 2007, consiste na disposição regular e vertical de pessoas como itens de mobiliário enquanto escultura viva, e o segundo, “poeta”, de 2014, que também reflete uma condição objetal, numa situação de “escrita física”, ou seja, na instalação de uma chapa massissa de madeira sobre as costas de um poeta, convidado à escrever enquanto se equilibra por debaixo deste denso chassi. É recorrente, tanto nestes quanto noutros trabalhos já realizados, uma vontade de manifestar condições de desumanização e opressão.

Assunto controverso que, embora confundido como fetiche ou banalidade do mal, evocam inquietudes da minha vivência como taxonomista e sistemata durante a fase em que estudei Entomologia. O desenho de besouros, baseado na mortificação e paralisia de seus membros, para a descrição anatômica de espécimens ou relíquias científicas, colocaram-me diante de

um dilema existencial sobre os próprios parâmetros do que é vida e morte para a posteridade; dilema com o qual me deparo, mesmo depois da biologia, sobre as taxonomias do cotidiano e das paralisias da nossa própria pele para o “bem” de terceiros. Compartilho, com você, essas questões tão amplas quanto sinceras, pois representam uma exploração acerca do humano e desumano, infelizmente, tão reais como as paralisias que nos infringem diante do transporte público de má qualidade, das filas burocráticas em agências bancárias, mercados, atendimentos médicos, bem como nas distorções anatômicas e cognitivas mediante o uso crônico de computadores e demais gadgets que nos assujeitam, kafkeanamente, a uma ordem de esvaziamento existencial. Percebo, então, que estes e outros projetos em experimentação, insistem numa iconografia, por vezes indigesta, do escárnio perante a imobilidade cujas imagens, ora abjetas, pretendem formar um retrato vivo e congelado no próprio tecido real.

Olivia Ardui. Além da dimensão existencial que você evoca, tenho impressão, em relação às nossas primeiras conversas, que alguns aspectos vêm se destacando e se reforçando na sua obra, e o seu discurso se direciona cada vez mais para um entendimento do lado perverso do adestramento e da padronização em um contexto sócio-político mais amplo.

Primeiramente, a imobilização do corpo nas suas ações parece ter extrapolado experimentações com as suas limitações ou, ainda, preocupações de ordem formal que buscavam tensionar a relação entre performance, escultura e até a imagem bidimensional. Parece-me que seu foco passou de um olhar atento para essas fronteiras indistintas e as dificuldades de definir e até nomear essas situações híbridas para um entendimento e uma problematização do que elas significam concretamente no cotidiano. O foco, ao meu parecer, estava mais na restrição das faculdades motoras e gestuais do corpo, na observação do estranhamento que isso poderia gerar tanto para o performer quanto para o espectador e como isso poderia dialogar com reflexões ou proposições precedentes de outros artistas. Acredito que, neste momento, essas questões já foram internalizadas e suas preocupações se expandiram para uma esfera mais ampla: se trata mais de entender as estruturas sociais e culturais que induzem essas restrições e encontrar uma maneira de traduzi-las, ressignificá-las em uma ação simbólica e, mesmo que simples, suficientemente evocativa.

Como consequência dessa transição que vejo no seu trabalho, o senso de absurdo, quase kafkeano, por assim dizer, que já existia nele, ganha outra dimensão e toma forma de um afiado humor negro. Em "Arquiteturas Pessoais" (2006-2016), você convocou um grupo de pessoas por um open call para coletivamente medir o espaço com os seus corpos. Configurando-se de diferentes maneiras no perímetro em questão, as diferentes disposições dos participantes progressivamente apontam para uma falta de precisão: a largura de uma sala de exposição dá 8 corpos e 8,5 do outro lado, por exemplo. O fato é que o sistema de medição orgânico e baseado nas mensurações dos indivíduos é relativa, imprecisa e temporária: cada corpo é diferente e sujeito a posteriores alterações. Essa ação parece uma resposta a uma urgência de controle e regulamentação do mundo mas, também, para o fracasso das ferramentas que foram desenhadas com tal intuito. Talvez, o único filtro possível de apreensão do mundo, apesar de todas as suas limitações, seja o próprio corpo, e que toda tentativa de medição, cálculo e demarcação dos parâmetros é sempre subjetiva. A exatidão, tal como ela é concebida por um sistema cartesiano, racional e objetivo, é uma falácia. O humor, aqui, é muito discreto e velado,

