

Faça aqui, de Ana Luiza Dias Batista
Thais Rivitti

*O que é o que é? Tem o tamanho de
um camarão, guarda um moio de pão*

Foram quase 10 mil chaves espalhadas, dentro e fora do espaço expositivo. No chão da calçada, eram dispostas regularmente, alinhadas, enfileiradas. Ao segredo, de que cada chave é portadora, somava-se um outro: uma delas abria o Ateliê397. Mas este permanecia guardado. Na parte de dentro, no corredor ao ar livre que liga a entrada ao galpão expositivo, elas se acomodaram mais desordenadamente, como pequenos peixes prateados nadando para todas as direções num rio quase sem água. Não que tivessem virado chaves animadas, como saídas de um conto de fadas ou de um desenho da Disney. Mas o metal de que são feitas brilhava com o sol e se mostrava diferente a noite, quando eram iluminadas com holofotes. As chaves incrustadas no cimento formavam uma nova superfície, um outro chão para se pisar. Do lado de fora, a objetividade do espaçamento contado, das posições calculadas, a ordem e a medida. Do lado de dentro, a acomodação era mais díspar, irregular, conforme o relevo acidentado do terreno que o cimento disfarça, mas não conserta totalmente.

Há algo importante a se ressaltar: a ideia de colocar chaves no chão veio da observação dos pisos feitos pelo próprios chaveiros, são arranjos encontrados em vários desses estabelecimentos espalhados pela cidade. A artista modifica seu uso convencional, ao colocar as chaves perfeitamente alinhadas na calçada, ou ao coloca-las em uma área interna muito ampla. Na exposição, essas chaves no chão já não anunciam um serviço prestado. Embora o nome do trabalho – e da exposição – seja “Faça aqui”, o que dá uma ideia de um de um serviço sendo oferecido ou de um convite sendo feito, o apelo aparece sem objeto: o que, afinal, pode ser feito aqui? Esse endereçamento ao outro, marcado pelo uso do verbo no imperativo, é bastante provocativo. A exposição não foi aberta? Já não está tudo pronto? A artista já não fez o que era para ser feito? Sutilmente, a pergunta pelo papel do espectador começa a ser colocada.

Uma obra sonora, “Trilha”, instalada no pequeno hall que divide a parte interna e externa de “Faça aqui”, marca a entrada do visitante. Acionada por meio de um sensor, a curta obra sonora gravada se repete, sinalizando, ao que parece, o começo ou fim de uma partida de um jogo eletrônico qualquer. Trata-se de um som sintetizado, de um teclado, de uma outra máquina que usamos hoje para fazer sons. Uma breve melodia que soa vagamente familiar, embora não se possa localizá-la bem na memória. A referência ao jogo, presente também em duas outras obras, como veremos adiante, dá pistas da relação que a artista acaba por criar com o público. Este percebe que está numa partida, mas não entende bem como se portar diante da situação. Desse perspectiva, a expressão “faça aqui” torna-se mais desafiadora e menos óbvia.

A primeira obra que se vê, no galpão expositivo, é justamente “Miolo”. Um miolo de fechadura redondo e dourado, no qual se lê a palavra “Brasil”, gravada no metal que vem do fabricante, é colocado no centro da única parede que divide o espaço expositivo. Há um certo incômodo com aquela parede solta, quase um painel vazio, que ostenta apenas aquele ínfimo objeto. Quando nos aproximamos, vemos que o miolo da fechadura está constantemente em movimento, prescindindo da chave para ser girado. O trabalho insinua uma abertura que não se realiza. Um eterno giro em falso nos coloca em uma temporalidade em que tudo recomeça. Cria-se uma analogia com os ponteiro de um relógio, que medem o tempo de tal forma que, a cada 12 horas, ele recomeça do zero. Está valendo.

Do lado direito, encontramos fixados na parede um conjunto de parafusos. Presos na parede, sua disposição imita a de um jogo resta-um, no qual um pino deve saltar sobre outro sucessivamente até que reste apenas um deles no tabuleiro. Como as chaves no chão, os parafusos estão presos na parede e encontram-se, portanto, imóveis. O movimento é apenas mental. Não há ali possibilidade de movimentar nada. Mais uma vez, Ana Luiza Dias Batista utiliza materiais ordinários, usados por todos no dia a dia, modificando sua função original. Evidentemente, os parafusos não estão na parede para sustentar um quadro ou uma prateleira, mas são eles mesmos a matéria de uma espécie singular de desenho feito pela artista com seus materiais de trabalho.

Do lado esquerdo da sala, vemos o “Cubo”. Um cofre quadrado, cortado em 27 cubos de igual tamanho, preenchidos com cimento. A forma lembra a de um cubo mágico e suas faces estão levemente desalinhadas, sugerindo um movimento. Talvez o último lance do cubo-mágico, aquele gesto que restituiria ao cofre sua forma original depois dele ter sido desmembrado e embaralhado. Novamente, o jogo é apenas aludido, não havendo qualquer possibilidade de interação direta com a obra. É como se entrássemos em um ambiente cujas peças evocam, mas não comportam, a interação. Os pinos do resta-um nunca se desorganizam, estão sempre a seu lugar de origem. O miolo da fechadura gira por si só, mas não abre nada. E o cubo mágico já está prestes a se resolver sozinho.

