



ANTINOMIA

Curadoria e Organização Laura Cattani e Munir Klamt

Textos sobre os artistas Munir Klamt

Créditos de imagens

Anderson Astor: 59-71

Bruno Borne 8-17, 19, 92-95

Eduardo Aigner: 32, 34, 35

Fabio Del Re: 36-38

Frantz: capa, 20-31, contracapa

Ío: 58-72, 77-78

Joshua White: 52, 53, 55

Marina Camargo: 40-47, 54, 56, 57

Nik Neves: 48, 51

Projeto Gráfico e Editoração Bruno Borne

Capa Intervenção de Bruno Borne sobre obra de Frantz

Revisão

Maiara Alvarez: 33-35, 49, 50, 73-75, 80-90

**Este projeto foi contemplado pelo Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Villaça
9ª Edição - FUNARTE / Ministério do Turismo**



Secretaria
de Cultura



TORUS

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA MINISTÉRIO DO
TURISMO



ANTINOMIA

Ed. Névoa

2022

INTRODUÇÃO

Recorte Contemporâneo do Rio Grande do Sul no acervo do MAMAM

O projeto Antinomia – Recorte Contemporâneo do Rio Grande do Sul no Acervo do Mamam, premiado na 9ª edição do Marcantonio Vilaça/Funarte, surgiu de um desejo de contribuir para uma maior representatividade e integração das produções artísticas de diferentes regiões do país, levando ao público pernambucano um recorte da arte contemporânea do Rio Grande do Sul através de uma doação ao acervo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM). Os artistas selecionados foram Frantz, com a obra *Capela Dourada*; Marina Camargo, com o vídeo *Beckton Alps*; e o duo Ío, formado por Laura Cattani e Munir Klamt, com a escultura *Trindade*. Estas obras são peças emblemáticas dentro da produção de cada um dos artistas, evidenciam a particularidade de cada poética, com suas perspectivas diversas sobre o fazer artístico e seus meios de construir novas linguagens.

A obra de Frantz envolveu a realização de uma série de registros fotográficos em alta definição de toda a extensão do friso da Capela Dourada, em Recife, um dos templos mais visitados da região por sua suntuosidade e relevância histórica. O seu friso narra a história dos jesuítas no Japão e sua execução, na qual foram crucificados. Nesta pintura, há um detalhe importante: todos os membros executores da guarda japonesa tiveram seus rostos mutilados, não se sabe por quem, como uma forma de riscar esse registro da história. Nesta obra, Frantz fotografa e amplia essas cabeças rasuradas, imprimindo-as sobre tela, colocando-as sobre suportes e recobrando com verniz, tornando grandes pinturas aquilo que se tentou apagar.

A escultura da Ío é parte de uma série que o duo vem desenvolvendo desde 2018, que toma a estrutura da boleadeira, instrumento de caça de origem indígena que foi apropriada pela cultura gaúcha, para conectar peças esculpidas ou modeladas, criando uma instalação que pode ser exibida em diferentes configurações. *Trindade* é composta por três cabeças de personalidades mitológicas do Velho Mundo, vetores que influenciaram culturalmente o Brasil: Orfeu (Europa), João Batista (Ásia) e Obatalá (África). São protagonistas de três mundos, pilares de importantes formas de culto metafísico, unidos através de um dispositivo oriundo do engenho indígena. As duas primeiras cabeças decepadas são trágicas, mas a terceira é do senhor dos destinos, o que torna esta arma mítica uma metáfora para os embates e o sincretismo que nos moldam. *Capela Dourada* e *Trindade* se apropriam da atemporalidade mítica e para ecoar os conflitos religiosos e raciais, os ódios represados e os jogos de poder, evidenciando as contradições e os difíceis arranjos de nossa identidade cultural.

Beckton Alps, de Marina Camargo, parece à primeira vista quase um conto de fadas da era industrial, que narra a história de uma montanha artificial erigida em zona urbana, engendrada pelo acúmulo de ruínas e dejetos gerados por um antigo gasômetro. O vídeo remonta aos vestígios de sua formação, desvelando as camadas de história e matéria que estão sob a montanha, transformada em pista de ski artificial e hoje mantida como um parque natural. A história dessa montanha é marcada por encobrimen-

tos diversos, expondo elementos da própria formação das cidades – que muitas vezes ocorre através de acúmulos de matéria e esquecimento.

A curadoria partiu das obras incorporadas ao acervo para elaborar uma exposição coesa e instigante, selecionando assim mais uma obra ou conjunto de obras de cada artista: três telas da série *On Canvas*, de Frantz, resultado de uma pesquisa do artista sobre a força pictórica do apagamento, na qual ele intervém sobre catálogos de arte, desmanchando imagens e reconstruindo-as em formas abstratas e potentes. *Oblivion*, de Marina Camargo, uma série em desenvolvimento desde 2010, na qual a artista faz intervenções sobre postais e fotografias antigas da região dos Alpes, na Alemanha. Nestes, as montanhas são recobertas com tinta preta, evidenciando suas silhuetas contra o céu, formando o que a artista nomeia de “biblioteca de memórias abandonadas”. *Oblivion* reúne, até o momento, mais de 300 fotografias e postais que, recombinados, criam uma nova paisagem. O ato de cobrir essas imagens de souvenirs perdidos explicita uma reflexão sobre a memória enquanto uma obrigação social e moral, no contexto histórico da Alemanha, no qual o esquecimento da violência é vetado, sob pena de repeti-la. *Emergências*, da Ío, foi uma obra realizada no primeiro ano da pandemia, a partir da ressignificação de registros de mãos emergindo da água. O tríptico traz, de forma concisa, a pulsão de vida, o ímpeto de autopreservação e resiliência para resistir a tempos avassaladores.

Cada trabalho aponta para formas de apagamento, palimpsesto e esquecimento. O sentido filosófico da palavra *Antinomia* – contradição entre duas proposições apresentadas com lógica, coerência e rigor, mas que chegam a conclusões distintas – abarca a intenção deste recorte. Os artistas são caracterizados por suas dessemelhanças de temas, conceitos e formas, mas neste recorte curatorial cercam um núcleo temático onde cada um cria sua trajetória hermenêutica. As obras que compõem a exposição *Antinomia* propõem um olhar apurado e particular que parte desta percepção para refletir sobre seu contexto histórico e cultural, se fundando em uma liturgia apócrifa que conjura um amálgama de eras, territórios e, principalmente, pulsões.

Assim, a violência, os apagamentos, mas também o renascimento ou a reinvenção, seja por meio de uma fusão simbólica entre diferentes crenças e mitologias, seja por meio de uma intervenção intencional e tecnológica sobre ruínas do progresso, estão presentes não apenas nas obras, mas nas profícuas leituras que emergem das relações entre elas. Antinomia é o fio da navalha que secciona a contradição de proposições, igualmente coerentes, lógicas, mas que nos conduzem a conclusões diametralmente opostas: de um lado a pulsão de morte e o desejo de destruição incrustado no humano e, do outro, a pulsão de vida, a introspecção e a reflexão sobre nossa natureza.