emerge na forma de non sense e falta de nexos: é o retrato de uma obstinação interminável e inútil por um controle que, na verdade, é impossível, que se esvai e escapa, indefinidamente. Assim, havia, na minha opinião, uma dimensão mais melancólica em seu trabalho. Em proposições mais recentes, tenho impressão que o tom mudou de uma certa maneira. Penso por exemplo na série “Assistentes” que, como “Arquiteturas Pessoais”, também consiste em uma série de ações coletivas de indivíduos que reproduzem um mesmo gesto ou atitude. A diferença é que o lado absurdo e quase idiótico das ações é mais evidente. Em “Fase oral com mão” (2014), os indivíduos buscam inserir a integralidade de sua mão dentro da boca. Em “Roda de bosque” (2013), uma série de indivíduos, sentados em círculo, se encaram com um limão em suas bocas. Em “Flutuante” (2013), ainda, um grupo sentado em uma mesa tem sacolas plásticas que cobrem suas cabeças, impossibilitando qualquer contato visual ou verbal entre eles. Essas ações, registradas em fotos, parecem uma verdadeira paródia de interações de um coletivo. Mas, na verdade, a incoerência desses gestos estáticos aponta para a perversidade e a dimensão embrutecedora que a repetição cega e sem consciência, de um paradigma assumido por um grupo, pode ter.

Para mim, estes trabalhos formulam questionamentos acerca da dialética “indivíduo-coletivo”. Isto é, até que ponto ainda é possível pertencer a um grupo ou uma identidade coletiva se não há um mínimo de adaptação e adequação? Até que ponto podemos ser nós mesmos ou temos que silenciar uma parte de nós em detrimento de uma verdade que nos é induzida em um contexto social particular, de uma ideologia ou um posicionamento político ou de valores compartilhados?

Aqui, de fato, a interação entre os indivíduos do grupo é evidente e sugerida pelo dispositivo usado – roda de cadeiras, mesa – que remetem a algumas situações de comunicação: fala, reunião, jantar, entre outras. Não se trata, como no caso de “Arquiteturas...”, de um número de pessoas utilizado, para um objetivo comum, como única ferramenta de medição. A qualidade de imitação e repetição cega das ações, bem como o que ela diz das relações assim construídas entre os indivíduos em um grupo, parece realmente ser o objeto de estudo. A integridade intelectual e física dos participantes está em jogo: eles não pensam, não falam e nem respiram; eles simplesmente estão ali, imóveis, amorfos, como meros objetos alienados.

Apesar de ser uma situação dramática, se tomada por si, ela não deixa de ser risível, até parece uma brincadeira de crianças. E é neste ponto que acho que a perversão que atravessa o seu trabalho, ganha uma nova faceta em trabalhos mais recentes. Como você mesmo mencionou uma vez, segundo Elisabeth Roudinesco, em A parte obscura de nós mesmos, o perverso seria aquele que torna as pessoas objetos – o que explicaria o fato de alguns necrófilos, matadores em séries ou psicopatas não se envolverem emocionalmente com o que veem, não sentirem culpa nem acharem errado o que fazem, enquanto para a maioria das pessoas se trata de aberrações mórbidas, fora do que concebemos como ético ou mesmo para além do humano. Aqui, podemos voltar à questão do limite antes abordado em termos formais: os perversos são essas figuras que saem do que é aceitável a nível ético e moral, principalmente nos casos em que há um sentimento de desresponsabilização e as consequências gravíssimas que isso pode ter. Mas o que acontece quando essa perversidade se aplica a estruturas sociais e políticas e não mais a indivíduos marginais considerados loucos pela sociedade? Parece que as suas mais novas

propostas partem dessa premissa: de que maneira se manifesta o perverso nas estruturas sociais de controle, repressão e adestramento dos indivíduos?

