

A estética doméstica de Felipe Barbosa ● Paulo Reis

I guess I am trying to make sense of a century of political disasters and artistic breakthroughs. To drill a hole in the wall and let the sun in. I guess I am trying to understand with Marcel Duchamp was such a great artist.

Thierry de Duve¹

Os readymades de Duchamp personificaram, é claro, a proposição de que o artista não inventa nada, de que ele ou ela apenas usa, manipula, desloca, reformula e reposiciona aquilo que foi oferecido pela história. Não para com isso retirar do artista o poder de intervir no discurso, de alterá-lo e de expandi-lo, mas apenas para abrir mão da ficção de que a força surge de um eu autônomo que existe fora da história e da ideologia. Os readymades propoem que o artista não consegue fazer, mas apenas tirar de algo já existente.

Douglas Crimp²

1 Thierry de Duve. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

2 Douglas Crimp. *Sobre as ruínas do museu*; fotos Louise Lawler. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

O título “Estética doméstica” evoca o livro *Homemade esthetics – observations on art and taste*, do crítico Clement Greenberg.³ Não se trata de homenagem, tampouco de uma crítica, mas sim de uma apropriação inequívoca do título pois este é evocativo dos procedimentos pelos quais o artista Felipe Barbosa elabora sua obra. Greenberg, ferrenho defensor de uma arte formalista, lutou desesperadamente contra o *readymade* a tal ponto que suas considerações estéticas são o canto do cisne do entendimento moderno do fazer arte. Depois de Duchamp, a estética moderna teve de ser domesticada em função dos novos procedimentos por ele apontados. Com o advento do minimalismo e da *pop art*, o *readymade* triunfou categoricamente. O crítico norte-americano, ideólogo de uma arte social, já apontava, anteriormente, no texto intitulado “Vanguarda e kitsch”,⁴ a ruptura que Duchamp provocara no momento em que insere o objecto serial como discurso.

Em “Vanguarda e kitsch”, Greenberg ataca o processo interno da modernidade e seu flirt com a cópia. Para o crítico, a contaminação do kitsch nos objectos artísticos soava-lhe como “versões descafeinadas da arte elevada produzida para as massas industriais como compensação pela perda de tradições populares”. A visão marxista de Greenberg, em contrapor a obra de arte à cultura de massas, levou-o ao epíteto de formalista, renegando todo processo da arte disfuncional nas experiências vanguardistas. A questão central apontada por Greenberg é retomada quarenta anos mais tarde por Hal Foster. Num texto intitulado “The future of an ilusion, or the contemporary artists as cargo cultista” [O futuro de uma ilusão ou o artista contemporâneo como cultor de carga],⁵ Foster discorre sobre as razões de a arte (pós) moderna ser uma prática dialéctica em sua gênese, essência e na sua finalidade.

Um esclarecimento *a priori*: o título do ensaio citado alude a dois aspectos relevantes nas áreas das ciências sociais do século XX. Primeiro, toma emprestado o título do livro de Sigmund Freud (*O futuro de uma ilusão*), publicado em 1927, no qual o psicanalista discute as relações entre capitalismo, poder, fetiche, autonomia, anulação do superego e a manipulação da massa.

3 Clement Greenberg. *Estética doméstica – observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. (*Homemade esthetics – observations on art and taste*. Oxford University Press).

4 Clement Greenberg. “Vanguarda e kitsch”. Em Rosenberg e White [orgs.]. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, 1973. [o título do artigo vem entre aspas e o título do livro onde se encontra este artigo vem em itálico]

5 Hal Foster. “The future of an ilusion, or the contemporary artists as cargo cultista”. Em *Endgame. Reference and simulation in recent painting and sculpture*. [catálogo]. Boston: The Institute of Contemporary Art, 1986.

