

MONA LISA NO MEIO DO REDEMOINHO

Rodrigo Naves

RESUMO

A partir de 1997 o trabalho da artista Laura Vinci ganha um impulso decisivo. Suas instalações levantam questões novas sobre a experiência da natureza. Há nelas traços singulares que as diferenciam das produções de vários outros importantes artistas contemporâneos da Europa e dos Estados Unidos, como Joseph Beuys, Pier Paolo Calzolari, Walter de Maria e Michael Heizer. Nas obras de Laura Vinci a natureza se revela, simultaneamente, o lugar de relações harmônicas e ponto de cruzamento de forças selvagens e expansivas. Nelas se esclarecem e problematizam várias particularidades de nossa forma — de nós, brasileiros — de intervir no mundo, com suas ambigüidades e impasses.

Palavras-chave: arte brasileira contemporânea; Laura Vinci; instalações; natureza.

SUMMARY

Since 1997 the work of the Brazilian artist Laura Vinci has gained a crucial impetus. Her installations raise new issues on nature's experience. They show particular traces that distinguish them from the production of other important contemporary artists from Europe and the United States, like Joseph Beuys, Pier Paolo Calzolari, Walter de Maria and Michael Heizer. In Laura Vinci's works, nature is revealed as both the place of harmonious relations and the crossing point of wild and expansive forces. They clarify as well question many specificities of Brazilian way of intervening in the world, with its ambiguities and impasses.

Keywords: contemporary Brazilian art; Laura Vinci; installations; nature.

Há sete anos o trabalho de Laura Vinci deu com um *estranho* veio. A partir da "ampulheta" (na verdade, uma obra sem título), realizada para a mostra "arte/cidade" de 1997, a artista parece ter circunscrito um espaço que a colocou em contato com uma região extremamente complexa e produtiva, que impulsionou sua obra com uma potência admirável. Ocorria como se a partir daquela instalação a artista tomasse consciência de forças que estavam muito além dela, cabendo-lhe apenas elaborar os instrumentos que transformassem aquela energia dispersa em algo apto a ser experimentado pelos nossos sentidos — não só pela visão —, sem que nesse movimento houvesse uma domesticação dos elementos, que eram a própria razão de ser dos trabalhos.

Passagens, mudanças de estado da matéria, metamorfoses dos mais diversos elementos e transições se tornaram a marca distintiva de seu trabalho¹. Mas o lugar em que Laura se situava não se assemelhava ao Aleph

(1) Ver entrevista da artista em *Laura Vinci*. São Paulo: Edusp, 2003.

do conto de Jorge Luis Borges, "o lugar em que estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos"². Ao contrário, tratava-se do ponto de cruzamento de forças expansivas e brutas, de energias fluidas e plásticas, anteriores às configurações e aos nomes. Por isso ela deparara com um *estranho* veio. Porque Laura Vinci não experimentara apenas uma trama de vasos comunicantes que restabelecesse a imagem de um mundo sereno e equilibrado. Com esse movimento, que de fato se mostra em algumas de suas instalações — a "ampulheta" (1997), "Mona Lisa" (2001), "Estados" (2002) —, conviviam redes praticamente opostas àquelas, em que elementos extremamente aproximados — o branco do mármore e do pó de mármore da instalação realizada em 2000 no Centro Universitário Maria Antonia, o ambiente branco, gelado e asséptico da instalação feita em 2003 na Galeria Nara Roesler (SP)* — estabeleciam entre si relações quase aversivas, quando não se dava entre eles uma cristalização que paralisava o que antes fora fluxo e passagem.

As pinturas e esculturas feitas por Laura Vinci desde a metade dos anos 1980 sem dúvida já traziam algumas questões que se desdobraram nas obras posteriores a 1997: uma estreita interação com o espaço, a sucessão de lugares mais definidos e de regiões menos determinadas. Mas foi com a "ampulheta" que tudo adquiriu uma expansão e um potencial novos. Nas ruínas de um velho moinho da cidade de São Paulo, Laura colocou sobre uma das lajes do prédio abandonado uma montanha de areia finíssima. Por um furo feito no cimento da laje a areia escorria levemente para o andar inferior, sujeita à ação do vento e à umidade, refazendo aos poucos o monte da laje superior. A passagem do tempo materializada no escoamento da areia se reforçava pelo contato com o prédio velho e arruinado. A areia que lentamente se depositava sobre o chão realizava de maneira acelerada o mesmo movimento que os elementos naturais haviam operado sobre o edifício, também depositando sobre ele toda sorte de sinais, da corrosão dos materiais ao cinza da fuligem, dos musgos às infiltrações da água.