Acho que a complexidade e potência de seu trabalho se reflete nestas múltiplas perguntas que as suas (in-)ações suscitam: do existencial às dinâmicas sociais, até dúvidas e inquietações muito íntimas e introspectivas, difíceis de verbalizar (e conheço bem essa angústia de não encontrar palavras para descrever ou qualificar uma obra, um trabalho, um pensamento). De fato, para além de questões formais – a transformação de um corpo em imagem fixa, a imobilização de um objeto por um olhar quase fotográfico, e até um certo engajamento, além da perversão e do constrangimento dos indivíduos numa estrutura social e política – seu trabalho me parece tanto tratar das limitações internas de um indivíduo quanto criar amarras que lhes impedem o livre movimento. Isso tem muito a ver com a questão da sombra de si que você comentou, o nosso lado escuro que às vezes é tão difícil de apreender e aceitar. De uma certa forma, temos todos um perverso dentro de nós, e isso é difícil de enxergar e aceitar. Enfim, seu trabalho me evoca essas diferentes camadas e diferentes acepções de limitação, de corpo constrangido e imobilizado.

Portanto, se tomarmos a imobilização como premissa de muitos dos seus trabalhos, ela é, primeiramente, uma estratégia de exploração do próprio corpo, de suas limitações, medos e monstros interiores. A ação estática também aparece como maneira de tensionar diferentes gêneros no campo das artes. Finalmente, a inação – consentida? – pode ser lida como uma metáfora de sistema social e político engessado e perverso que controla e assujeita os indivíduos.

Jorge Soledar. Você está sublinhando o lado obscuro que o trabalho e meus gestos de fixação evocam, e versando sobre as questões subjetivas e concretas que vinculam as minhas relações entre sujeitos e suas mortificações da alma. Por isso, como disse antes, recorro profundamente a certas leituras de Franz Kafka, como “O Castelo” e “Diante da Lei”.

Olivia Ardui. Para citar autores brasileiros, se pensarmos em Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu e Clarice Lispector, somente para citar três, podemos notar o quanto seus imaginários – repletos de perversões e de angústias – tendem a nos envolver entre a densidade e o erotismo de suas vozes obscuras. Quanto às artes visuais, por vezes também somos atraídos, e até capturados, por densidades semelhantes, sobretudo, por trabalhos que expõem condições abjetas ou patéticas acerca de nós mesmos. Fotografias, vídeos, objetos, instalações e performances que dividem olhares entre a atração e a repulsão, entre as perversões que nos constituem e os julgamentos morais que as eclipsam.

Para além do plano subjetivo, trabalhos deste tipo normalmente apontam para conflitos em sociedade, à medida que expõem fragilidades e idiossincrasias entre sujeitos e suas diversas manifestações de poder.

Jorge Soledar. A instalação na Casa França-Brasil, em 2014, “Monumento a Deraldo”, por exemplo, tocou no imaginário das migrações nordestinas para o Rio e São Paulo, durante o período – o perverso período – que ficou conhecido como “milagre econômico”. O nome

propõe uma leitura do célebre filme de 1981, “O homem que virou suco”, de João Batista de Andrade. Destaco este trabalho pois, assim como “Roda”, também de 2014, proposto à I Bienal do Barro de Caruaru, a convite de Raphael Fonseca, percebo um percurso de trabalhos voltados a certas políticas de desumanização inscritas pela e a partir do ambiente autoritário brasileiro. Recentemente, na Gentil Carioca, durante a 11a. edição da coletiva “Abre-Alas” (2015), mostrei um pocket desse percurso com o trabalho “Marchinha”, que se vale do gozo momentâneo que o imaginário espetacular do carnaval promove como exaltação às tensões do *apartheid* no Rio de Janeiro. A escala deste projeto está em processo de ampliação para um número maior de calçados populares, a fim de exaltar a presença de um batalhão de carnaval fantasmagórico e traumatizado.