Laura Cattani

Antinomia

Io

Frantz

Marina Camargo

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO





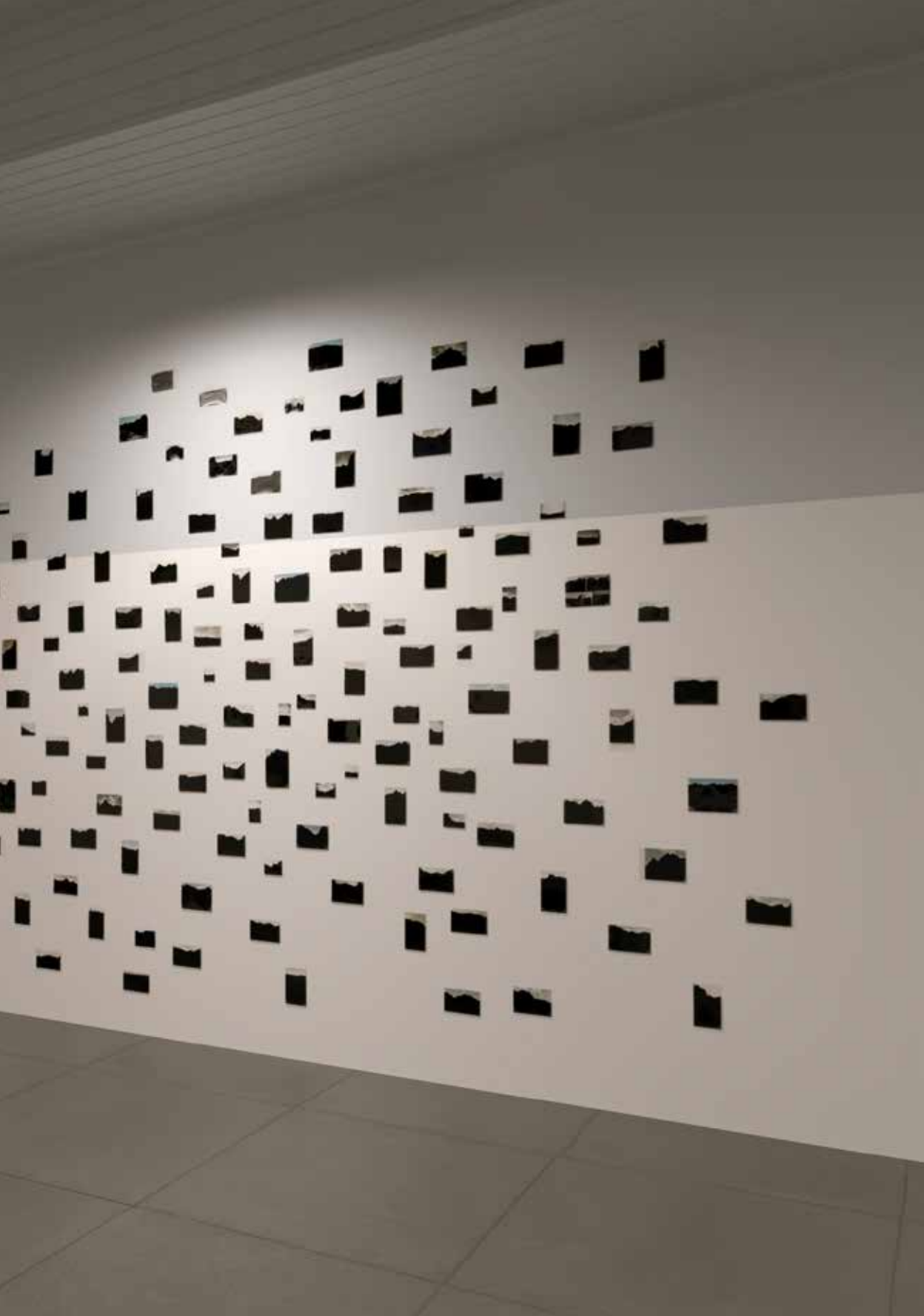
















- 1.** Frantz
On canvases, 2018-2021
Impressão digital, 100 x 100 cm

- 2.** Marina Camargo
Oblivion, 2010 – em processo
Pintura sobre cartões postais e fotografias antigos
650 x 430 cm

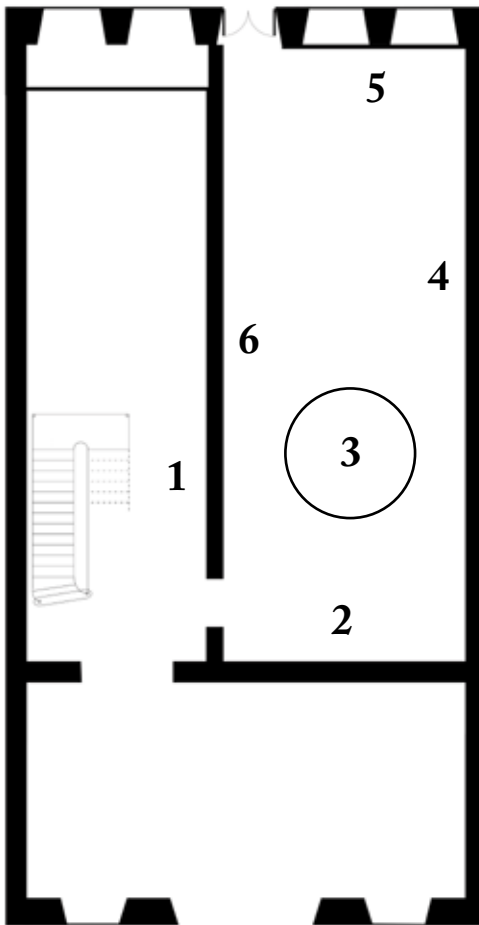
- 3.** Ío
Trindade, 2021 *
200 x 25 x 200 cm

- 4.** Frantz
Série *Capela Dourada*, 2018-2020 *
Impressão digital e verniz Dammar
75 x 100 cm cada

- 5.** Marina Camargo
Beckton Alps, 2018 *
Vídeo, 12:29 min

- 6.** Ío
Emergências, 2020
Impressão digital, 145 x 180 cm

* Obra adquirida com recursos do
Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça
9ª Edição - FUNARTE/ Ministério do Turismo



FRANTZ

























FRANTZ

Um sistema aberto de decomposição

Uma imagem nos ajuda a pensar a multiforme apresentação da obra de Frantz ao longo de sua trajetória: o redemoinho. Redemoinhar é o movimento de rotação ou em espiral ao qual a água ou a poeira são frequentemente cooptadas (no segundo caso, em muitas crenças, é o demônio que o habita). Em sua concretude, o redemoinho é um vórtice, uma força hipnótica que nos convida a sermos tragados (como o fazem os abismos). Mas há uma peculiaridade na identidade do redemoinho pois, mais do que uma coisa, seu ser é quase um sopro, uma *anima* — ou, dito sob outra perspectiva, um sistema aberto que se renova. Em *Introdução ao Pensamento Complexo*, Edgar Morin comenta sobre a origem do conceito de sistema aberto na termodinâmica e como sua relevância mais abrangente se dá na migração para os sistemas vivos, cuja existência e estrutura dependem de uma alimentação exterior, não restrita à matéria e/ou à energia, mas também a uma alimentação organizacional e/ou informacional. Mas é, também, um sistema baseado no desequilíbrio, onde as estruturas permanecem as mesmas, embora os constituintes sejam mutáveis. Esse pensamento nos instrumental-

iza para refletir sobre as operações que a obra de Frantz convoca, pois, em sua poética, a pintura não é uma técnica e, sim, um sistema aberto em *perpetuum mobile*. O grafismo rude das pichações de sua produção oitentista ou os traços obsessivos da série dos X, “este símbolo dúbio, que ao mesmo tempo significa anulação e opção”¹; assim como as extensas lonas que Frantz estaciona em ateliês, coando pacientemente resíduos aleatórios (pegadas, restos de tinta, chicletes e todas as coisas que caem ou respingam no dia-a-dia de um estúdio) para, posteriormente, retirar, selecionar, recortar estes forros e fazer surgir, desta composição do acaso, suas pinturas. O processo mais recente, surgido em *Liquid Paper* (2019) — tal-qualmente o corretivo —, foi o marco zero de uma ação que tem se desdobrado em múltiplos projetos, nos quais Frantz se fascina



com a decomposição das formas, a sangria, o informe contido em cada imagem. Assim, é interessante pensar a obra de Frantz como este sistema aberto que trafega não apenas na estrutura do que entendemos como pintura mas, principalmente, em um grande apreço por seus desvãos.

