



**Religatio (Seis mensagens ao redor de *ANIMALIS IMAGINIBVS*)
observações reflexivas a partir de uma convivência**

Adolfo Montejo Navas, curador da exposição *ANIMALIS IMAGINIBVS*

Palestra no Museu Paranaense, 14ª Bienal de Curitiba, março de 2020

“Mostrar, pressupõe portanto, ocultar”
Gottfried Boehm

I

Animalis Imaginibvs, o trabalho de Mauro Espíndola no novo MAP, nunca foi uma obra corriqueira, quero dizer intrínseca ou expositivamente normal, nem standard ou factível de ser considerada para qualquer lugar, coringa para uma sala assexuada, em cubo branco, etc... O contrário foi pedir, demandar uma porosidade com o lugar, um habitat, se corresponder como se o trabalho fosse um próprio local de ação, ou seja, perto do *site specific*, em sintonia ou respirando, portanto, o ar do lugar. Esta prioridade foi sentida muito cedo pela curadoria, pela associação com este museu pela sua natureza mista, uma aterrissagem num espaço cultural que religa imaginários de vários universos, mundos, tempos, cujo acervo provém de disciplinas científicas, de história, da antropologia, da indústria sociocultural, da geologia, das ciências naturais... Foi, de fato, um dos trabalhos a ter assinalada sua localização em seguida com o artista e com a própria Bienal, pela pertinência de um diálogo à vista, contíguo e também submerso, que poderia dar frutos perceptivos, semânticos, provocar um diálogo insuspeitado com o acervo museográfico, pois a própria correlação de ciência-verdade era interessante colocar em suspeita, em xeque, em alguma discussão fronteira, para desamarar a associação cega e estreita da razão como lei única, teleológica, exclusiva, e também a mera objetividade dos dados, de uma natureza primigênia... como se não existisse, paralelamente, a outra versão do espírito, aquela que resgata o lado simbólico, inibido, não manifesto, inconsciente...

Ainda mais quando na arte sempre se tratou de construir uma ficção linguística que quer reconduzir sua categoria de simulacro não para a mentira, senão para outra verdade maior cujas aparências em parte esconde. Precisamente, a arte contemporânea dos finais do século XX atraiu estas experiências heterodoxas e até cáusticas com os museus e os acervos, com sua fidelidade ao real, a sua apresentação objetiva, a mitificação da transparência, o universo consensuado, etc, como um unidimensional discurso político, ideológico. (Joan Fontcuberta e Pere Formiguera, Louise Lawler

ou José Rufino ou Rosângela Rennó, são alguns dos artistas que também desnortearam a fé visual nos documentos, as informações, o crédito museográfico como absoluto em sua lei positivista).

Assim, *Animalis Imaginibvs* se converteu numa instalação *sui generis* com vocação de disfarçar sua recente chegada ao museu, como se já estivesse lá há tempo (naquela vitrine e corredor), pelo teor de seu conteúdo, de aparente estudo científico e taxonomia animal, de tratado entomológico em sua enfatizada biologia artística. Como sua pertinente inscrição e aclimação indica, pelas possíveis conexões com outros âmbitos do museu, sobretudo quando ele se aproxima tanto às ciências naturais, por exemplo. Uma relativização muito da época de hoje, que nesta obra de Mauro Espíndola duplica o jogo com ironia com sua terminologia em certo latim, apresentando sua ficção como relato verbal verossímil, empírico, convalidado, quando o objetivo nuclear é outro: é colocar, semear um discurso na dúvida, em suspenso, mais próximo de uma situação em aberto, ainda a ser estabelecida, como verdade em curso que troca suas aparências e certezas. Como aquela ficção então que só a arte consegue construir explorando seu *pathos* e condição dramática naquele limite entre verosimilhança e verdade, ciência e fábula visual, arquivo e obra, rigor e imaginação. (E se poderia pegar carona com efêmero e perpétuo, outro moto continuo paradoxal).

II

Ao mesmo tempo, *Animalis Imaginibvs* nunca foi peça única, mera matéria objetual, com perigo de ser coisificada, plausível de ser possuída pelas mediatizações reinantes, exigências do mundo das pressões (não respondendo nunca a imperativos de propriedade ou de exibição protocolar, de mercado ou institucionalização), pois foi, antes de qualquer coisa, e é, de fato, permanentemente: tarefa de pesquisa, de descobrimento, em suma, de ação artística em processo, exemplo de poética ativa, como declaração de princípios e de estética de vida, que não se rege só pelos resultados ou pelos objetos em si, quais fetiches. Porque aqui se inclui algo importante: um trabalho de campo, literalmente falando, se fala assim de recolhida e posterior estudo de materiais, sejam fósseis, bichos mortos, restos de variada espécie, que situa *Animalis Imaginibvs* como trabalho etnográfico (como o artista etnógrafo do qual falava Hal Foster), trabalho de cunho arqueológico, mas também, em segunda instância, como uma apropriação *in situ* que acaba em obra inventariada, catalogada, de arquivo, imagética classificada e nomeada com precisão, daí sua decidida impronta de museu, de obra para a memória, de peça culturalmente necessária como coleção visual, real. E ao mesmo tempo, se dá o reconhecimento contemporâneo da equivalência de valores dados às coisas e às ideias, ativadas pelo artista como repertório indispensável. Ideias jogadas no caso para estabelecer discussão, troca, geração de interlocução, como parte conceitual da obra.