Olivia Ardui. ...um bloco fantasmagórico pela evocação desses corpos que não estão em nossa presença, mas cujos espectros pairam pela sala. Apenas encontramos um batalhão de sapatos, imobilizados por estruturas de gesso. Sapatos que anseiam em andar, dançar e acompanhar a marchinha, mas que não podem se mover. Sapatos inertes, todos iguais, espelhos de si mesmos, reflexos de um único modelo, um único molde, uniformes... A euforia de um grupo de foliões é abafada por um batalhão ou será que ela é silenciada por uma resistência profunda de seguir algo em que não se acredita? Talvez uma mistura perversa entre os dois.

Jorge Soledar. Exatamente. Por exemplo, destaco o projeto que estou desenvolvendo para a individual na Porta Vilaseca Galeria, a convite do Jaime, em março de 2016, no qual propus olhar para o Leblon, região onde se situa a galeria. Em breve, encaminho uma primeira anotação gráfica deste projeto. Entretanto, adianto que se trata de uma presença feminina, que insiste no imaginário entre a literatura e o cinema brasileiros dos anos 1970 e 1980 – em particular, a evocação de um humor sombrio a partir do filme “A hora da estrela” (1985), de Suzana Amaral. Curioso que uso o cinema como suporte ao imaginário do escárnio que tratei antes, em Deraldo, por exemplo. Até aqui, visualizo, provavelmente, um retrato da trágica personagem Macabéa, estatelada no chão, como se diz vulgarmente, após ter sido atingida por um estranho globo, uma evocação daqueles espalhados nas calçadas do Leblon, balizando esteticamente o trânsito dos pedestres.

O signo do imóvel é visto aqui como link de linguagens e estratégias diversas (situ/ações, esculturas, imaginários), e também enquanto agenciamento de uma inquietação sobre temas sensíveis e obscuros, como as marcas de desumanização e autoritarismo de nossa realidade social e imaginária. Como disse noutro e-mail, Olivia, tenho percebido o movimento de certas temáticas dos filmes brasileiros voltados à perda de subjetividade e liberdade, de modo que sigo praticando uma teorização, na tese que desenvolvo sob orientação de Simone Michelin, que cruza estética, teoria política e psicanálise, nos termos deste signo medusante, como uma “perversão da alma”. Hoje, a noção de boneco como objeto de desejo persiste como tendência de uma mentalidade que não consigo desnaturalizar: certos humanos sob a condição anímica de bonecos e a massificação de bonecos na condição de bizarros simulacros humanos. Diante desse paradoxo, entre as aparências de vivo-morto e morto-vivo, recordo a etimologia do termo “alienação”, derivado do latim “alienus”, “alheio”: “aquilo que é delegado a alguém”. Talvez, por isso, a metáfora da inação dos gestos seja tão conveniente enquanto modo de ressignificar a imobilidade da alma, signo frankensteineano daquilo que se locomove apenas como aparência

humana.

Olivia Ardui. Interessante você evocar o conceito de simulacro e desse fenômeno fronteiro que é a imagem que é concebida e apreendida como um ser, dotado de uma existência própria, quase animada por um sopro vital. Penso que é uma maneira muito interessante de pensar o conjunto de seu trabalho como uma proposta que convoca e renova incessantemente essa ambiguidade entre o vivo e o morto, uma presença inerte que se anima ou um fluxo em contenção e na iminência de se liberar dessa condição.

O historiador da arte Victor Stoichita propõe, em seu livro *O Efeito Pigmalião*, uma antropologia histórica dos simulacros, uma releitura da história da escultura a partir desse mito fundador. Se trata de uma história de amor de um escultor que se apaixona por sua criação, a escultura de uma mulher que, por sua beleza ideal, supera os encantos de uma mulher “real”. Diante de sua admiração profunda, que chega a beirar a veneração por essa figura inerte, os deuses lhe concedem o milagre da animação da matéria pelo amor e pelo toque.