1 DALCOL, Francisco. *Frantz: Também e ainda pintura*. MARGS, 2019 (disponível em https://www.academia.edu/43882068/Frantz_Também_e_ainda_pintura)









The background of the image shows a port scene. A large ship is docked at a pier, and a crane is visible in the distance. The image is overlaid with a blue gradient that transitions from a darker blue at the top to a lighter blue at the bottom. The text is white and positioned in the lower half of the image.

MARINA
CAMARGO





Plan of Sliding Plates in Abutment Pier.

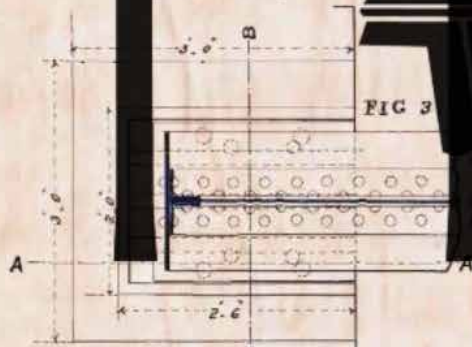


FIG. 3



FIG. 4

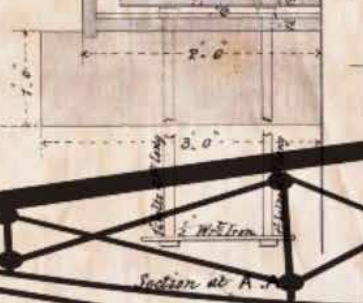
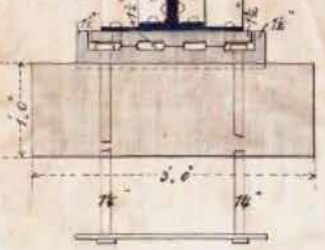
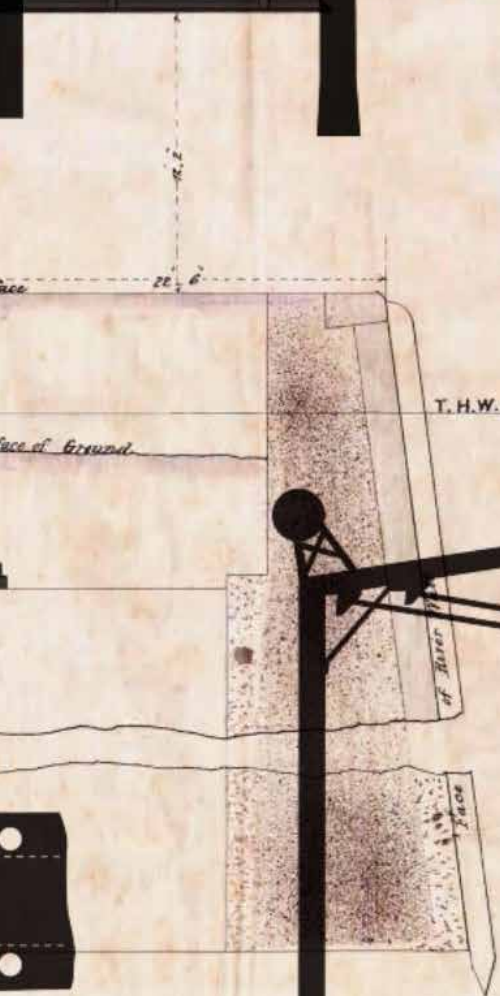


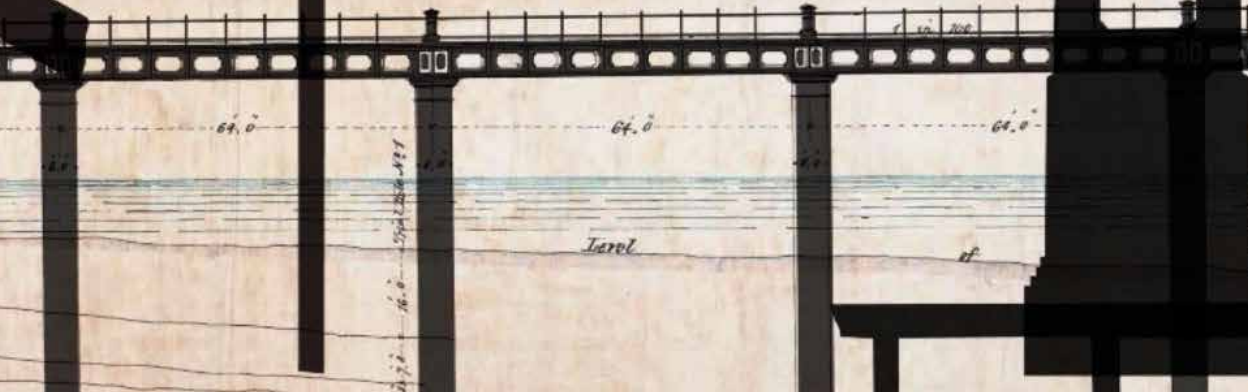
FIG. 5.

