

Dentro da Transparência

João Paulo Quintella

1* Curador e crítico. Coordenador do programa artístico da Fundação Suíça Pro Helvetia no Brasil.

Resumo:

A vitrine, como dispositivo, como lugar e como efeito, é o mote da proposta artística arte_passagem. Pensar em vitrine significa pensar na relação intervalar entre objeto e desejo, entre real e artifício, entre interação e contemplação. Por que um vidro, interposto entre algo e alguém, altera radicalmente a relação entre as duas partes? O impedimento do toque frente à facilitação do olhar alavanca que tipo de circunstâncias psíquicas, estéticas e sociais? Em resumo, o que seria a transparência hoje?

Palavras-Chave: transparência; arte contemporânea; arte_passagem; consumo; espaço; imagem; corpo.

*Para neutralizar o que possui de mais arraigadamente violento
a sociedade de consumo tomará sobre si
os ilusionismos mais improváveis.*
— Ismar Tirelli Neto

1. Nada nessa mão

Em conformidade com um dos muitos mandatos que a civilização confere ao espaço físico, a vitrine, por definição, reivindica especificidade e atenção. Ela procura romper o cotidiano disperso no fluxo da cidade, para criar um espaço de distinção, diferenciação, destaque, evidência, separação. A versão 2.0 das vitrines, o showroom, tenta subir o tom dos artifícios de encantamento através de um processo rudimentar: a elevação de escala. A vitrine ganha assim sua atualização hiperbólica.

São infinitas lojas de automóveis parados. Corredores de produtos congelados com imagens de comidas frescas. Incontáveis pés de tênis coloridos; o esquerdo sem o direito, o direito sem o esquerdo. Paredes erguidas por cápsulas de café. Móveis robustos simulando salas paradoxalmente frias e dramáticas, com ares ao mesmo tempo de depósito e de cena teatral, um espaço entre a literalidade e o programa de auditório, entre Brecht e Gugu Liberato. Não por acaso, esse tipo de lugar, que de alguma forma poderia ser entendido como um novo patamar das vitrines, recebe o horripilante nome de *showroom* (sala de exibição).

*

Parece um tanto descabido ou irônico rever a própria noção de *exposição*, mas à medida que a palavra se convencionou como ocasião da arte ela parece banalizar sua problemática essencial, por assim dizer, seu imperativo exibicionista, sua premissa demonstrativa. O fato de a palavra *exposição* ter se

consolidado como ocasião central dentro da vida artística, como ponto de contato primordial entre obra e observador, circunscreve nela a necessidade de atrativos cada vez mais transparentes e histéricos. Uma cultura da ostentação e uma fruição pornográfica parece crescer junto com a demanda por visibilidade. “Tudo deve tornar-se visível; o imperativo da transparência coloca em suspeita tudo o que não se submete à visibilidade. E é nisso que está seu poder e sua violência” nos diz Byung- Chul Han em *A sociedade da transparência*. (Han, 2017, p.30) Devemos desconfiar da palavra *exposição*? Até que ponto é ela própria transparente?

A demanda pela ultra visualidade ofusca qualquer possibilidade de mistério. Na concepção de vitrine, o que não pode haver é o imbróglio, a desorientação. Nela, não é concebível a pergunta pela localização do objeto de desejo. É exatamente a esse predicado de totalidade que a artista Ana Matheus Abbade resiste. Expor, nessas circunstâncias, talvez lhe fosse extremamente desconfortável. Talvez por isso, a artista tenha procurado se inscrever em outro repertório do visível, procurando outros sentidos no espaço.

E se dentro da vitrine fossem fermentadas conspirações amorosas? E se a vitrine não fosse uma latência pornográfica mas infinitamente cerimoniosa? Se dela não esperássemos a propulsão do desejo mas uma autossuficiência? Será que poderíamos encontrar descanso **na** mediação?



Figura 1. Ana Matheus Abbade, *Mulher de Pedra*, 2021. Tecido, bloqueador de testosterona, tinta acrílica. arte_passagem, São Paulo.

A estratégia de Ana consiste em espacializar o afeto de maneira outra. Não se deixa submeter a uma lógica do apontamento franqueada pela sociedade da transparência, pelos *reality shows de dating*, pela sedução hostil. Propõe ao contrário um lugar de múltipla escolha onde todas as respostas sejam certas e o apontamento esteja assim neutralizado. Exatamente por isso, grande parte do seu trabalho *não se dava a ver* e, no mezanino da loja, ela guardou composições, testes, estudos e intuições, como em um museu escondido. (Que trabalho seria esse que não está exposto?)