Como entender esse anúncio do começo de partida, essa alusão ao jogo, esse desafiador “faça aqui”, num ambiente em que tudo parece funcionar, à revelia do espectador? Como se deve interagir com trabalhos que recusam a participação? Como mover parafuso envoltos em buchas enganchadas na parede? Para quê colocar um miolo de fechadura no centro de uma parede nitidamente imóvel? Que péssima ideia parece ter sido essa de transformar um cofre em cubo mágico: quem conseguiria mover essas peças pesadas? Evidentemente, a atitude do espectador frente às peças da exposição, não é da ordem da ação. Mas, ao mesmo tempo, se não houvesse neles essa sedução, esse convite, eles não se completariam. Eles precisam evocar o movimento, a possibilidade de deslocamento, de transformação para depois negá-la, não como um desapontamento (um pouco como quem mostra a uma criança um brinquedo novo, mas diz que ela não pode brincar), mas convidando a reinaugurar um outro tipo de relação com a obra de arte, menos pragmática, menos condicionada.

Em “Painel”, a última obra da exposição, a sedução do espectador parece acontecer menos pelo viés desafiador e tentador do jogo e mais por certo apelo publicitário. O trabalho é feito a partir de chaves gigantes, distribuídas aos chaveiros pelos fabricantes de chaves – a Gold, a Jas e a Landi. Nessas chaves agigantadas, que funcionam basicamente como anúncios de serviços, vemos, em alguns casos, a criação de simpáticos personagens: o Goldinho, o Jasinho e o

Landinho, além do Tetrinha, que acabam por criar, supõe-se, certa empatia com o consumidor. Esses pequenos mascotes têm corpos de chave, com seus recortes característicos, e cabeça de meninos, com bonés e chapéus... Em outros casos, é apenas a chave que, desenhada em formato grade, mostra a presença, ali onde foi colocada, de um chaveiro. Uma chave gigante, para abrir portas gigantes que talvez guardariam surpresas do mesmo tamanho. Como todo objeto publicitário, esses também buscam criar o desejo (no caso, de consumo) de uma forma bastante direta. Todo esse material foi recolhido pela artista que trocava as chavonas – ou chavões, para usar o trocadilho que um outro artista já observou – novas por velhas.

Além de dispor na paredes essas chaves gigantes, como em um painel de chaveiro, a artista faz cópias, em MDF, dos originais. Essas cópias permanecem sem pintura, perdendo parte de seu conteúdo original. Tornam-se placas em branco, com diferentes formatos, e muitas vezes só intuímos que são chaves pelo serrilhado da haste inferior – a parte da chave que enfiamos na fechadura.

Há muito o que dizer sobre esses trabalhos, por exemplo, no que diz respeito ao jogo que estabelecem entre virtualidade e concretização. Se, por um lado, transformar o desenho – no papel, no computador – de um cofre quadrado em um cubo mágico é algo rápido, pois há uma evidente analogia formal entre esses dois objetos, por outro lado, cortar realmente esse cofre, deslocar suas partes, mantendo sua integridade, é muito mais trabalhoso. De forma inversa, mas complementar, como se invertêssemos os sinais da mesma equação, copiar as chaves gigantes, que são apenas decorativas, com zelo e presteza, é toma-las como algo funcional. Esse procedimento é responsável por uma implosão de sentidos que está no cerne de cada um dos trabalhos da exposição.

Embora a artista esteja sempre lidando com objetos corriqueiros e banais, a operação a que ela os submete faz com que eles, mesmo sem serem retirados de sua ordinariedade, mesmo permanecendo objetos comuns, sejam capazes de colocar questões fundamentais, que organizam nosso modo de apreensão do mundo. Dito de outra forma, é como se a artista autonomizasse certos aspectos dos objetos que eleger torna-os absurdos. Isso acontece quando ela lida com os

anúncios de chaveiros como chaves, quando vê o chão do chaveiro como padrão decorativo e também quando reproduz o movimento da fechadura isoladamente. Ela gera com isso uma certa inoperância das regras da funcionalidade, da produtividade, da eficiência que é o modo com que os trabalhos se revelam ao espectador.

Há, na arte de hoje, uma questão mal resolvida: a ideia de que a obra de arte, para ser verdadeiramente capaz de cumprir seu questionamento último, de incitar o sujeitos a se repensarem e talvez mudarem ou expandirem seus modos de percepção, precisa colocar o espectador numa posição de atividade. É essa atividade que entra em colapso nessa exposição. Não se trata de exigir do espectador alguma manobra prática. Ao contrário, o que as obras fazem, cada uma a seu modo, é retirar dos objetos de são feitas sua vocação prática. E é só por meio desse deslocamento, quando uma chave não pode mais abrir nada, quando há um eterno giro em falso, ou quando a aproximação entre duas coisa é feita por meio de analogias estritamente formais, que esses objetos se liberam e passam a poder falar de outras coisas. E falam, da maneira absolutamente singular com que podem falar os objetos de arte, sobre a maneira com que categorizamos as coisas no mundo, do modo de funcionamento do nosso próprio olhar e denunciam uma visão parcial, hoje hegemônica, a que submetemos nossa apreensão.

Sem exigir do espectador nada a além de uma familiaridade com seus referentes (conhecer uma chave, um cofre, uma fechadura...) as obras propõem um novo modo de apreensão, mais poético e livre de qualquer finalidade previamente estabelecida, para o cotidiano. É por isso que essa exposição me parece um ponto obrigatório para que questão da participação seja repensada na arte contemporânea.