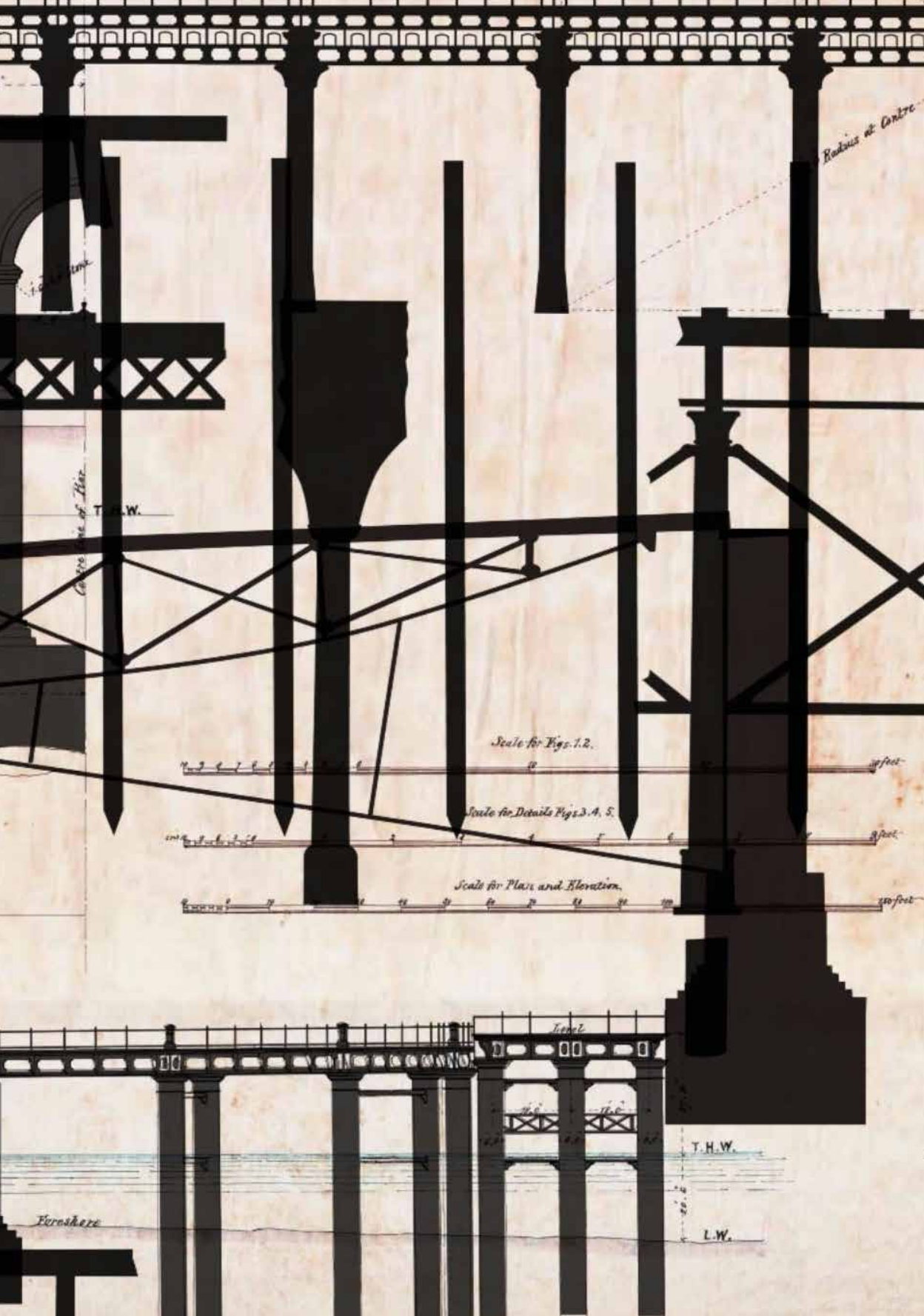


Section at B.B.



ELEVATION OF PIER.











MARINA CAMARGO

Espectro (ou deriva continental)

Ao evocar a palavra espaço para se referir à produção de um determinado artista, um contrassenso pode se insinuar pela aparente ambiguidade do termo. Espaço é tanto o abarcante “Extensão ilimitada, infinita, que contém todos os seres e objetos existentes ou possíveis” quanto o constrictivo “Extensão limitada, lugar determinado (inclusive em suas dimensões) que pode conter algo” – como se a amplidão infinita e a limitante restrição operassem no princípio da incerteza, no qual macro e micro não são opositivos, mas simultâneos.

Evocamos frequentemente a palavra espaço (outras tantas vezes o termo é tempo — mas um tempo inumano, geológico e/ou mítico) ao nos referirmos às obras de Marina Camargo. É um espaço estranho, *unheimlich*, misterioso e distante, que transforma um fascínio inicial, um encantamento sem palavras quase infantil, em uma disposição sistemática de vontade sinóptica (e, em sua poética, os mapas são a metonímia dessa reflexão). Com frequência se entende um mapa como a representação, em algum

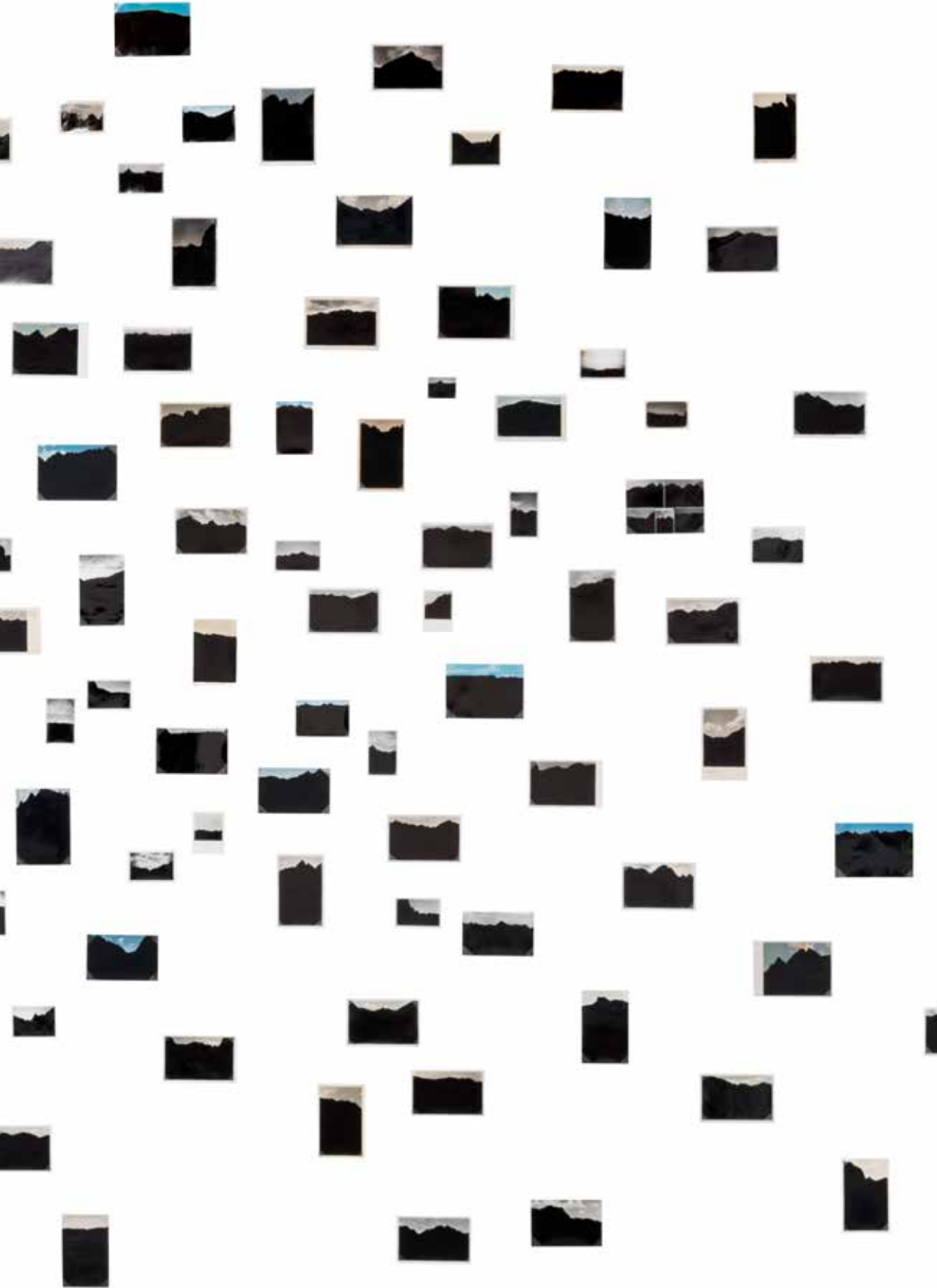
suporte, da superfície da Terra, ou de uma parte dela, ou dos astros no céu, e é o que são: modelos mentais. Assim, é interessante pensar o que teria sido da cartografia se outras espécies tivessem evoluído e arquitetado o que chamamos civilização e, principalmente, constituído seus próprios mapas. Um mapa feito por cães teria representações dos cheiros? O dos morcegos, uma representação gráfica da ecolocalização? E o mapa das formigas traria os feromônios que configuram seu entendimento do planeta? Essas perguntas retóricas, que podem equivocadamente ser interpretadas como cômicas, são o preâmbulo para refletir sobre as espécies de espaço que Marina Camargo urde, pois um artista contemporâneo é um animal que almeja constituir um habitat pessoal, e sua poética é seu ecossistema. Os seus mapas são plenos de desconfiança, desossados ou como órgão soltos, dissecados, como por quem procura a forma perfeita de uma palavra que aderisse sinestesticamente ao objeto, como algo uno.

Os mapas de Marina Camargo não são instrumentos de conjunção entre a representação e o real, também não são a conjuração entre o *locus* e o seu entendimento, mas um espectro — a obra *Mapa-mole* (espectro), de 2022, corrobora esta leitura. Essa palavra, que nos evoca fantasmagorias, também indica o vazio — e aqui deslizamos a semântica da palavra espectro em direção de um conceito japonês, *Ma* (間)¹, palavra que representa um vazio positivo, preche de possibilidades de acontecimento —, o que nos permite pensar estas obras como campos denotativos de espaço potencial.