O roxo, que identifica o bloqueador de testosterona usado por ela, é a única cor manifesta, como se fosse uma visão de raio-x das pulsões. O empenho pela indeterminação possibilitava o encontro não-premeditado justo com o que havia de mais confessional em seu trabalho. Ali, onde o público não acessava, Ana criou um lugar para que seus impulsos continuassem vigentes e não *desaparecessem na transparência*.



Figura 2. Ana Matheus Abbade, *Mulher de Pedra*, 2021. Tecido, bloqueador de testosterona, tinta acrílica e materiais diversos. arte_passagem, São Paulo.

Mulher de Pedra é uma inclinação à auto-preservação, deslocando a importância para o que não é visto, para o que não se manifesta por puro desejo de evidência. Nesse movimento, não há nenhuma entrega para nos saciar. A busca de Ana é por uma outra forma de dar a ver, por uma imagem que não seja desprovida de tons mas que também não se converta em uma musculatura achatada.

Ver o mundo, de dentro dele.

*

O medo da sociedade da transparência seria não gozar com a imagem, o que, a longo prazo, faria definhar toda a estrutura de uma sociedade pavimentada pelo desejo de consumo. A não saciedade visual seria, portanto, o antagonismo da transparência.

O que complexifica essa equação é que, por um lado, o gozo não pacifica, e por outro, propor o nevoeiro não desarticula a ganância visual.

O que a transparência garante é a capitalização do desejo frustrado. Por uma perversão psíquico-social a transparência permite que o impacto afetivo do objeto de desejo se sobreponha a suas restrições de posse. A frustração se torna assim uma catapulta para a nossa percepção, saltando por sobre os limites físicos e alocando aquele objeto em um outro fluxo, o emocional.

Desarmar essa operação é também do interesse de Agrippina Manhattan. A placa de LED que a artista expôs na vitrine exibiu uma mensagem reversa. Diferentemente de Ana, Manhattan quer inscrever na cristalina retórica comercial uma superfície oculta. O estímulo visual quer a não representação, a *não codificação*. Enquanto Ana quer a especulação, uma aura distribuída, Manhattan vai combater a frontalidade da linguagem em sua própria superfície.



Figura 3. Agrippina R. Manhattan, *Monumento ao intraduzível*, 2021. Led, espelho. arte_passagem, São Paulo.

2. Nada nessa outra



Figura 4. Renata Lucas, *Sem título*, 2022. Manequins e objetos diversos. arte_passagem, São Paulo.

E se *dentro e fora* não passassem de situações sem espaço, locais sem propriamente uma localização? Se a vitrine fosse *agitação interna*² e não uma contemplação externa? E se o vidro não trouxesse distância mas implicação? E se, dentro da vitrine, houvesse externalidade radical³? E se dentro da vitrine encontrássemos, por fim, o perfeito objeto *autônomo*, independente de nós? E se a vitrine fosse a via através da qual o objeto estivesse, enfim, além do olhar?

² Tal qual definida por Renata Lucas em seu trabalho para o arte_passagem.

³ O filósofo do dentro Peter Sloterdijk supõe que a humanidade não suportaria a vida sem separação entre interno e externo, sem que fosse possível separar-se do todo do mundo. Não aguentaríamos conviver inteiramente com o *fora*.

Estaríamos testemunhando a um processo conciliatório, segundo o qual a vitrine trate com igual dedicação um segurança, um manequim e um consumidor, pondo-os em pé de igualdade?

Ao se despir de moralidade, seria a vitrine capaz de fazer coincidir arte e consumo?

*

Uma sociedade incapaz de se conceber para além da valoração, como a nossa, está fadada a capitalizar o grande trunfo da transparência. Como parece ser tendência para tudo, a transparência hoje está *a serviço de* algo. Quando isso acontece, ela se torna instrumento, inclusive na ratificação do discurso moralmente inaceitável. Que transparência é essa que se converteu em manobra retórica a serviço da persuasão e não da ampliação do debate? Um recurso estritamente veicular, e não poético.

Essa modalidade de transparência quer-se total e nada é mais ilusório do que essa pretensão. Basta lembrar que a magia do mágico está em realizar o impossível em completa transparência. A transparência é o véu que acoberta toda a extensão do truque. Hoje, não apenas não sabemos *como* o mágico fez o que fez, como sequer sabemos *onde* está. Mas como seria possível perder o mágico de vista numa sociedade onde tudo se vê, onde tudo é transparente?