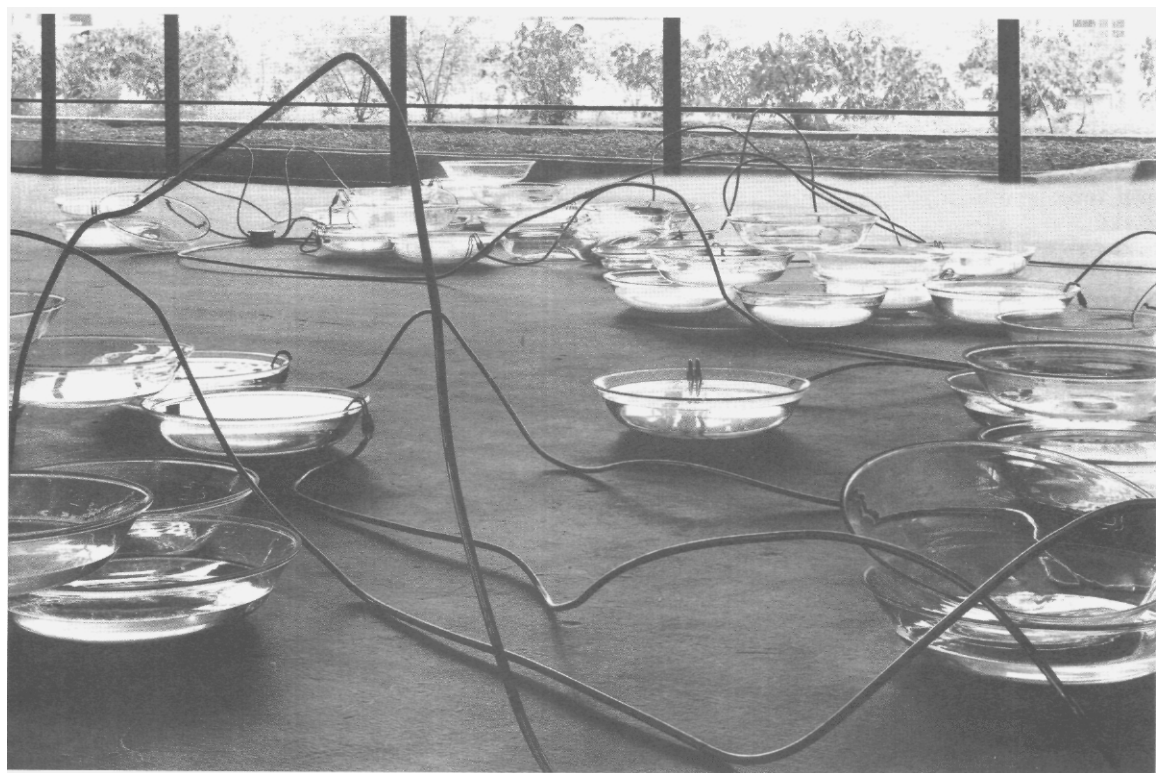
Mas era a capacidade de relacionar a areia com o ambiente e a natureza — o vento que atravessava as paredes em ruínas, a umidade, o peso das diversas partículas de areia³ — que dava grandeza e significado à instalação. A areia escorria livremente, balizada apenas pelo furo na laje. Mas sua queda estava sujeita às variações que o meio, descontroladamente, lhe impunha. Esse movimento colocava o observador numa relação contemplativa com a passagem do tempo. Não se tratava mais do tempo linear do relógio e da regulação da vida de homens e mulheres, e sim de um fluxo em que as condições ambientais desempenhavam um papel decisivo, como quando a vida se regia tão-somente por ciclos naturais: as estações, o dia e a noite etc.