1 OKANO, Michiko. *Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão*. Ed. Annablume, 2011.

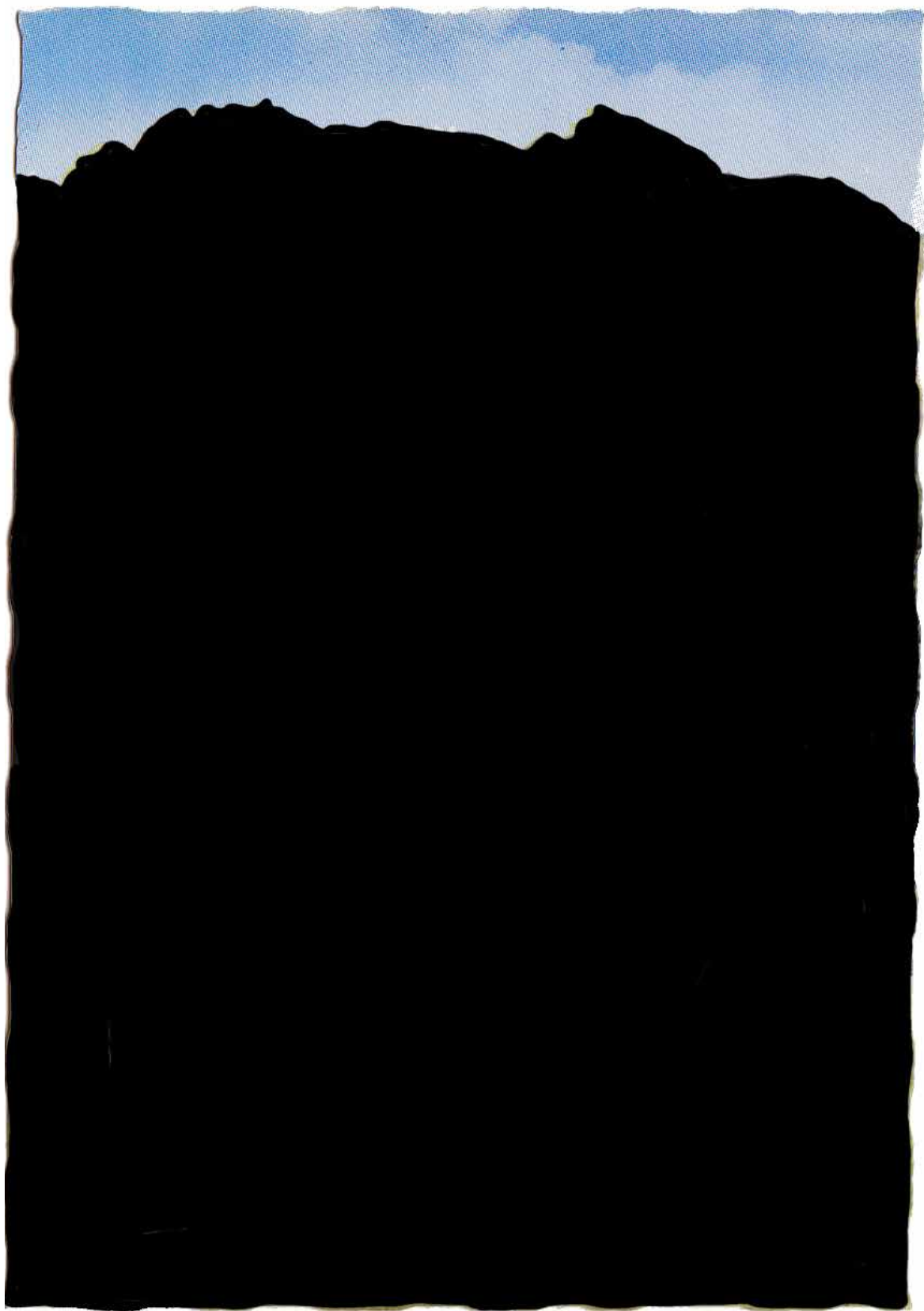












Santiz

Barra

Alfonso Alonso

Holger Kasper

Elisabeth

Verónica

Paul

Scholar



ío































Visceral, árida e escorregadia

Há duas zonas limítrofes entre o estado de vigília e o sono cujas exóticas sonoridades raramente nominamos: hipnagógica e hipnopômica. Ambas trazem imagens e pensamentos já desconexos, incluindo alucinações visuais, táteis ou auditivas vívidas, que antecedem o sono ou, na outra ponta deste ouroboros, durante o despertar. São zonas de difícil distinção, parte devaneios intensos, ou similares a sonhos vívidos. Alguém que procure manter a sua consciência atenta (este “eu” desperto) até o transbordo do sono provavelmente singrará por uma *twilight zone* na qual os pensamentos vão maciamente se esboroando em imagens desconexas (embora naquele momento pareçam fazer absoluto sentido), cenas soltas que parecem ter vida e destino próprio — quase como se um duplo, em uma espécie de revezamento cognitivo, passasse a pensar por nós. Não se fala aqui de uma técnica requerida como fonte de inspiração (tão ao gosto dos surrealistas), mas uma lógica que estrutura, como uma medula, as obras da Ío.

Essa lógica pré-onírica opera com blocos de sensações e imagens que se sucedem sem a conexão continuada e consequente do pensamento consciente, mas ainda assim unidas por uma conjunção estruturante. Essa unificação parece operar por uma dimensão da consciência subterrânea, como se, de uma escura coxia, um títereiro nos contasse uma história que entendêssemos emocionalmente, sem a capacidade de síntese da linguagem. Em termos plásticos, a Ío estrutura seus trabalhos conectando referências a diversos campos da cultura, guiada pelo apreço por contrastes matéricos, cromáticos e significantes ou o uso antitético, principalmente de Eros e Tãtato. Mas estes todos são a superfície, o que lhes interessa é o vetor aglutinante dessa lógica arcaica que os conduz, provavelmente oriunda de partes mais antigas do cérebro.

O neurocientista V.S. Ramachandran aponta nove leis que calibram a estética em nosso aparelho cognitivo. A primeira, talvez a mais primal, é a que recebe nossa glosa: agrupamento. Essa habilidade teria se desenvolvido como forma de detectar seres e objetos camuflados, pois a capacidade de distinguir um potencial predador fazia a diferença entre a vida e a morte. Como propõe o autor, “pense em um de seus ancestrais arbóreos tentando localizar um leão escondido atrás de uma tela de manchas verdes (um galho de árvore, digamos). Só estão visíveis várias manchas amarelas de fragmentos do leão.”¹. Logo, ser capaz de perceber que todos esses fragmentos não devem ser da mesma cor por coincidência e agrupá-los para montar o leão oculto — e, conseqüentemente, fugir — foi uma habilidade que marcou profundamente nossa espécie e



se espalhou em todas as partes da nossa vida (o pensamento teórico e o conspiratório, por exemplo, a convocam).

A poética da Ío é, de certo modo, derivada destas formas de percepção e pensamento. Os trabalhos são estruturados como uma das extremidades de um rizoma, que se propõe à função de um gatilho, uma imagem disparadora, eventualmente solitária, que convoca ou se associa a outras. Quanto mais visceral, árida e escorregadia em ser convertida em palavras, mais precisa é a sua realização — sendo que a imprecisão, esta participação construtiva do espectador, é axial. As obras agenciam referências que servem como um lastro, mas cuja conexão segue a lógica das imagens e narrativas pré e pós oníricas. O que importa, afinal, é este anzol (como muitas vezes o são os desejos e as fobias) que induz o espectador a entrar em uma cidade ainda desconhecida onde está o acesso a toda uma rede subterrânea, ainda velada.

1 RAMACHANDRAN, V.S. *O que o cérebro tem para contar: desvendando os mistérios da natureza humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2014.

Ío, *Estudos para uma fonte*, 2013.