Estaríamos cada vez mais dispostos a ser ludibriados? Possivelmente sim. Acreditamos demais coletivamente porque sofremos demais como indivíduos. Pensemos na vitrinização de todas as coisas, de todos nós. A vitrine se converteu em um modo estéril de ser, nada está nela a não ser um modo coletivo de ser-individual.

A transparência se mostrou uma forma eficaz de servir a um desejo liso e com destinação pré-estabelecida, avesso a desvios de percurso. Ela mitifica o

banal. Age como um filtro⁴ que acentua o apelo do objeto mas preserva sua inacessibilidade. Capturada por essa tecnologia, nossa atenção perde capacidades poéticas e associativas. Aderimos à encomenda do *real como reality* pelos produtores. Não sobra, portanto, espaço para o espanto, cada vez mais raro, assim como a magia. O espanto (aquele que despadroniza) se tornou empecilho.

Como corpo social, aderimos ao vitrinismo planetário. Tal ideário da transparência age de modo a desarticular o vínculo entre real e imagem. Nesse descarrilamento, ganha a imagem. Imagem de quem? Nossa. Tudo depende dela.

Não basta (nem um pouco) ser. É preciso aparecer. Mas não só. É preciso ver o outro vendo a nós mesmos. Por exemplo, não basta exercitar-se. É preciso se ver no próprio ato, ver outros nos vendo e vê-los também se exercitando ao mesmo tempo. A academia é a miríade da aparência em nossa época. Como se a caverna de Platão fosse, agora, uma sala de espelhos. Espelho que opera ali como um auto vitrinismo onde o objeto de desejo é o próprio corpo sendo visto. O labirinto narcísico das redes se completa na nossa avatarização.

Existe, hoje, uma espécie de uniforme da transparência, certa maneira da transparência se *vestir*: como se, por exemplo, a calça jeans com camisa preta de Steve Jobs indicassem intenções cristalinas, como se funcionassem como um pacote da transparência.

*

A artista Renata Lucas entrava identificações simples no plano do puro consumo rompendo violentamente a barreira física do vidro que asseguraria

⁴ Em 2022, [segundo OMS](#), a estafa mental atinge níveis cataclísmicos (quase 1bilhão de pessoas afirmam sofrer de desordens mentais) enquanto as cidades se consolidam como filtros de Instagram. São Paulo não tem filtro apesar de seu céu de chumbo incandescente. Filtros são maldições, camadas de transparência que não alteram a imagem mas a enviam por meio do empréstimo da aura cromática de um lugar. Los Angeles-ambar, Buenos Aires-cinza, Rio-magenta alaranjado.

uma distinção entre consumidor em potencial e produto. Trabalhando com manequins desnudados (que, curiosamente, por sua ausência de “produto”, já não mais nos representam), Lucas revela o quebradiço da transparência.

Podemos especular, com o Guattari de “Caosmose”, o que acontece quando o truque da transparência é revelado enquanto tal:

Na verdade, não há exterior: a subjetividade coletiva territorializada é hegemônica; ela rebate universos de valor, uns sobre os outros, através de um movimento geral de fechamento em torno de si mesma; ... (Guattari, 1992, p. 131)

Não há exterior.

Desmoralizada a ilusão da transparência, o objeto se abre ao desejo não mediado, não direcionado. Estaríamos, do ponto de vista psíquico, equipados para lidar com essa ausência de mediação que se deixa entrever no trabalho da artista?

*

A sagacidade da transparência hoje é, afinal, a mesma do mágico. Consiste em enfatizar ao máximo o efeito e acobertar ao máximo o artifício. A ambiguidade é, portanto, o artifício a ser eliminado. Neste processo, tudo se literaliza, tudo se iconiciza, tudo perde fundo para frontalizar a figura. Não por acaso, a própria ideia de comunicação parece cada vez mais dedicada a uma ideia de exposição pura e simples.

Sendo que nada é puro. Nada é simples.

A ideia de comunicação parece cada vez mais um sinônimo de exposição. Com essa vinculação tão estabelecida, seria ainda viável distinguir mediação de objeto? Interessaria essa distinção?

3. Agora sim

E se o dentro e o fora fossem uma forma de articular memórias? Um recurso para movimentá-las. Uma engenhosidade criada para guardar o que importa? Uma manobra discursiva?