Freud alertava que a manipulação de grandes massas pelo sistema nazifascista estava a criar no seio de uma Europa civilizada um monstro incontrolável. Já o “cultor de carga”, na segunda parte do título do ensaio, refere-se à descoberta, também nos anos 20, de uma sociedade tribal na Nova Guiné. O confronto da emergente sociedade capitalista europeia com esta tribo, revolucionou os paradigmas da antropologia moderna, e questionou os valores desta sociedade. A antropologia viu-se beneficiada pelas viagens “científicas” promovidas para cooptação de artefactos culturais para a realização das feiras internacionais.

Os aparatos culturais recolhidos nas expedições acabavam recebendo o *status* de obra de arte, e o contágio dos vanguardistas europeus com esses aparatos resultou na arte moderna. Vanguarda e *kitsch* fundiam-se na medida em que os aparatos antropológicos – exóticos – passaram a interessar pelo seu aspecto formal, deixando o simbólico para as ciências sociais. O *kitsch*, se o tomarmos pela acepção de Abraham Moles,⁶ triunfa mesmo antes dos readymades de Duchamp. No panorama vanguardista da década de 1920, a mestiçagem cultural foi central para a antropologia de Franz Boas – leitura obrigatória é seu livro *Arte primitiva*; no cinema moderno do expressionismo alemão e do realismo soviético, no teatro de Bertold Brecht, de Artaud e de Jean Cocteau; na literatura de Max Jacob, de Guillaume Apollinaire, de Paul Eluard, de André Gide, de T. S. Elliot, de James Joyce; na afirmação da dança moderna pelo Balé Triático de Oskar Schlemmer; no atonalismo de Schönberg; na definição da filosofia da linguagem de Husserl e Wittgenstein; na política de Max Weber, e ainda nas deambulações poéticas de Walter Benjamin e de Karl Krauss. Nas artes visuais, a Bauhaus, o neoplasticismo, o dadaísmo, o surrealismo e o construtivismo assentaram as bases modernistas pelo carácter mixer.

Voltemos a Hal Foster e seu discurso sobre a pós-modernidade: “Agora, bem, por estranho que pareça, a *pensée sauvage* dos cultores de carga não está tão distante das ideias psico-estéticas de determinados artistas modernos. Assim, bastantes redefinições básicas da arte moderna implicam também, como o culto da carga, uma contradição entre as distintas formas do objecto e da elaboração de uma classe concreta de fetichismo. Por exemplo, o descobrimento cubista do artefacto tribal, a proposta dadaísta do readymade, a invenção surrealista do ‘objecto

de função simbólica' e o experimento minimalista das formas seriais de imagens [...]".⁷ Para Foster, a modernidade constituiu-se na dialéctica, cujos princípios – contradição económica e objecto fetichista – informam sobre a escultura mediatizada em autores actuais como Jeff Koons, Haim Steinbach, Joel Otterson, Jon Kessler e General Idea. Para o autor, com efeito, as obras destes artistas despregam-se do *readymade* duchampiano e do objecto serial minimalista/pop, modelos que, por sua vez, remetem à dinâmica entre arte moderna e cultura de massas.

Segundo Foster, a contradição e o fetichismo na arte pós-moderna explicam o que o *readymade* duchampiano põs em relevo como arte. "No contexto de uma galeria ou de um museu, o *readymade* sugeria que a obra autónoma da arte burguesa é totalmente fetichista, tanto no sentido marxista (é dizer, as relações entre arte e sociedade, entre artistas e público, se expõem como relações entre obras de arte) como no freudiano (é dizer, ditas funções artísticas como substitutas compensatórias que encobrem ou negam sua realidade material). Mais ainda, o *readymade* sugeria que a obra de arte na sociedade capitalista não pode iludir o status de mercadoria: que nossa adoração da obra de arte se parece a nosso fetichismo para com a mercadoria" [...].⁸ "Essa colisão entre arte autónoma e as mercadorias mais convencionais regressa cinquenta anos mais tarde com o minimalismo e a pop – onde se coloca como contradição entre o antigo modelo subjectivo de arte elevada, ratificada pelo expressionismo abstracto, e o novo modo de produção em série, preparado pelo capitalismo tardio [...]. Ao objecto de dobrar essa contradição entre arte e mercadoria, tanto o minimalismo quanto a arte pop fazem do *readymade* seu emblema (no minimalismo o objecto industrial, na pop a imagem estabelecida [...]).⁹ Para finalizar, o autor declara que a contradição entre arte e mercadoria é parte e parcela da dialéctica da modernidade e da cultura de massas.