ANTINOMIA

Um inóspito vazio sem bordas

Na gênese das cosmogonias, é comum que a criação seja precedida por um período anterior, quase eterno, de desordem, sombras ou um inóspito vazio sem bordas. Hesíodo nos conta que antes “era o espaço aberto, a pura extensão ilimitada, o abismo sem fundo. De repente, surgiu a primeira realidade sólida: Gaia, a Terra. Ela deu ao caos um sentido. Limitou-o”¹. “Era a terra sem forma e vazia; trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas”², proclamam os cristãos. O mesmo no caso de Io, deus supremo polinésio que, através de seu pensamento e palavras, separou a água da escuridão em seu imperativo “Que a Terra seja!”³. A criação é, repetidamente, a instauração da coercitiva força da ordem, da organização e da beleza (o que nos relembra a etimologia da palavra).

Antinomia aponta não exatamente ao caos — estado que contradiz a própria arquitetura de nossa cognição —, mas aos pequenos transbordamentos de desordem que insistem em se infiltrar, filetes de aleatoriedade que emergem acossando a fâscia do nosso mundo ordenado. Esse sangue escuro e ilimitado, anterior ao princípio de todas as coisas, que as convoca a se desmancharem e retornarem a seu ruidoso leito.

Um fantasma impostor

Os paradoxos, os dilemas e as antinomias são como entidades muito próximas, consanguíneas. São a *twilight zone*, são a *aurora de róseos* dedos de que fala Homero, a zona de indefinição entre o que é e o que não é — ou, então, como duas sólidas verdades antagônicas esbravejando nos lados opostos da superfície do espelho (e ao mesmo só resta romper-se, como aniquilação resultante deste embate entre o ser e seu duplo). O elegante dicionário Caldas-Aulete nos diz de Antinomia que esta é a “Contradição entre duas proposições apresentadas com lógica, coerência e rigor, mas que chegam a conclusões opostas; OPOSIÇÃO” (me fascinam os gritos que certos dicionários emitem em seu desejo de eloquência). Na exposição *Antinomia*, todas as obras jogam este jogo: apontam para a brutalidade, a desordem de uma ação ou acontecimento, mas desvelam — como quando uma criança tira o lençol de um fantasma impostor — a outra face de uma nova ordem, um novo significado para a mesma realidade, como acontece com uma figura que brinca com nossa percepção, a clássica imagem do Pato-Coelho, que é a disputa da pregnância destas formas em nossa percepção — uma antinomia do olho.

Uma chave de fenda, uma faca ou uma haste de ferro

Há, nas igrejas e capelas vazias, a delação do movimento, pois cada passo se amplifica e reverbera no espaço largo e ritual, cenário auspicioso ao suspense e aos dramas policiais (como a notória cena d’*O Processo*, de Kafka, que ocorre em uma catedral). Neste cenário, são as imagens clichês aquelas que mais fácil nos surgem: a silhueta de uma sombra alongada no corredor, rosto encoberto, corpo tenso, passos cuidadosos. Esta aura emanante de suspeição, na áurea luminescência da Capela Dourada⁴, é mais uma das fantasias com que nossa imaginação, tão dada às formas, nos presenteia.

O crime que em breve acontecerá será a inflição de estocadas no rosto dos soldados encarregados pelo martírio de evangelizadores cristãos no Japão, rostos pintados em uma silenciosa capela no Recife. Este ato, cometido em algum momento indefinido e longínquo, nos interessa pela introspecção que anima esta mão. Diz-se que foi

uma noviça (outros, uma freira), e supomos a raiva que a moía, a áspera sensação de injustiça que a deixava em carne viva ao observar aquela cena. A percepção de que aqueles iníquos torturadores, que martirizaram cristãos em uma terra e tempo distantes, não merecem a preservação de sua identidade, fez com que seu ato fosse pensado como uma espécie de legítima defesa que pertence à humanidade e não ao indivíduo. Uma chave de fenda, uma faca ou uma haste de ferro foi o instrumento para a *damnatio memoriae*.

Arma e ferida permaneciam ligadas

No livro *A ilha do dia anterior*, o escritor Umberto Eco nos revela as dificuldades da navegação no período expansionista moderno e as estratégias, engenhosas e cruéis, que os personagens agenciam na localização da escorregadia longitude em alto mar. Um cão com uma ferida aberta era embarcado no navio enquanto a faca causadora da chaga permanecia em terra, no ponto de origem; diariamente, ao meio dia, a lâmina era colocada sobre chamas. De acordo com as teorias do diplomata inglês Sir Kenelm Digby, ambos os polos, arma e ferida, permaneciam conexos por uma “simpatia”. Uma dor excruciante seria causada imediatamente pela flamejante lâmina, mesmo com o hiato oceânico. Os ganidos do cachorro seriam o sinalizador, para os tripulantes, do fuso horário exato do lugar de origem do navio e, por consequência, instrumento preciso para o cálculo da longitude. Era *sine qua non*, portanto, impedir que a chaga cicatrizasse, reabrindo-a indefinidamente. Pode-se especular que, quem quer que tenha rasurado aquelas imagens na Capela Dourada, tenha desejado provocar o mesmo efeito, quase como uma espécie de ritual mágico no qual esses vis torturadores, ainda que há muito tenham perecido, fossem eternamente fustigados pelos golpes contra seus rostos agora anônimos.

A negra estátua de Ártemis

O mármore branco contrastava com a luminosidade negra da madeira da colossal estátua de Ártemis. Heródoto nos diz que o templo da deusa em Éfeso é a maravilha das maravilhas (dos sete *locus humanos* da antiguidade). Então, o fogo contaminou

tudo que existia de madeira, abocanhando o teto, as escadas e a louvada estátua de Ártemis. Esse incêndio, distinto de um acidente, foi o engenho de um homem de nome Heróstrato que, preso, confessa que a tragédia era um púlpito de sua imortalidade, para que, “por meio da destruição dessa construção tão bela, seu nome fosse difundido por todo o mundo”⁵.

Chaucer, séculos depois, em seu inacabado *Casa da Fama*, dramatiza um encontro entre Calíope e Heróstrato. Inquerido pela musa sobre as razões do incêndio, o pirotécnico Heróstrato lhe diz que, a alguns, é pela virtude ou a força que se dá a fama — para os gregos, a única forma de perenidade do seu nome entre seus pares, mesmo após a morte —, mas o vilão, perspicaz, percebe a contraparte: ao infame, ao covarde, ao traidor também a deusa Fortuna sorri, mesmo que torturado, executado, e ainda que seu nome tenha sido condenado ao banimento.

A desfiguração facial dos crimes de ódio

Frantz é um pintor que decidiu não pintar. Diferente de uma desistência, esta decisão foi movida pela percepção de que pintar, menos do que uma técnica, uma fatura, é uma meditação, uma forma de pensamento sobre o modo como as superfícies são recobertas — ou, então, retiradas, apagadas, rasuradas.

Há anos que Frantz ocupa ateliês de artistas com um revestimento que recobre o piso e as paredes, ao mesmo tempo protegendo-os e sendo receptáculo de tintas e sujeiras. Meses depois, os resgata, recorta e enquadra. E, desse jogo aleatório de manchas, riscos e nódoas, uma série de pinturas *ready-made* tem sido produzida, na qual Frantz é um curador do acaso.

Mais recentemente, sua dedicação tem sido às virtudes do solvente (tanto como técnica quanto como metáfora). A série *On Canvas* é dessa família da dissolução. O procedimento é simples, prazeroso e de um cheiro prenante:

- 1) Um livro de um(a) artista é escolhido (estas escolhas vão de razões formalistas a uma conceitual ironia);
- 2) É aplicado solvente sobre cada página, e a tinta exsuda do papel;
- 3) Com um pincel, Frantz palimpsesteia o que era a imagem impressa em seu fantasma — o avesso de sua forma.

