

A batalha da arte é com a construção de sistemas

Robert Nisbet¹

Os últimos trabalhos de Ícaro Lira apresentam, salvaguardadas diferenças e especificidades pontuais, um roteiro comum. Em geral, o artista cearense participa de residências e/ou traça percursos em locais rurais e periféricos ao circuito artístico, durante os quais coleta imagens e objetos de diferentes naturezas, dispostos, por fim, no espaço expositivo. Desterro (Galeria Ibeu, 2013), Náufrago (Atelier Subterrânea, 2013), Istmo (Galeria A Gentil Carioca, 2013), Romaria | Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem (Galeria Sesc-Crato, CE, 2012) exemplificam tal estratégia, sendo essas exposições – posto que tais trabalhos furtam-se a ser denominados obras de arte – o ponto de partida desta reflexão.

Não que aventuras e viagens sejam a novidade trazida por Lira para o ambiente da arte. Recordem-se os artistas-cronistas viajantes que desembarcaram na América Latina no século 19, como Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas; mais recentemente, os itinerários de artistas-etnógrafos ou, ainda, antropologia-filos (para utilizar o estranho neologismo de Thierry Dufrêne²) que buscam o conhecimento do fato humano em suas relações com as outras espécies, com a natureza e com o ambiente urbano, interessando-lhes as diferenças e semelhanças culturais. Aquilo que chama atenção no gesto de Lira não é a viagem nem mesmo o relato; é, antes de tudo, a maneira como o artista enfrenta a crise da história e a emergência da antropologia sem cair na tentação de criar sistemas etnográficos que substituam o enquadramento historiográfico.

Tome-se, por exemplo, *Istmo*, constituído por objetos variados: uma rede de pesca; uma caixa de charutos cubanos – Flor de Tabacos, de Partagas (Havana); uma sacola de plástico azul com um punhado de folhas secas, ostras e conchas do mar; o negativo de uma mulher de braços abertos em primeiro plano, seus olhos cortados, ausentes do enquadramento. Em segundo plano, talvez um homem, não se pode ver nitidamente; quatro fotografias: um cachorro morto em uma estrada de terra; um osso, sobre uma folha branca, pousado em uma mesa; Lira criança de gravata borboleta e conjunto azul, de pé em um sofá estampado vermelho: bocas abertas, mão babada, dentes crescendo; uma mulher na paisagem agreste, nela quase se camuflando. Um cartão-postal (caçadores terrestres que habitavam o pampa chileno Terra del Fuego, o chamado Fim do Mundo), um saco de soja, anzóis e pregos completam o conjunto de objetos.

Se tal descrição parece conduzir mais a uma desordem do que a um esclarecimento do trabalho, talvez seja por não haver um sistema unívoco – tal qual um quebra-cabeça – que os reúna. O que se deve notar é

a diferença radical entre os objetos e sua justaposição que esconde, na realidade, abismos e saltos. Nesse sentido, o espaço expositivo, incluindo aí as paredes, atua de modo a ilhar as coisas, em uma espécie de nivelamento operado por isolamento (isso não acontecia, por exemplo, na assemblagem que o artista apresentou no Parque Lage em 2012 – ali, havia uma densidade de objetos que, nos trabalhos posteriores, se rarefez). O espaço, com isso, não funda uma unidade visual, mas um campo de vetores semânticos assistemáticos. Nele, os elementos naturais e registros urbanos, em geral diminutos e fragmentados, são coletados segundo um mesmo impulso que descarta a diferença entre o objeto etnográfico e o objeto artístico, entre natureza e cultura. Se os objetos que Ícaro leva ao espaço expositivo são, em sua maioria, usados, antigos e descartados, o tempo os atravessa conferindo-lhes visível desgaste. Nada é novo; tudo possui sua história invisível e se impõe como enigma semiológico. Isolada temporalmente, cada coisa abriga-se espacialmente em relação às demais. E aqui devemos nos perguntar

Ícaro Lira, *Istmo*, galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ, jan. 2013



qual a natureza da relação entre os elementos que Lira elege para o espaço expositivo. Como se associam essas unidades, essas ilhas sígnicas?

O artista diz que as fotografias, as caixas e os demais fragmentos selvagens se associam por montagem. E, desse modo, estaríamos em terreno cinematográfico. A desconfiança, porém, é de que seja também uma composição. Na realidade, há uma tensão entre montagem – enquanto encadeamento temporal – e composição – entendida como inter-relação espacial. Tal intensidade surge justamente na decisão de Ícaro de tornar visível espacialmente o isolamento temporal a que os objetos estão submetidos, isto é, seu caráter obsoleto, o desgaste operado pelo tempo. Cada coisa exposta então apresenta uma condição temporal própria, e a montagem-composição que o artista realiza no espaço expositivo lhe impede a unificação. Ocorre, com isso, uma multiplicação das possibilidades narrativas, surgidas das combinações entre os diversos elementos. Institui-se a impossibilidade de se delinear lógica sistemática que circunscreva uma interpretação unidirecional do mundo (lembre-se sempre de que os conflitos possuem variadas versões – em contraposição às histórias oficiais).

Mais acima, afirmou-se que a potência da obra de Ícaro reside em seu embate com a crise da história, sem que ele se renda aos sistemas etnográficos. Esclareçamos. Não é novidade o processo curioso que caracteriza a arte contemporânea a partir da década de 1960, distinto por duplo movimento inversamente proporcional: à medida que a história da arte – enquanto disciplina organizada em torno de uma narrativa mestra – enfraquece devido a sua incapacidade de adequar-se ao experimentalismo artístico, suas áreas irmãs, em especial a antropologia e a sociologia, emergem como práticas a ser exploradas intensamente por criadores e teóricos. O fato de que o discurso

do fim da história funcione ele mesmo como uma narrativa hegemônica da arte contemporânea torna tal processo ainda mais ambivalente.