A estética doméstica de Felipe Barbosa evoca essas relações entre o fazer industrial e a inteligência do *readymade*. Toda a obra do artista refere-se ao desdobramento conceptual da serialização de unidades, únicas, permanentemente feitas e refeitas a fim de gerarem outros objectos, estes sim, disfuncionais. A feitura da sua obra parte dos materiais existentes no mundo, em particular, aqueles que habitam a casa: palitos de fósforo, martelos, pregos, notas

7 Hal Foster. Op. cit.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

de dinheiro, tickets de transportes públicos, esquadros, livros, azulejos, tampas de garrafas, nível, cadeiras, antenas de TV, chapéus-de-chuva, caixas de chocolates, lápis, bolas de futebol, uma panóplia de objectos industriais que reforçam a génese de serialização.

O desvelar e o relevar é a dialéctica implícita na feitura das suas obras a partir da soma ou da subtracção dos materiais. “Se tal procedimento limita a variedade das construções por ele criadas, permite que investigue os atributos formais que, a despeito de suas marcadas diferenças de uso, os objectos apropriados partilham”.¹⁰ Através da subjectividade, pela forma como percebe o significado dos materiais e suas relações com o mercantilismo e os valores atribuídos, Felipe Barbosa almeja domesticar a estética do espectador. Sua explicação é a não alteração das características iniciais. “Não altero a capacidade visual de um objecto, o que eu faço é transformá-los, reduzindo-os. Nunca penso do ponto de vista escultórico, mas sim da propriedade dos objectos existentes. Penso que a essência do trabalho é tentar não alterar a natureza do objecto, pois minha interferência em geral é de agregar informação, pois a memória que se tem do objecto será um elemento constituinte do trabalho”.¹¹

Sunset é um exercício pop em que o artista recria a atmosfera visual de um pôr-do-sol feito com velas de windsurf. A figura geométrica das velas – um triângulo escaleno – sequenciadas cria uma semicircunferência, concebida como uma imagem ícone de pôr-do-sol, as banais dos cartões-postais das cidades costeiras. A peça aquece o ambiente pelo uso cromático, criando uma ilusão de calor solar, tal qual *The weather project* de Olafur Eliasson esquentou a Turbine Hall. Esse jogo visual entre significativo e significado é a essência da obra deste artista. Assim como Duchamp – um jogo do xadrez foi sua última acção-*readymade* –, também Felipe tem enorme interesse pelos jogos. Mas seu interesse é puramente semântico e conceptual, pois jogos são, em geral, acções físicas oriundas de uma organização cartesiana, através da matemática ou outros, da física dos objectos. *Sinuca de bico* é um *readymade* modificado, no qual o artista reforça o sentido visual do acto mais importante num jogo de *snooker* que é a morte final pelo mau uso das jogadas. O suicídio do próprio objecto, uma espécie de *no way out* para o jogador não atento.