Há nesse gesto uma tensão, uma violência latente, que estrutura toda a obra. Nos é inevitável pensar na recorrente desfiguração facial dos crimes de ódio — brutal tentativa de apagamento do ser. A aparição dessa imagem informe vibra, se contorce de uma rica indefinição. Imagem do quê? Indiscernível, ela se apresenta como um jogo mnemônico que atormenta o espectador, como a imagem de um sonho sendo olvidado enquanto tentamos resgatá-la.

Ori

Podemos pensar em uma campina, em um dia ensolarado e cálido onde você, ainda não nascido, informe, espera. Na verdade, a palavra esperar aqui é desprovida de sentido, pois o tempo — esta força inexorável, este antigo e invisível deus — ainda não corre com você. Então, uma entidade se aproxima silenciosamente. De suas mãos, em breve, seu rosto sairá do vaporoso nada que perdura desde a quase eternidade do cosmos para o destino mortal. O nome Obatalá é seu primeiro pensamento humano, íntegro e sólido. Gerador dos deuses e humanos, deidade multifacetada, cada gesto que ele executa em sua face molda não apenas aquela que envelhecerá, mas também o seu outro rosto, mais íntimo e secreto. À medida em que toma forma, você passa a perceber a sensação tátil das mãos do deus — sensação esta que você terá apenas uma vez em toda a vida e esquecerá ao nascer — e a compreender que, enquanto são moldados dentes, lábios, olhos, estes são simultaneamente uma parte sólida e material de um corpo futuro, mas também o seu destino. Não um destino pétreo, mas um destino flexível, que se bifurca como um delta na mente deste deus, que então sussurra em sua orelha recém-formada: Ori.

Uma tríade de pedras

O animal foge assustado pelo campo. Um som seco de ar deslocado ecoa, suas pernas são enlaçadas e inevitavelmente ele cai. Sua visão agora é de um homem que desce de um animal recente na América, o cavalo, caminha e se curva em sua direção – este seria seu optograma.

A boleadeira é um dispositivo criado pelos povos indígenas da região do Prata (Charruas, Minuanos) e os costeiros Carijós, apropriada pelos gaúchos — povo ríspido, apegado ao ondulado e amplo pampa, que tomou a estrutura com duas esferas e a tornou uma trindade, feita em couro ou corda, com bolas de pedra ou madeira em suas extremidades.

Uma tríade de pedras, cada uma como um punho, enlaçadas por tiras com a extensão de um braço, uma arma elegante e eficaz, girada velozmente sobre a cabeça. Como perseguições em sonhos, em que nossos membros se paralisam, a boleadeira abraça o corpo enquanto as pedras fraturam os ossos.

A origem da arma, talvez, tenha se dado na observação da aranha boleadeira (*Mastopora catarina*), dispersa em grande parte da região sul do Brasil.

A aranha boleadeira gira, com suas patas frontais, um longo filete sedoso extraído de seu corpo, na ponta uma esfera pegajosa ensopada de feromônios que é arremessada e envolve os insetos voadores, que se debatem inutilmente enquanto são içados.⁶

Fascinada com a cruel eficácia deste instrumento, a Ío tomou-o como objeto de estudo, criando diferentes peças que usam a estrutura tripartida da boleadeira, seja ampliando-a de forma desmedida, alterando sua lógica ou simplesmente experimentando com suas possibilidades visuais e narrativas.

Uma arma tripartida

A cabeça decepada como uma arma: a hipnotizante escultura de Perseu, por Cellini, armado com a cabeça da Medusa, foi outro eixo da gênese desta sórdida boleadeira da Ío, chamada de *Trindade*. O mito da Medusa, este vórtice de horror e injustiça, nos conduz a reflexão sobre o poder e imortalidade dessa criatura. O sublime, esta mesmerizante vertigem que parece dolorosamente tentar incorporar no ser o infinito, se concentra, sem perder a potência, no olhar da Górgona. Nos escapa, mesmo como fantasia, o momento fatal em que nosso olhar se encontrasse com o dela, e o átimo em que cinestesticamente nos percebêssemos petrificando.

Trindade emana a reflexão sobre a cabeça como um signo de poder. Uma história de *Sandman*, de Neil Gaiman, sobre a cabeça de Orfeu seccionada do corpo pelas bacantes foi outro eixo para articular a obra. A boleadeira, artefato indígena sul-americano, seria uma espécie de medula conectiva entre três simbólicas cabeças, cada uma representando uma mitologia do Velho Mundo que influenciou a cultura brasileira. Orfeu, da Europa clássica; o profeta João Batista, do Oriente Médio — ambos decapitados —; e Obatalá, da África Ocidental, o criador das cabeças e destinos.

Uma arma tripartida.

Emergências

Sonhos recorrentes da nossa espécie são: o de voar, como se subitamente nos recordássemos de uma habilidade adormecida e, de forma instintiva, passássemos a flutuar; e o de afogamento, seu duplo negativo, uma suspensão pesada e viscosa. O mito de Ícaro indica que o nosso destino não é a proximidade do sol, mas um retorno mnemônico ao sal de nossas veias, ao líquido amniótico anterior ao nascimento de nosso mundo. Para nós, seres de uma homeostase marítima (revelada pela salinidade da lágrima) cuja genealogia negamos em nossa diáspora evolutiva, saindo do mar, o afogamento é como um falso retorno, um jogo simbólico sobre a desconexão de nossa origem.

O medo do afogamento é um dos mais ancestrais temores humanos, não apenas pela dor insuportável do sufocamento e pelo horror dos cadáveres insepultos, mas, antes

de tudo, pelo esquecimento, pelo desaparecimento sem despedidas. Morte terrível (que se tornou brutalmente corriqueira no Brasil, nos últimos anos, pelos sintomas da Covid-19), prenunciada por um embate físico, uma absurda ânsia e exaustão na asfixia líquida.

Emergências, da Ío, foi uma obra realizada no ano I da pandemia, resgatando fotografias de seu acervo pessoal com o intuito de rever projetos antigos para expandi-los e, nesse processo, descobrir elementos ocultos ou novas relações possíveis com outras obras ou acontecimentos. A obra *Em Magma*, realizada em 2012 em Santa Catarina, era constituída por uma única imagem. Em seu processo criativo, no entanto, foram realizadas 324 fotos, nas quais um leitmotiv se destacou: mãos emergindo da água. Ao ampliar as fotos, as mãos se revelam como de um ente anônimo em seus esforços, talvez despropositados, que parecem emergir de algum lugar transcendente, ou dos restos de um naufrágio. Antes de um ato concreto no mundo, o naufrágio é um arquétipo, evocando a sensação metafórica de sufocamento sentida durante o confinamento, signo da urgência por sair dessa situação; as imagens em ciano e branco trazem os sentimentos complexos desse momento histórico: medo, esperança, confusão, resiliência.

Relíquia das disciplinas geográficas

Então, ao amanhecer, Marina Camargo sai de uma estreita caverna (não mais que uma reentrância mais profunda nas pedras), refúgio das sussurrantes ameaças que ocuparam a escuridão da longa noite. À sua frente, a aurora e um deserto, no longínquo oeste daquele país do qual ela jamais saberia o nome, que por instantes tem quase a mesma cor. Ainda sonolenta, ela caminha na direção de uma imensa duna que lhe exige um esforço quase cômico para subir e de cujo topo ela percebe, com calma, que a extensão do deserto é um signo que prediz a morte.