Por em evidência é um gesto disparador de repercussões. Entre elas, esse gesto tem a capacidade de alavancar algo à condição de memória. Podemos perceber, à luz do ready-made, que destacar um fato histórico é, hoje, uma maneira de fazer arte. Via esse mecanismo de visibilidade e assimilação, narrativas históricas que fazem frente às narrativas hegemônicas ganham contorno cada vez mais claro.

Sabemos que determinados projetos políticos favorecem uns em detrimento de outros, produzindo estratificação social. Na música brasileira, esse processo gerou uma divisão por muito tempo estanque entre música popular e música erudita. Nessa segunda categoria, a participação negra foi posta à margem pela historiografia, majoritariamente branca, do século XX.

Em sua instalação Fuga n2, que integra a pesquisa VOX NOTURNA, Rafael Rg questiona essa orquestração sociocultural através de objetos indiciais dispostos na vitrine. Um piano, 3 partituras em mármore preto, camélias brancas e mãos de cera. Cada elemento atua como um campo estético gravitacional capaz de acionar debates amplos com a história.



Figura 4. Rafael Rg, *Fuga n2* (Piano, partitura / Mastro e mãos), 2021. Piano, mármore

gravado a laser, pedestal de madeira, camélias brancas e cera. arte_passagem, São Paulo.

Rg trabalha a partir da visualidade, através do olhar e da sedução dos símbolos. Sua poética catalisa certos procedimentos próprios à arte contemporânea como o levantamento de materiais de pesquisa e sua reorganização em um outro arranjo poético. É sobretudo através de um exercício poético que Rafael conduz a uma reinterpretação da história. Sua escolha é pelo uso criativo do método de pesquisa, pleiteando novas inscrições no imaginário coletivo.

As mãos de cera, as mãos de Luiz Viola (pianista convidado), as mãos como motor da história das aptidões humanas, a mão como resistência e energia social, a mão expressiva. Rafael Rg se vale da vitrine como uma cúpula aurática onde ele vai anatomizar fatos. As partituras são como lápides, gravadas tanto pela nostalgia quanto pela vitalização de uma parte abafada da história social da cultura.

*

Uma outra instância do corpo escancarado porém historicamente escamoteado pode ser encontrada no trabalho *Telhas*, de Amador e Jr Segurança Patrimonial. Em horário comercial, Antonio Amador e Jandir Junior se alternavam para proteger a vitrine de uma goteira. O propósito do corpo ali era sua instrumentalização extrema.

Recuperemos a ideia de uma indumentária da transparência. Vestidos com o traje padrão de seguranças (camisa social branca, paletó, calças e sapatos pretos), a dupla de artistas propõe um choque radical entre visibilidade e invisibilidade. Amador e Jr se interessam por toda a rotina dos corpos não evidenciados, dos corpos cujas atividades incluem não serem vistos.

A ampla gama de *serviços oferecidos* pela Amador e Jr Segurança Patrimonial (como os próprios artistas definem suas ações performáticas), se refere precisamente a essa gestão invisível do espaço expositivo, a praxis dos seguranças.



Figura 5. Amador e Jr. Segurança Patrimonial, *Telhas*, 2022 . arte_passagem, São Paulo.

Em *Telhas*, o corpo dos artistas é o próprio anteparo para o capitalismo, para a institucionalidade, para o patrimonialismo. Sem se dar conta, o público (que no caso do arte_passagem é igualado ao passante, ao cidadão, de forma a inscrever o olhar da arte dentro do mesmo pacto social que impera fora dela) reitera a violência da obra. O cinismo incômodo com o qual observamos a obra nada mais é que mais uma transparência da barbárie.

4. Quando decidimos ser coral

Como no trabalho de Rafael Rg, evocar a memória também é procedimento do GRUPO MEXA em sua performance *Bocca Chiusa*. Nela,

cada integrante do coletivo entoa lembranças, solicita afetos esquecidos e convoca a presença de quem não está ali. No Brasil, as paixões superam qualquer conceito de hiper-realidade.

Para o Grupo Mexa tampouco existe dentro e fora. O espaço é o da latência, do velório e do carnaval, da morte e do êxtase. Um lamento do samba, um sussurro e um berro. Um ritmo que é só pulsação.

O jogo das ilusões é, finalmente, positivado no gestual, na dança, na música, no jogo, no culto celebratório. Se a transparência total é hoje o ocultamento do artifício sob o manto da expressividade inócua, o corpo coletivo do Mexa é um nocaute nos estratagemas industriais, nas instalações anestésicas de consumo.