À sua vez, esta comentada memória, de costume atávica, imemorial, é notoriamente ilustração do frágil, do quase inconsistente – e nada é tanto como as borboletas, excetuando os vagalumes. Evidência de um outro sutil paradoxo. De tal forma, que apresenta-se tudo suspenso no limiar das asas, do ar, vendo assim também uma nuvem formada que é um monstro de ar, aprendido na parede com variáveis molduras como um corpo de muitas partes, uma nuvem de asas para escutar seu comum farfalhar, ar parado, em seco, em seu valor de movimento estático, de organicidade já imanente.

III

Animalis Imaginibvs sempre foi razão de um horizonte maior, via um compêndio de trabalhos diversos, sendo seu radar amplo: monotípias, biogravuras, livros de artista, desenhos, filme, como parte de uma constelação em várias direções, mas que se juntavam pelo mesmo que as separava, como acontece com os arquipélagos. Os diversos registros deste trabalho apontam para um saber outro: uma conexão entre o encontrado e o criado, o real e o irreal, o gênero e a diferença, mas sem distinções de valor ou categoria ou aposta nas simplificações binárias.

Por outra parte, esta *animalia* com seu luto em dó menor incluído, em escala, é testemunha também de uma violência de gênero, humano para mais senhas, na qual se esquece a razão ética de todo o vivo, oblitera-se a sua correspondência conosco como parte da natureza. Aqui se apresenta uma coleção de restos, fósseis, derivas deles, como relíquia cultural, civilizatória, ou melhor,

incivilizatória. Acervo de naturezas mortas. Como proposta crítica ao mesmo tempo que poética, o testemunho desta obra é saber se posicionar num difícil meio-fio artístico, e estabelecendo sua dúvida museográfica, científica para si, mas sem cair no dilema de ter que escolher entre o explícito e o implícito, de comportar ou não uma consideração partidária ou engajada como arte, pois o apelo está sutilmente disfarçado de estudo, de pesquisa, de tratado.

IV

E aqui é importante destacar a palavra *bio*, sua presença gera significados, como para o neologismo *biogravuras* (...), até para o teor de estarmos diante de uma "*biologia artística*". Há uma biografia do artista associada a esta periclitante condição dos bichos, como uma declaração de respeito, e portanto um implícito manifesto crítico que não esconde certa melancolia, aquele chamado sol frio desde a época de Albrecht Dürer. Devido a uma comunhão na recolhida das coisas e logo estudo e análise no tratamento e a feitura de imagens, ora no encontro no campo ou na estrada, ora no *frottage* visual para a obtenção de cópias, versões, no fundo, paráfrases, modulações. Sempre com uma circunstância visual particular, pois nesta criação de imagens ao que mais se aspira é a delatar sua sombra, marca, índice de passagem mais que sua realidade palmária, evidente ou total. Se contemplam as imagens reais parecendo irreais e vice-versa, e o imaterial à sua vez parece próximo, consistente. E isto faz parte de seu feitiço e potência.

Contudo, a poética deste trabalho se escapa do foco quanto mais queremos alfinetar suas presas, circunscrever seu espaço de luz, com mais luz. Não se cai na ilusão *naïf* da evidência, tão procurada pela necessidade da ciência, a tecnologia ou a comunicação; inclusive como documentação, *Animalis Imaginibvs* sabe estar na importância da sombra - como aponta Mário Perniola como sendo o registro fundamental da arte -, ou seja: nem cai no registro no alto metafísico nem no baixo da raiz populista, senão na visualidade e semântica lateral, ao lado, e portanto, se escapando do império do evidente, do óbvio ululante, do que está entregue à luz frontal e promete uma suposta e imperativa claridade absoluta. Ou um paraíso de semelhanças como se fosse El Dorado. Toda esta obra, em seu conjunto, abriga um lado noturno, obscuro, uma visualidade oblíqua, em lusco-fusco, intermitente, que se esconde da luz imperial (totalitária) para não queimar suas assas, preservar melhor sua reserva de sentido.

De alguma forma, é inevitável não participar aqui de certa teoria da imagem em que o que importa nunca é a representação mimética, o reino do duplicado, mas o que está à margem da representação, e esse *algo a mais* dá notícia de um fundo, um excesso, uma energia, uma disposição para o aumento do ser, em tensão ontológica que a imagem oferece com nossa participação neste olhar além da reprodução (como sustentam Jean Luc Nancy ou Gottfried Boehm). Neste âmbito ou frequência, Mauro Espíndola convoca ou conjura um certo tipo de visualidade que não nega seu *sem fundo*, seu magma abissal ou fundo aberto e assim declara uma determinada e heterodoxa fé imagética: nas imagens abertas, ambivalentes, não neutralizadas (e que curiosamente se escapam das próprias molduras, do marco a rigor com que se apresenta aparentemente, expograficamente).