10 Moacir dos Anjos. “Felipe Barbosa”. Em catálogo da mostra na galeria Arte em dobro. Rio de Janeiro, 2006.

11 Ibidem.

Essa obsessão conceptual pelos jogos – ou pelos objectos usados nos jogos – é cada vez mais acentuada em sua obra. *Pillball* é irónico e destructor no sentido literal. O artista recria uma pílula, em inglês (*pill*), feita com bolas de futebol desconstruídas. Essa peça tem laços de parentescos conceptuais com as *Pills*, do General Idea, e as *Lullaby spring* de Damien Hirst. No caso das *pills* de Felipe Barbosa, a referência irónica é ao sonífero que pode ser um jogo de futebol para alguns, e remédio para a vida soporífera de outros. As bolas de futebol são as principais fontes de pesquisa visual para a feitura de “pinturas-objectos”. Ao comprá-las pelas suas formas tão distintas nas cores e nos desenhos das formas geométricas, o artista desmonta-as apropriando-se dos hexágonos existentes em sua forma inicial. Essa geometria desfeita dá origem a novas formas, recombinadas pelo artista e que podem tomar distintas aparências, desde um tapete oriental (*Azulejo bola*) ou um mural mexicano (*Mexican patchwork*), uma pintura construtiva (*Plano bola*, *Tetris ball*, *Nike total blank*) ou pontilhista (*The grid*, *Multimarcas*), um *quilt* (*Bolas – Zigzag quilt*) ou uma unidade métrica (*Bolas – Tabuada*). A dimânica mercadológica das grandes companhias de produtos esportivos é a da renovação para não cansar o comprador. Assim as obras feitas com bolas de futebol são operações matemáticas e podem chegar a um número infinito de combinações, caso o artista resolva transformá-las numa operação *work in progress*. Evoco nestas construções a ironia que alimentou a Jeff Koons a realizar sua *Three ball*, *50/50 tank*.

A referência à pintura também aparece nas obras feitas com gravatas, nas quais o artista, ao articular internamente o interesse pelo cromatismo das peças, costuradas e unidas, as transforma em figuras geométricas, assimétricas, orgânicas e, mais uma vez, irónicas pela desconstrução do seu índice. Os hexágonos das bolas de futebol e as gravatas são vistas pelo artista como estruturas mínimas – herança de um pensamento minimalista – que podem se desdobrar em combinações infinitas, quer na forma, quer na composição, quer na estrutura final. Também em *Selfshelf* a apropriação é de unidade industrial vulgar. Uma poleia é tomada como uma unidade infinita; poleias unidas uma a uma, lado a lado, criam uma linha repetida que resulta no próprio objecto para qual essa unidade fora criada como sustentação, transformando-se numa meta-prateleira. Tal qual o *Quadro de nível*, o *Martelo de pregos*, a *Sala de reunião* e o *Homem bomba* resultam numa meta-situação.

A repetição de uma unidade mínima apareceu inicialmente nos *Desenhos espaciais*. Feitos com lápis coloridos unificados pelas suas pontas, a junção pela ponta arredondada gera a própria forma final do objecto, que repete a forma inicial da sua ponta. Também os *Tablerones*, a estrutura triangular da caixa do famoso chocolate, replicam sua forma na medida em que são unificados pelas suas pontas. Esses processos dialécticos de unificação, individualização; composição, recomposição; forma e função são elementos construtivos que mobilizam toda a

feitura da obra de Felipe Barbosa. Uma inteligência cartesiana de utilização de replicação de uma forma a partir da forma inicial. Como as *Mórgulas*, exercícios feitos a partir de palitos de fósforo, em que as formas geométricas são construídas interna e externamente na agregação dos materiais, unificadas como numa estrutura minimalista levada ao infinito, as pequenas unidades, feitas de palitos colados um a um, são dobradas criando circunferências que outra vez são unificadas e acabam por construir novas imagens. “[...] Nas peças apresentadas por Felipe Barbosa, o recurso à geometria tem como ponto de partida a auto-estruturação do trabalho a partir das possibilidades oferecidas por elementos quaisquer. Elementos elegidos meio ao acaso, mas que já trazem implícitas sugestões para sua articulação. Assim, com fósforo, guarda-chuvas, triângulos equiláteros ou de sinalização de trânsito, parte da quantidade e continuidade, servindo-se da geometria descritiva, que permite uma figura transformar-se em outra permanecendo a mesma, apesar das alterações introduzidas pela projecção. No recurso a um mecanismo a priori para a formalização, o seu trabalho dialoga com o radical enfrentamento da composição e suas relações internas, operado pelos minimalistas. Contudo, não se trata de um investimento em uma positividade estética, mas de busca de uma ampliação do campo de intervenção [...]”.¹²