Bocca Chiusa foi concebida para ser vista através da vitrine. A encenação da memória previa o aproveitamento dessa distância imposta pelo vidro. A luz do dia, no entanto, providenciou um reflexo a princípio inconveniente que impedia a boa visibilidade da performance.

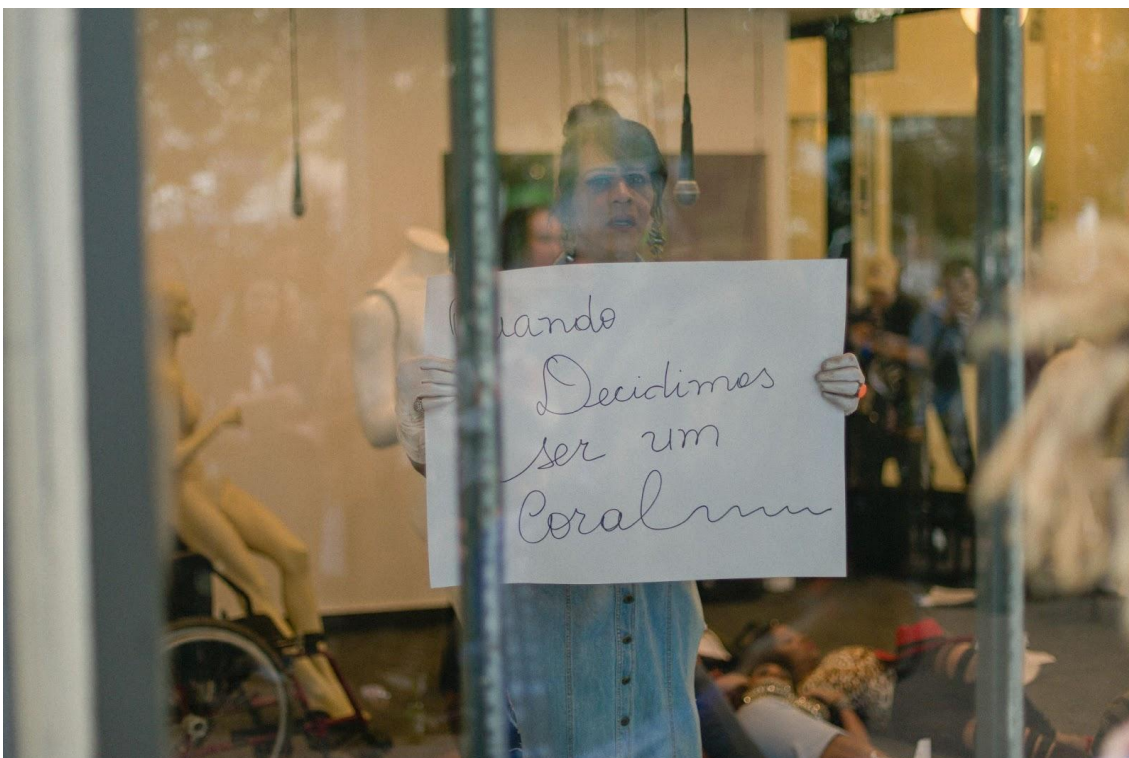


Figura 6. GRUPO MEXA, *Bocca Chiusa*, 2022. arte_passagem, São Paulo.

Atuando entre o improvisado e a dramaturgia, o MEXA definiu que a maior parte de *Bocca Chiusa* aconteceria no interior da vitrine. A premeditação foi uma armadilha estendida pelo próprio ideário do controle expositivo que a vitrine oferece.

No entanto, o sol não apenas não se curva ao desejo da vitrine como se sobrepõe a ele. O reflexo acidental produzido apenas adensou a proclamação da vida impura, em *Bocca Chiusa*, rompendo com o deslumbramento do asséptico como elas mesmas, afinal, desejavam.

Na análise dos acontecimentos extremos, nesse caso o ofuscamento solar, o que impressiona é que a imagem ganha em verossimilhança, ela surge diabolicamente como mais real que o real, como a carne crua, como o corpo nu, como aceitação do vulnerável. Não é então como artifício, como artimanha do real que a transparência é interessante, mas justamente quando ela se conforma ao real apenas para deformá-lo, quando ela se antecipa ao real a ponto de desviar o seu curso.

*

A transparência ofusca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Guattari, F. (1992). *CAOSMOSE: Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. 34.

Han, Byung-Chul. (2017). *Sociedade da Transparência*. Petrópolis, RJ : Vozes.