E aqui se produziria uma outra situação instigante, aquela na qual não se dá a conversão do negativo em positivo para conforto comunitário, tranquilizador, senão que se procede ao manutenção do negativo ou então a conversão do positivo em negativo (veja-se assim o acidente sistêmico de natureza animal que delata uma imunidade humana, aponta uma falha vital, cultural, uma ausência). Se em *Animalis Imaginibvs* não há, diríamos, "uma funcionalização positiva do negativo"- como outro teórico italiano, Roberto Exposito, expõe ou diria -, a ausência de vida (seu luto, reencarnação) coincide muito com o evidente selo de ausência das imagens (com sua opacidade, veladura, sombra), assinalando seu vazio cheio de energias... Neste sentido é curioso contemplar as atividades do artista, a praxe de trabalho, a tradução impura de suas imagens, o manutenção do ruído e diferença (por cima do gênero, da generalidade), a assimetria visual de suas figuras. O contexto que sempre é o fora da imagem (as normas, circunstâncias, as informações), e a imagem (o dentro, o criado, a linguagem) é um limite, nosso verdadeiro e valioso limite. É impossível não sentir aqui esse energizar-se da imagem quando o desaparecido gravita, o fundo se potencia como algo indefinido na superfície e assim se registra um valioso *momentum icônico* onde "mostrar, pressupõe portanto, ocultar" (segundo Gottfried Boehm).

V

Outro detalhe significativo é a reconhecida heteronímia artística de Mauro Espíndola. Porque não é a primeira vez que o artista recorre a este jogo de identidade, a uma multiplicação subjetiva, já fez isso anteriormente com o Dr. Victal, um criador de uma farmacopeia também ficcional e mirabolante, ideal para hipocondríacos, com remédios inusitados, para usos inéditos, para doenças ou defeitos insuspeitados (*Suicidown, Delirium, Neurexcitox, Heart's Adoption, Heart's Rejection...*). No mesmo patamar de rigor e assepsia na apresentação dos trabalhos, encontra-se Emanuel Leichter, um científico artista, próximo e distante, com aparência de outra época, e que permite uma maior liberdade de atuação, não tendo que se constranger com uma unicidade identitária real ou cronologia datada. *Eu sou o outro*, já proclamava Rimbaud para a alteridade que viria, e por outro lado, a despersonalização *peçoana* seria uma lição poética para *outrar-se*, seguindo o termo do poeta de Lisboa. Ainda que aqui se deva reconhecer que a alteridade se contemple um pouco mais além, numa ligação com forças da natureza (mais à heteronímia de Alberto Caeiro), de uma vida partindo de zero, na própria investigação através dos animais, na porosidade com seu ciclo e convivência.

Nisto, as características próximas de Leichter e Espíndola se baseiam na superação de ambos de uma linhagem pouco dada ao resgate da cultura vital. Respondem a um lado utópico de conciliação de consciência e sentidos, de ética e estética. Com a promoção das ideias de coleção, acervo, museu imaginário.

VI

Por último, dizer, que se versa aqui sobre um território imantado, quer dizer, uma obra múltipla religada a todos seus polos magnéticos, como atração. Onde tudo se interdepende expograficamente na instalação: móveis, desenhos, gravuras, livros de artista, textos... O espaço, o banco onde se sentar, a distância que se aproxima, molduras, suportes, a cartela informativa, o texto crítico... Enquanto a reinvenção de uma *animalia* bem específica (insetos, borboletas, répteis, pequenos mamíferos) deriva na construção de uma configuração mista de elementos de signo diferente (cuja procedência matricial é da natureza, mas também da cultura e suas circunstâncias, da barbárie, da arte e seus enfrentamentos).

O *anima* deste trabalho está curiosamente em seu fio terra, na função cosmológica que abriga, que contempla, de olhar para uma outra vinculação do vivo, e, em suma, na proposta de *religatio*, de religar planos diferentes (vida e morte, natureza humana e animal, hoje/sempre...efêmero/perpétuo). Pois procedendo de uma certa alquimia rural com sede em lugares mapeados do Rio Grande do Sul, uma prática artística campo através, transversal, esta conversão e metamorfose artística passa, sobretudo, pela citada conexão estabelecida, requerida de entremundos. Da articulação de um lado selvagem e outro rigoroso, primitivo e erudito, de um universo de *thánatos* e da reconversão no *eros* da linguagem. A obra de Mauro Espíndola é um limiar, que mexe na espacialidade e temporalidade, alimentando outra mitologia fora do tempo linear ou domesticado, o eterno retorno fundante de uma natureza em crise, em curva, desviando-se também de sua circularidade, ainda em tempo.

Para finalizar de vez, dizer que *Animalis Imaginibus* não deixa de ser uma instalação de “ex-votos” da natureza, com seu conjuro de perda e correlato de ausência, um muro das lamentações socioculturais e um tipo de altar profano que ainda guarda uma latência sagrada, espiritual.

Adolfo Montejo Navas

[11/02/2020-02/03/2020]