Esse envolvimento corporal com o tempo — de pessoas que experimentavam a ação dos mesmos elementos que atuavam sobre a areia — fazia que também nós passássemos com ele, em lugar de ilusoriamente tentar detê-lo ou controlá-lo. O que se depositava sobre o chão era apenas tempo morto, um material sem vida que se acumulava inerte sobre a laje. E ali,

(2) Borges, Jorge Luis. "O Aleph". In: *O Aleph*. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 130.

(*) A começar da página à direita, as reproduções correspondem, por ordem de entrada, às instalações no Centro Cultural São Paulo ("Mona Lisa", 2001), Centro Cultural Banco do Brasil ("Estados", 2002), "arte/cidade" (1997), Centro Universitário Maria Antonia (2000) e Galeria Nara Roesler (2003).

(3) Cf. Mammi, Lorenzo. "Um fio de areia". In: *Laura Vinci*, op. cit., pp. 149-50.



passando com a areia, nós parecíamos aprender a morrer, pois o que nos atraía era justamente a perda de controle sobre uma ação mais poderosa que nós, uma leveza que tornava nossa finitude algo digno de ser experimentado⁴.

Na "ampulheta" Laura Vinci conseguia pôr em contato elementos muito diversos — areia, gravidade, construção, percepção, vento etc. — que estabeleciam entre si relações de continuidade e sentido. Pouco depois, em 2000, Laura realizou outra instalação em que essa proximidade entre os elementos parecia estreitar-se ainda mais. Em meio às colunas da grande sala do Centro Universitário Maria Antonia, uma espessa camada de pó de mármore ocupava boa parte do espaço expositivo. Sobre ela e em suas margens foram dispostos volumes meio orgânicos esculpidos no mesmo mármore de que era feito o pó que se amontoava no chão. Em princípio, criava-se entre os volumes e o pó uma quase indistinção, tão próximos eram na tonalidade e na forma, pois a topografia do monte branco também tinha algo da configuração sinuosa e arredondada dos volumes. Mas uma estranha cisão tornava quase aflitivo aquele contato tão estreito e tão inerte. Se um predicado — "branco" — podia recobrir perfeitamente aqueles dois elementos, ficava evidente o quanto esse ato de nomear deixava de lado as sutis diferenças que cindiam aquela continuidade estabelecida verbalmente.

Aí ficava clara a profunda intuição de Laura Vinci em relação à história da escultura e de seus significados. Aquilo que era sólido e que teve contornos definidos foi triturado e tornou-se pó — um pó tão fino que parecia apto a ganhar novas configurações com a menor corrente de ar. A concentração brancusiana dos volumes se dispersava pelo contato com o informe da topografia da areia, e vice-versa. No entanto, a reversibilidade entre o sólido e o arenoso, entre o formalizado e o informe, jamais se cumpria plenamente. E era a ansiedade produzida pelo contato entre coisas tão próximas e tão irredutíveis que tornava o convívio entre elas tão aflitivo e incômodo.

Numa passagem memorável de seu livro sobre Rembrandt, Georg Simmel afirma:

Toda obra plástica, no sentido mais amplo do termo, visa superar o que a existência tem de obscuramente substancial, elaborando a forma. Pois o seu oposto não é a forma desprovida de sentido da massa de gesso ou do bloco de mármore bruto, a partir dos quais se vai em seguida desenvolver a forma provida de sentido; mas é o elemento absolutamente heterogêneo à forma, que não é jamais visível, e que suprime toda elaboração formal⁵.

Na instalação de Laura Vinci era justamente essa heterogeneidade que vinha à tona, esse convívio poucas vezes obtido numa obra de arte (Simmel menciona Giotto; acho que poderíamos acrescentar os *Escravos* de Miche-

(4) Cf. Tassinari, Alberto. "Formas do repouso". In: *Laura Vinci*, op. cit., p. 155.

(5) Simmel, Georg. *Rembrandt* Saulxures: Circé, 1994, p. 92.



langelo) entre forma e algo "obscuramente substancial". Naquela obra Laura nos fazia lembrar o quanto o processo de formalização *suposto em qualquer trabalho de arte* pode nos afastar de dimensões mais opacas e resistentes da existência, empobrecendo sua compreensão, sobretudo numa época — a nossa — em que praticamente lidamos o tempo todo com um mundo já formalizado.