Esse tipo de relação com um objeto artístico sempre pairou como uma sombra na história da arte como algo a ser evitado e repudiado. O entendimento da experiência estética no mundo ocidental sempre foi ocularcentrista, uma experiência que era pensada e que deveria permanecer em um âmbito puramente ótico. Essa relação puramente visual, constitui uma derivação do desejo, uma aspiração a uma relação mágico-erótica com a imagem. O que, no caso da pintura, era mais evidente. Já no caso da escultura, que ganha e se torna corpo ao investir no espaço, isto seria ambíguo.

No caso de “Macabéa”, instalação *site-specific* realizada na Porta Vilaseca Galeria, me parece que a escala da figura humana e a verossimilhança do boneco, por um instante, confunde o espectador, gerando uma dúvida sobre o quão real ela é. Essa dúvida frisa esse tipo de relação descrita por Stoichita. Como, no caso, a figura está caída no chão, como se atingida por essa esfera, essa dubiedade também gera um certo desconforto e coloca o espectador neste lugar de voyeur e na presença de um possível cadáver de um acidente incongruente. Aí acho que o trabalho, com todo o humor e ironia que nele vem surgindo de maneira tão precisa, toca, sim, nessa banalidade do mal, do quanto estamos submersos por imagens de desastres, do quanto isso vai esvaziando também o caráter grave e trágico, não só das imagens, mas das situações reais que elas representam. Mais uma vez, o simulacro pode invadir o real e se sobrepor a ele.

Jorge Soledar. É disso que estou tratando até aqui. Trabalhos que se equivalem a certas esculturas antianatómicas. O fotográfico entra, nesse processo, como máquina planificadora, ou sublinha mais uma camada “mortificante” do instante de manifestação do vivo lutando pela vida. É claro que, na condição de registro, o fotográfico também atua como documento do processo, porém, o que me interessa frisar nele é seu caráter planificador da presença em opressão, como um olhar panóptico, o que evocaria o pensamento de Susan Sontag especialmente em torno do fascínio das fotografias de guerra. Ora, se a arte contemporânea convergiu a modos de integração com a vida, ou seja, com a experiência do fluxo, da mobilidade do mundo enquanto potência de vida e transformadora de sujeitos e discursos ao incorporar e diluir os signos de pedestal, de moldura e de experiência em relação à contemplação da obra vista, agora, como

proposição ou produto ampliado, sensorial e crítico, então, falo da imobilidade como trágica fixidez trazida pelo capitalismo feroz que nos fixa, social e existencialmente, sob a condição de bonecos. Construindo, então, objetos e situ/ações para a fixação anatômica, recorro a uma espécie de escultura perversa, por assim dizer, que revela a minha face obscura diante da morte e indo bem além do retrato clichê do artista como voyeur que banaliza o mal.

Por subverter, deste modo, as faculdades espirituais ou positivas do corpo a partir da fixação dos movimentos de quem convido a estar sob a forma de objeto, aproximo os meus “assistentes” de trabalho – termo que acolho de Kurt Fickert em torno dessa figura no imaginário da obra de Franz Kafka – a uma experiência próxima à *fornifilia*, ou seja, ao gozo por ser usado como mobiliário de alguém: uma face perversa de condutas e costumes desumanizadores que já comentei noutros e-mails. As inversões do gesto seriam, portanto, dispositivos críticos propostos ao corpo do outro como parceiro de crime para tal condição que se aproxima da figura que Giorgio Agamben assinala como *Homo sacer*: as Macabéas, os Deraldos, as Elviras, os Assistentes, e todos aqueles que se aproximam de uma inquietante aura entre o sagrado e o flajelante.

Sobre a abertura na Porta Vilaseca, agora em março de 2016, recordei daquele trecho da entrevista de Clarice Lispector no qual ela descreve a novela *A hora da estrela*, sua última entrevista, durante um programa da TV Cultura: “trata-se de uma moça nordestina que, de tão pobre, só tinha dinheiro para comer cachorro quente...”. Por isso, propus ao Jaime, e estendo a proposição a você, de instalar, em frente à galeria, uma carrocinha de cachorro-quente. Gostaria de incluir este aspecto sensorial e abjeto que tanto inspirou Clarice nesta obra e a mim também, pelo seu caráter macunaímico.