Se a crise do enquadramento (tanto dentro quanto fora da obra de arte) é imperativo imposto pela prática artística, não deixa de soar também contraditório o fato de muitos criadores, diante desse fato, formularem suas poéticas tendo por base sistemas ainda totalizantes. Nos ambientes das Bienais, em que essas práticas parecem multiplicar-se tanto formal quanto tematicamente em retorno ao desejo enciclopédico, a incongruência salta aos olhos, seja na 30ª Bienal de São Paulo (2012), em que artistas como o holandês Hans Eijkelboom ou o alemão Hans-Peter Feldman utilizam práticas antropológicas (fotografias que evidenciam padrões de comportamento em muitas cidades do mundo e coleções de roupas de mulher ou a exposição de todos os objetos que se encontram em bolsas femininas, respectivamente) em obras marcadas pela nostalgia de um ordenamento totalizador e reductor; ou na 55ª Bienal de Veneza (2013), na qual a norte-americana Sarah Sze propõe uma instalação em que refaz o universo a partir de um conjunto numeroso de objetos organizados no espaço expositivo. Tais práticas, em especial as duas primeiras, parecem apresentar um narcisismo etnográfico que Hal Foster³ em importante ensaio soube indicar.

Sob outra perspectiva, o trabalho de Ícaro Lira, assim como os dos brasileiros Fernanda Gomes, Luciana Paiva e Rodrigo Braga, parece enfrentar a crise da história, sem, no entanto, sublinhar o ímpeto sistematizador por meio da prática etnográfica. Se Lira viaja por muitos municípios, não deseja documentar as comunidades pelas quais passa em um suposto trabalho de campo pautado pela distância entre sujeito-analista e objeto analisado. Ao deslocar-se por cidades que estão fora do eixo



Ícaro Lira, *Istmo*, galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ, jan. 2013

artístico, Ícaro propõe um embate com a narrativa histórica oficial, colocando-se ao lado, ou além dela, como o etnógrafo desconfiado das interpretações historiográficas evolucionistas do mundo. Sob esse prisma, a deriva do artista assemelha-se à incapacidade do antropólogo de sentir-se em casa, de abrigar-se em algum terreno, até mesmo sua casa. Tal impossibilidade marca não apenas a figura aqui mencionada, mas, de fato, impõe-se como impulso espiritual transversal a muitos pensadores e artistas, e que Susan Sontag⁴ denomina *intelectual homelessness*. Esse impulso resulta de uma sensibilidade moderna nauseada pelas aceleradas transformações tecnológicas derivadas de um demônio chamado história.

Com a publicação de *Tristes trópicos* em 1955, Lévi-Strauss inventava o antropólogo como ocupação total, aquela que envolve um compromisso



Ícaro Lira, *Desterro*, Galeria IBEU, Rio de Janeiro, RJ, abr. 2013

espiritual semelhante ao do artista e do aventureiro. Uma compreensão dessa invenção passa necessariamente pelo fato de, até as vésperas da guerra, a etnologia francesa ser realizada por antropólogos de gabinete, que organizavam considerável massa de dados à disposição, a fim de resolver um problema ou explicar uma instituição. Enquanto Marcel Mauss integra este grupo, Lévi-Strauss, por sua vez, atualiza a função por meio da centralidade concedida ao trabalho etnográfico, sob o prisma estrutural. Se o artista pode ser considerado etnógrafo, é porque este último, em sua reinvenção operada por Lévi-Strauss, assemelha-se àquele em seus mergulhos e entrega ao trabalho de campo. Ambas as figuras convergem em sua condição humana de exilados; condição que independe do

local em que se encontram e que permeia o trabalho de Ícaro Lira, explicitada em seus títulos.

Há uma atmosfera característica em seus trabalhos, nítida por meio dos nomes que os batizam; eles anunciam, sem maiores floreios, a condição errante do imaginário do artista. Instiga o fato de Ícaro pouco acumular os elementos; ele não é um colecionador. Os objetos expostos na galeria podem desaparecer na mesma velocidade em que nessa situação foram colocados. Não há obra pronta, fechada, apenas um salvamento temporário do objeto de seu pleno esquecimento; tudo é transitório e se abre para as ações do tempo. Se estamos certos, ocorre então uma identificação entre artista e objeto: ambos estão expatriados e se movem, não-



Ícaro Lira, *Istmo*, galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ, jan. 2013

mades, por estradas, portos, aeroportos e espaços expositivos. A condição do criador é a mesma da criatura. Abandonados de seus contextos natais, artista e objetos estabelecem frágeis relações entre si – istmos – que os obrigam a navegar pelo mar (ou deserto) cultural a fim não de achar um abrigo, mas de confirmar a sina do caminhar.

NOTAS

1 Nisbet, R. A. A sociologia como forma de arte. *Plural*, São Paulo, 7, primeiro sem. 2000: 111-130.

2 Dufrêne, Thierry. Art contemporain et Antropologie. *Anais do XXXII Colóquio CBHA* (Comitê Brasileiro de História da Arte). Direções e sentidos da história da arte. Campinas, 2012.

3 Foster, Hal. *The return of real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, October, 1996.

4 Sontag, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2001.

Manoel Friques é teórico do teatro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio) e engenheiro de produção (UFRJ). Doutorando no Programa de História Social da PUC-Rio, é mestre em artes cênicas pela UniRio, em que é professor de engenharia de produção com ênfase em produção cultural.