Nessa instalação de 2000 a fluidez que caracterizava a "ampulheta" emperrava, por mais que a proximidade entre os componentes da obra fosse ainda maior que na instalação de 1997. Sem que, no entanto, a artista se limitasse à simples enumeração desses diferentes níveis da existência, apontando simultaneamente para a necessidade de contato entre eles — o desejo de que às formas viesse se juntar aquele estrato opaco que impede que concebamos o mundo como algo redutível à vontade e à ordenação.

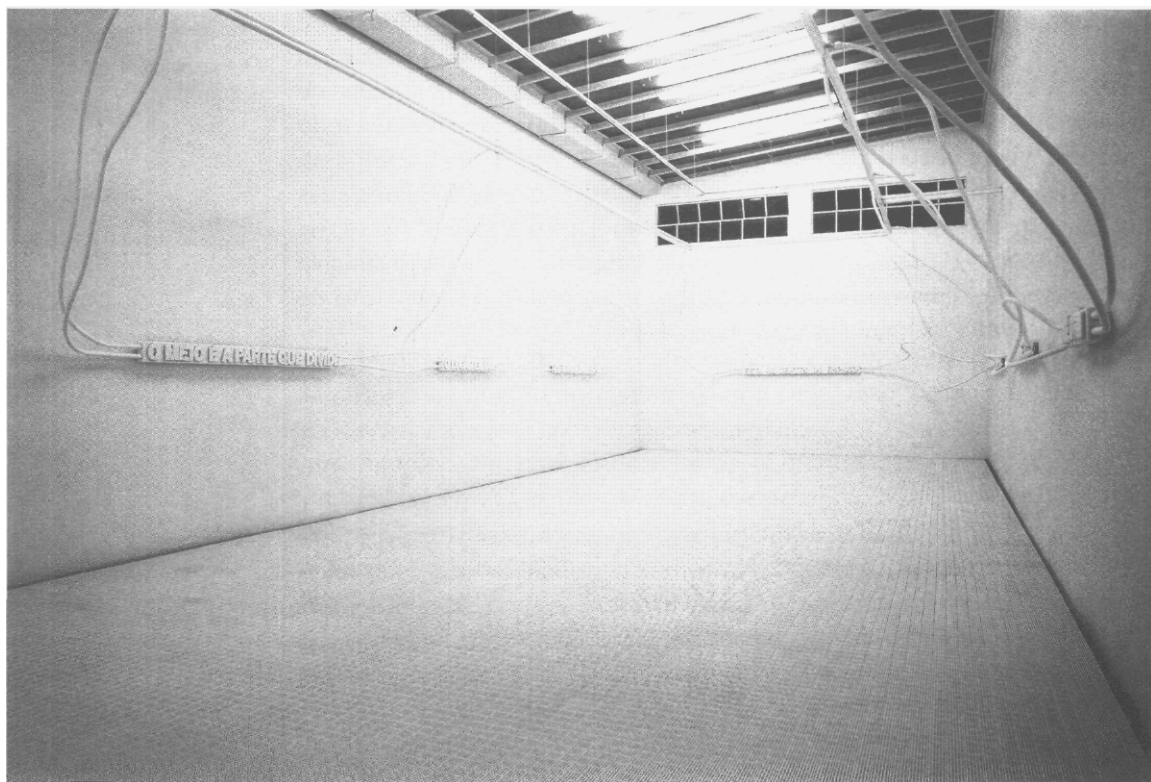
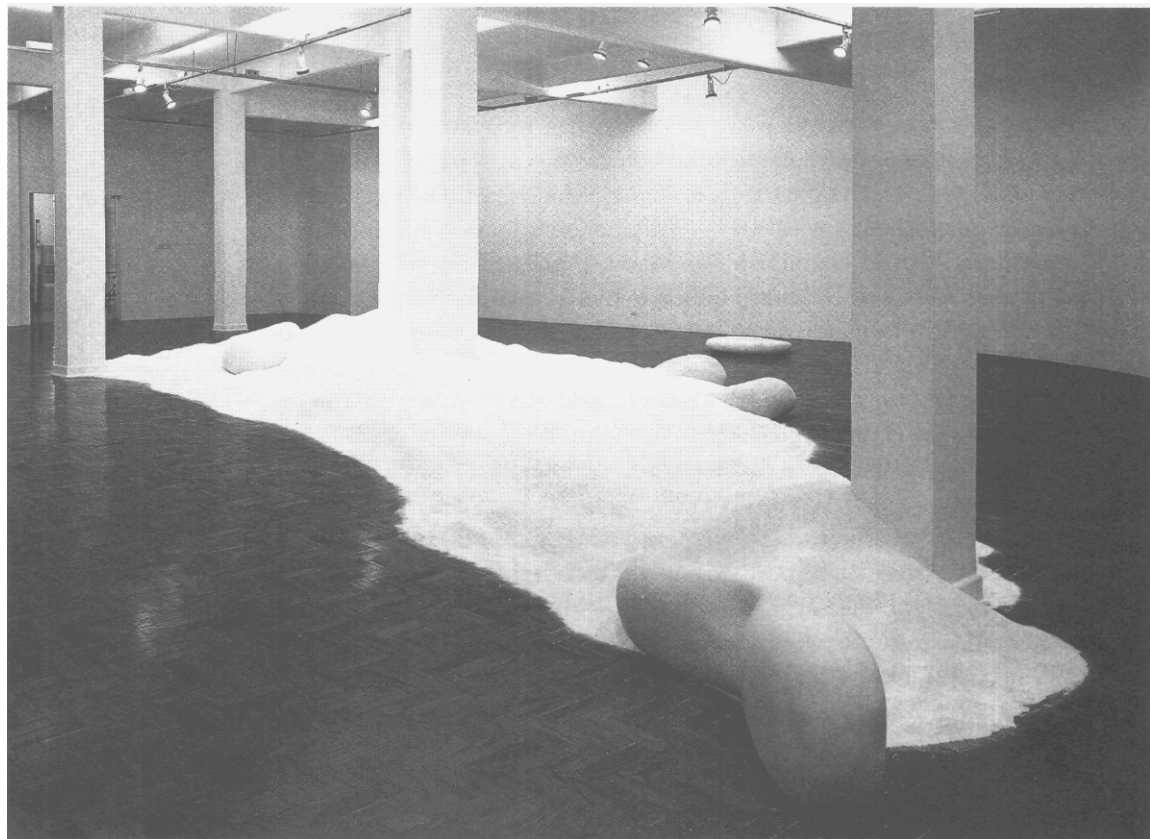
Em "Mona Lisa", realizada no Centro Cultural São Paulo em 2001 (e que guarda semelhanças com a instalação montada em Miami em dezembro de 2003), Laura novamente buscava uma passagem mais serena entre os elementos empregados na obra, como já ocorrera com a "ampulheta". Bacias transparentes foram dispostas pelo chão, algumas contendo água, outras vazias. Sua distribuição tinha a irregularidade dos acontecimentos naturais, e elas se aproximavam mais aqui para distanciarem-se acolá, num ritmo desigual que pontuava o espaço de transparências diversas e de reflexos variados, a povoar de lugares estranhos o que fora uma extensão homogênea. A água das bacias era aquecida por resistências cujos fios estavam envoltos por tubos de cobre que tornavam ainda mais capilar o contato entre as várias partes da instalação. Aos poucos a água se aquecia, evaporava, condensava-se no teto e gotejava sobre o chão. Um ciclo completo se cumpria diante de nossos olhos, com todas as associações que a água — freqüentemente associada à vida e a sua manutenção — desperta⁶.