Em lugar do texto curatorial, queria lhe propor o compartilhamento de nossas conversas. Voltando ao assunto da escrita, eu fico contente com estas trocas de e-mails, incluindo seus apontamentos críticos mesmo quando divergem, pois o que me interessa é o diálogo de que tanto sinto falta quando pensamos, visual e experimentalmente, no campo da criação e que venho desenvolvendo de maneira especial com você, com a Simone, o Jaime, o Raphael e a Fernanda Lopes.

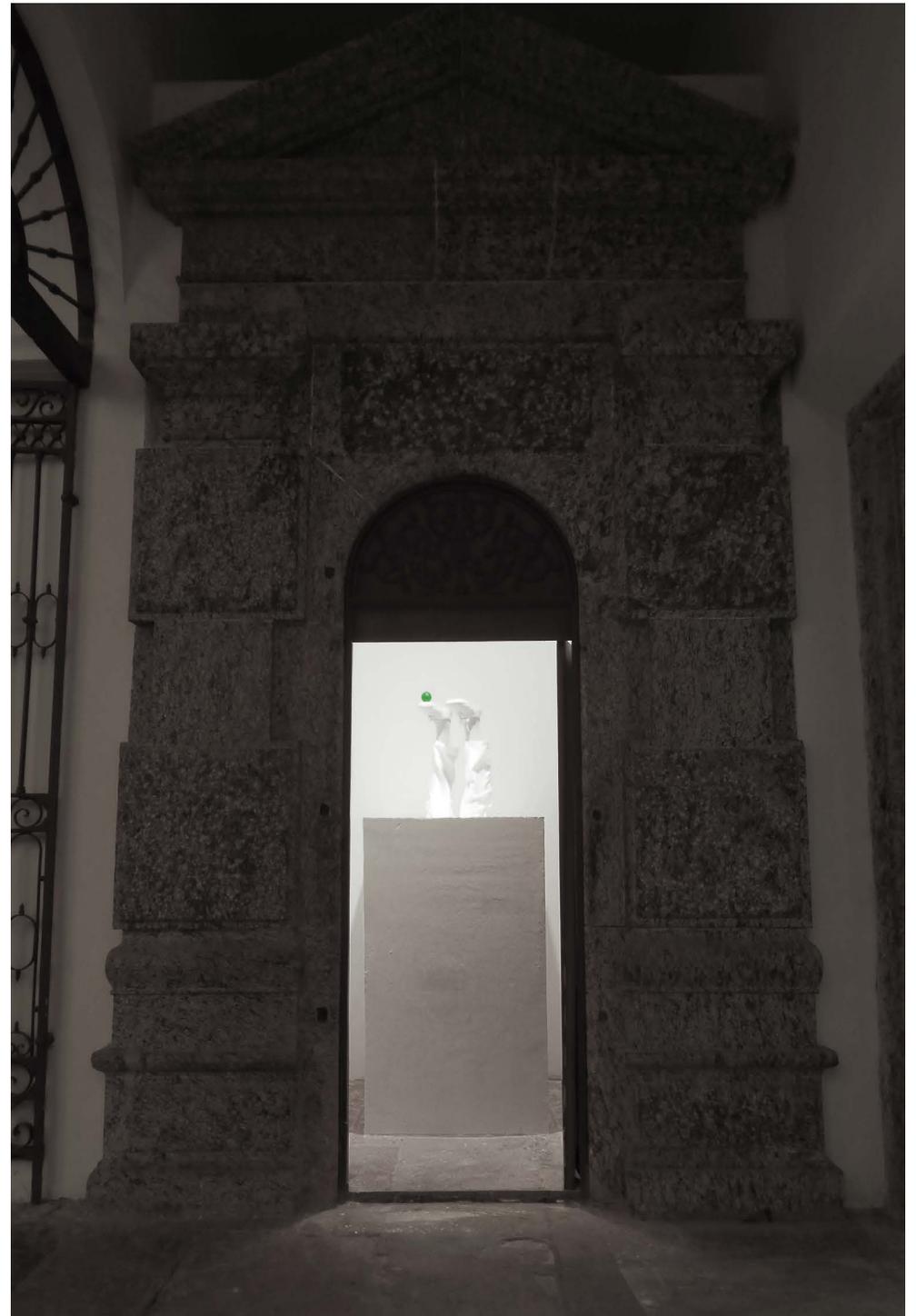
Por fim, lembro do pensamento de Alain Badiou que inspirou, recentemente, uma aula sobre arte pública que apresentei na faculdade de artes visuais aqui no Rio, em torno de uma promessa que a arte contemporânea poderia realizar: reanimar e provocar as pessoas de um modo menos blasé ou anímico diante dos riscos que a condição (des)humana nos implica em sociedade.