Os dias passam e, desprovida de fome ou sede, ela caminha à noite sob uma lua sempre crescente. Depois de muitos dias, cuja contagem é irrelevante, o deserto perde sua imaculada superfície, e pequenos papéis amarelados e envelhecidos aparecem misturados à areia. Uma noite, perto de uma imensa rocha em forma de tatu, uma gigantesca

folha de papel se escora. A folha, com furos de dentadas de animais, tinha linhas simples e negras. Dias depois, subitamente, ela percebe que a rocha e o desenho são uma única coisa vista de pontos diferentes. Nas semanas seguintes, rasgos das folhas desse triste mapa se tornam uma constante, como uma pele envelhecida do deserto, que vez por outra ainda mantém sua posição original.

Com o tempo, tudo torna-se natural

É curiosa a aleatoriedade que gesta muitas obras, sua serendipidade. De uma busca telemática por Alpes, que é tanto um lugar quanto um símbolo (e palavra que eu, inevitavelmente, associo com elefantes), Marina Camargo é levada ao soterramento da lama, piche, betume e breu em *Beckton Alps*.

As lendas, que nos contam a história destes irônicos Alpes, são uma espécie de força demiúrgica, um verbo que conforma e ordena as mudanças na linha do tempo. O silêncio do vídeo é uma ausência massiva, como se essas matérias grudentas e tóxicas envolvessem a narradora que, sufocada, só lhe restaria pensar. Sempre chama a atenção o prazer e a sofreguidão à qual se entregam os cristãos em suas descrições do inferno (em detrimento do tedioso paraíso), mas *Beckton Alps* talvez seja mais precisamente um limbo: como um abismo escuro abrindo o solo sob nossos pés [...] pelas águas do rio, enferrujado [...], montes pretos de lixo (ou cenário industrial de detritos negros) [...] de poeira escura e odores, o excesso de partículas [...] formando algo semelhante a uma névoa [...], ruína⁷.

A poética de esta obra é um *continuum*, como uma avalanche (com a majestosa lentidão que a lembrança, às vezes, dá às coisas) em que água, árvores, montanhas, lama, cavalos, crianças, casa, continentes, estrelas, etc., são levados enquanto alguém observa impotente e estupefato. *Beckton Alps* deve ser visto como uma contraparte, quase um pêndulo de uma série de trabalhos que tem montanhas — e, principalmente, os Alpes — como leitmotiv: *Alpenprojekt* (2011-13), *Reflexo Distante* (2013), *As Montanhas de Eva Braun* (2013), *Diagrama* (2013) e *Oblivion* (2010), sendo que este último também faz parte da mostra Antinomia. Nessa série de obras, o tema é a dimensão mítica e

sinestésica da paisagem como um lugar mais próximo de uma construção mental do que de uma topografia, e *Beckton Alps* é seu nadir, signo de uma mitologia industrial de gás, sujeira, detritos e energia.

No livro *A Voz do Fogo*, de Alan Moore, o autor aborda sua cidade natal, Northampton, do neolítico ao hodierno em doze entreatos do tempo, palimpsestos que se sobrepõem em cada um dos capítulos. Um deles, *A cabeça de Diocleciano*, se detém na decepção de um soldado romano ao perceber o esfacelamento do Império (que era, para ele, o símbolo da já escassa ordem de um mundo selvagem e caótico) através da decadência de uma moeda. O pequeno objeto se torna uma epifania de que o seu tempo já estava soterrado por um futuro incerto. Há algo análogo nesta obra de Marina Camargo, na qual um gasômetro se torna *colunas de uma antiguidade moderna*; que se tornam montanhas, que são paródias de outras; tornam-se um delirante Vietnã; depois uma pista de esqui sem neve e transforma-se, então, diante de nossos olhos, em uma “montanha natural” nesta condução coercitiva que o tempo impõe às coisas – ou, como postula a artista, “A história das cidades segue em camadas, acumuladas de matéria e esquecimento”⁸.

Oblivion

Uma coleção de memórias abandonadas, na forma de fotografias e cartões postais antigos que mostram a região dos Alpes, foi o que deu início à série *Oblivion*, na qual as montanhas são recobertas com tinta preta, destacando-se contra o céu.

Os cartões postais são uma destas artes afetivas que estão em vias de obsolescência. Para os neófitos ou aqueles que desconhecem sua função, quando se viajava e se chegava a um novo lugar, era gentil mandar uma imagem, um pequeno recorte deste lugar. Quase como se, de certa maneira, o olhar da pessoa querida tivesse nos acompanhado. Havia também o fetiche do trânsito (o tempo decorrido entre a emissão e a recepção), servindo como uma régua que sinalizava o trajeto que apartava os amigos, familiares ou amantes.

É curioso como, em *Oblivion*, Marina Camargo opera quase com uma aura negativa ao bloquear parte das imagens das paisagens — lembrando Walter Benjamim, esta estranha propriedade de estar próximo e distante simultaneamente (mas que evoca, também, documentos censurados por instâncias de poder). Diversa do ato de apagar, aqui a operação é outra, não se refere ao coercitivo esquecimento, mas quase à revelação de um ponto cego que é desvelado não como coisa (a cadeia de montanhas), mas um símbolo, em sua sofisticada simplificação, denotando o impossível apagamento e a permanência de uma memória, ainda que falha, ainda que propositalmente obscurecida.

1 DIVINDADES primordiais. In: Mitologia, São Paulo: Ed. Abril Cultural, vol. 01, 2ª edição, 1976, p. 17.

2 BÍBLIA Sagrada, Nova Versão Internacional - português. Gênesis 1:2.

3 ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972, p. 26.

4 A Capela dos Noviços da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, ou Capela Dourada, é uma capela da Ordem Franciscana localizada na cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco, Brasil, construída em 1696 dentro do complexo de edifícios do Convento e Igreja de Santo Antônio, que inclui a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco e o Museu Franciscano de Arte Sacra.

5 Segundo o relato de Valerio Máximo, autor da coleção *Factorum et dictorum memorabilium* (Feitos e ditos memoráveis). Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-57982686>

6 Estas três citações compõem a primeira obra inspirada na boleadeira, chamada *Arachne*, composta por uma boleadeira de proporções desmedidas, feita com esferas de mármore presas por cabos de aço, três desenhos em grafite, carvão e giz sobre papel recortado, e as três narrativas curtas caligrafadas. A instalação foi apresentada na galeria *Un_Spaced*, em Paris, em 2018.

7 CAMARGO, Marina. *Beckton Alps*: arquivo e pesquisas 2012-2018. Porto Alegre: M. Camargo, 2019. P. 23 e 24.

8 *Idem*, p.24.

Considerando a necessidade de adaptação às restrições impostas pela pandemia de COVID-19, a exposição Antinomia, com as obras incorporadas ao acervo, foi realizada de forma virtual entre 22 de dezembro de 2021 a 30 de abril de 2022. Partindo de fotografias do espaço e planta baixa, foi possível reconstruir digitalmente de forma minuciosa o hall de entrada do MAMAM, a sala de acesso e sala expositiva do piso térreo. Este espaço digital foi doado ao MAMAM como forma de dar continuidade a essa ação de acessibilização, pois permite que o público de qualquer parte do mundo visite virtualmente o museu e exposições futuras.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO - CIP

A631

Antinomia [recurso eletrônico] / Organização: Laura Cattani e Munir Klamt ; textos sobre os artistas: Munir Klamt. - Porto Alegre: Névoa, 2022.

96p. : il.

Catálogo da Exposição Antinomia, que foi realizada de forma virtual entre 22 de dezembro de 2021 a 30 de abril de 2022. Ebook publicado pela Editora Cirkula sob o selo Névoa. ISBN: 978-65-994686-5-0

1. Arte contemporânea. 2. Exposição Antinomia. 3. Catálogo de Exposição. 4. Arte - Exposições. 5. Arte contemporânea - Rio Grande do Sul. 6. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. I. Cattani, Laura. II. Klamt, Munir.

CDU: 7.039:069.538

Bibliotecária responsável: Jacira Gil Bernardes - CRB 10/463