Os *Abrigos* são uma série de trabalhos feitos com chapéus-de-chuva. Neles, Felipe Barbosa recorre ao antípoda do material para despertar a consciência do espectador ao romper com o uso do material utilizado. O primeiro da série, translúcido, chamou-se *Abrigo transparente*; o segundo é um abrigo negro, e a terceira versão, colorida, é inspirada numa estrutura neoplasticista. Se nas duas primeiras obras, a referência imediata seriam os objectos surrealizantes de Joan Brossa, essa terceira versão remete-nos para os espaços racionalistas do movimento *De Stijl* (neoplasticismo), dialogando com o ateliê de cor de Piet Mondrian e com a *Casa Schroeder* de Gerrit Rietveld. O que Felipe Barbosa propõe neste seu abrigo (des)construtivo é o questionamento em função e forma. “Compreensível mesmo pelo olhar distraído, esse método demonstra como as coisas que possuem uma função definida no mundo podem, quando agrupadas de uma dada maneira, constituir objectos inteiramente distintos. E embora as características dessas composições estejam já implicadas nas propriedades formais das unidades usadas, sua construção destitui daquelas coisas sua utilidade conhecida, fazendo-as deveroras, apenas, do poder de invenção do artista”.¹³

12 Glória Ferreira. “Máquinas de arte”. Em *Cotidiano plural*. Rio de Janeiro: SESC, 2003.

13 Moacir dos Anjos. Op. cit.

Mas parte do discurso do artista está no uso da perversão em inverter os sentidos de muitos objectos e suas tipificações. Em duas experiências com vídeo, Felipe radicaliza o pensamento ao propor a utilização das obras em seu sentido mais literal. Na primeira acção, realizada numa praia, o artista desloca um abrigo feito com guarda-sóis, criando uma espécie de abrigo rolante, que se desloca imperfeitamente pela instabilidade dos materiais e da sua própria forma maleável. No vídeo *Igloo*, o artista exercita seu lado mais radical ao atear fogo a uma estrutura feita com o material químico inflamável utilizado para acender lareiras. O abrigo esquimó indica-nos que o gelo é estrutura que o abriga das intempéries, mas mesmo assim, essa estrutura pode queimar na sua brancura. Nunca se está a salvo, seja qual for o abrigo.

A pretensa banalidade de objectos como cadeiras de escritório, bolas de futebol, gravatas, piso de azulejos, palitos de fósforos, estalinhos, lápis coloridos, ursos de peluche, réguas e esquadros, livros de geometria ou de arte tornam-se uma questão conceptual para Felipe Barbosa. Intrigado com a aparente imobilidade destes, com a relação entre significante e significado, o artista opera no espaço da arte conceptual como um herdeiro dos processos artísticos de Joseph Kosuth e de On Kawara, mas, sobretudo, da operação radical de Duchamp com os readymades modificados. Como advoga Crimp sobre os readymades, Felipe Barbosa tira algo novo de algo já existente, pois o artista deseja arrancar o espectador do passivo acto contemplativo pela via do humor, afinal a ironia é uma arma poderosa nas mãos de um esteta.¹⁴ A estética doméstica deste artista necessita da interpretação contextualizada, semântica e simbolicamente, sendo necessário buscar-se a *topoi*, seu sentido cultural, espiritual e, por fim, ontológico. Ela é a reposta à solicitação de Gilles Deleuze para que os artistas insiram a arte no espaço da vida vivida.

14 Paulo Reis. *Mono#Cromáticos – algumas vertentes da arte contemporânea brasileira*. Braga: Galeria Mário Sequeira, 2007.