jsoledar@gmail.com – olivia.ardui@gmail.com

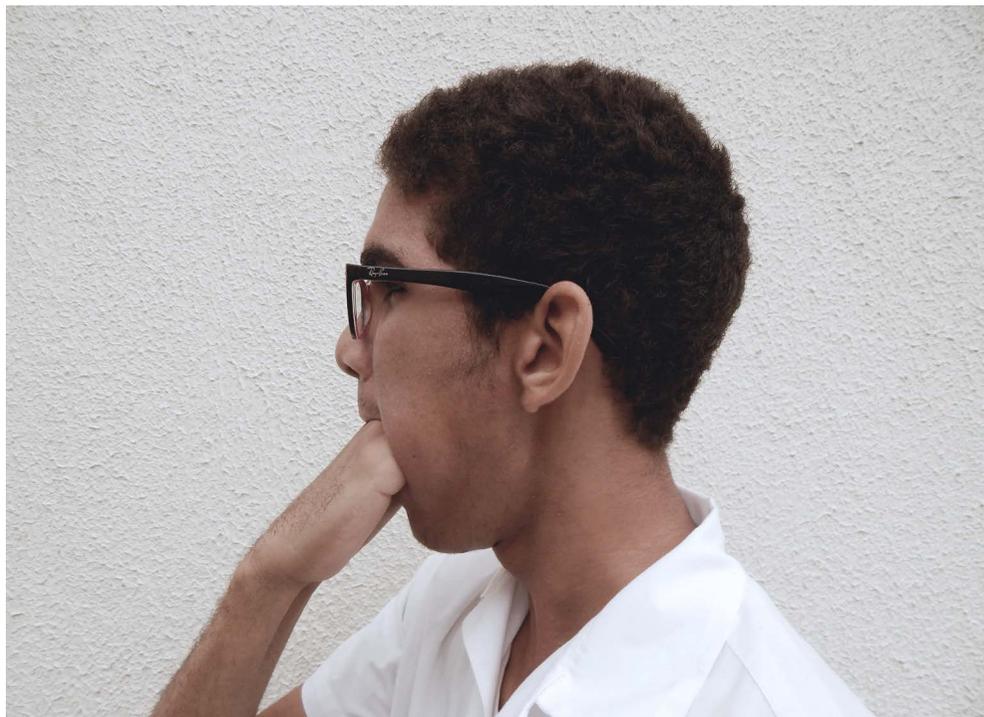
Seleção de e-mails, entre 2014 e 2016, editados por Soledar e Ardui, com revisão técnica de Maykson Cardoso e assistência de estúdio de Mônica Coster, por ocasião da exposição individual “Macabéa”, realizada na Porta Vilaseca Galeria, no Rio de Janeiro, em 22.03.2016.



Roda, 2013. Ação laboral com botas de couro, gesso, machados e relógio despertador. I Bienal do Barro do Brasil, Caruaru/PE.



Monumento a Deraldo, 2014. Instalação com bloco de gesso, fibra de vidro, vestuário e limão. Projeto Cofre, Casa França-Brasil.



Assistentes (fase oral com mão), 2014. Ação com alunos do Colégio Pedro II. Convite de Raphael Fonseca.



Macabéa, 2016. Situação com manequim, cachorro-quente e flor. Portas Vilaseca Galeria.