Mas o trabalho não alcançaria a força que alcançou se as mudanças de estado da água não fossem acompanhadas de um sentido formal que intensificava e ampliava o ciclo que conduzia do líquido ao líquido. O espaço do Centro Cultural São Paulo adquiria resistência e corporeidade não apenas pelo vapor que subia das bacias. Os diferentes espelhamentos permitidos pelas superfícies de água e pelos vidros traziam para baixo o que se mostrava inalcançável no teto da sala, ao mesmo tempo que os inúmeros reflexos tornavam o ar um material presente e facetado. E na versão de 2002, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo, os tubos de cobre, subindo por todo o vão do prédio, reforçavam ainda mais essa proliferação de vínculos entre regiões e lugares distintos, constituindo assim uma trama contínua e heterogênea que possibilitava que todos os nossos sentidos experimentassem uma potencialização de suas capacidades.

Num texto muito esclarecedor sobre a "Mona Lisa" de Leonardo da Vinci, o historiador italiano Giulio Carlo Argan afirmava: "É inútil interrogar o famoso sorriso da senhora para saber que sentimentos traz na alma: nenhum em particular, mas o sentimento difuso do próprio ser, ser plenamente e em uma condição de perfeito equilíbrio no mundo natural"⁷. O que

(6) Cf. Wisnik, José Miguel. "O branco do rio". In: *Laura Vinci*, op. cit., pp. 161-62.

(7) Carlo Argan, Giulio. *Storia dell'arte italiana*. Florença: Sansoni, 1981, vol. 3, p. 22.



Laura Vinci faz em sua "Mona Lisa" não é apenas uma atualização das formidáveis investigações de Leonardo, ao colocar no espaço real o que ele figurara sobre a tela. Para Leonardo, a unidade harmônica do universo era presidida por uma metafísica da luz — estreitamente ligada ao neoplatonismo florentino — que encontrou sua verdade plástica no seu célebre *sfumato*. Laura Vinci (que o destino quis que tivesse o mesmo sobrenome do pintor florentino) prescinde dessa mística da luz ao revelar uma possível harmonia feita a partir de *materiais* muito diversos e ao articular regiões altamente diferenciadas, embora — desnecessário frisar — sem a força inaugural da obra de Leonardo da Vinci.

No entanto, pouco depois desse esforço de integração Laura surpreende com a instalação realizada na Galeria Nara Roesler em 2003. Aparentemente havia nesse trabalho um estreitamento ainda maior do que na obra feita com pó e volumes de mármore. Numa sala toda branca, a artista dispôs por toda a volta das paredes serpentinas de gelo — igualmente brancas pelo congelamento do ar — que se desdobravam como galhos pelo espaço da galeria, ao mesmo tempo que, à altura dos olhos, se convertiam em letras que compunham um texto escrito por Laura. No chão, placas de material plástico — dessas usadas em ambientes úmidos, que permitem que a água escorra para baixo, deixando sua superfície relativamente seca —, igualmente brancas, completavam o cenário glacial, que a iluminação industrial, fluorescente e fria, só fazia ressaltar.

Aparentemente, Laura Vinci apenas terá transposto para temperaturas inferiores a zero o que ocorrera em "Mona Lisa", mantendo intacto aquele sistema de passagem entre os estados de uma mesma substância⁸. Mas seria enganosa essa aproximação. Como na instalação com pó e volumes de mármore, a extrema vizinhança entre todas as partes da obra produzia um poderoso efeito colateral, uma espécie de má continuidade repleta de significados. Em meio àquele ambiente asséptico e frio insinuava-se a todo instante uma violência surda mas incontornável. Era praticamente impossível não associar a limpeza da instalação a lugares em que se dão atividades altamente invasivas: matadouros, hospitais, laboratórios, salas de autópsia etc. Na proteção da sala imunizada algo de sangrento e cruel se insinuava constantemente, com o que aquela experiência aversiva da instalação de 2000 se atualizava de maneira ainda mais intensa.



Uma parte significativa da melhor arte contemporânea vem procurando há algum tempo propor experiências que possibilitem uma compreensão mais íntegra de nossas relações com a natureza, entendida, num sentido amplo, como condição da própria existência e como um momento das relações sociais. Muitos trabalhos da *land art* vão nessa direção, embora com soluções diversas entre si.

(8) De resto, todas essas possibilidades foram reunidas numa mesma exposição, "Estados" (São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002).

Para o norte-americano Walter de Maria — sobretudo se considerarmos "Lightning field", um de seus trabalhos mais relevantes — tratava-se de catalisar, por meio de centenas de pára-raios dispostos num terreno de aproximadamente 1,6 km², a eletricidade dos raios numa região do Novo México em que sua incidência é bastante alta. A intervenção na natureza — o uso dos pára-raios — não a domesticava. Ao contrário, ajudava a desencadear forças mais intensas e selvagens. Uma operação muito diversa da realizada pelo búlgaro Christo, que tende a edulcorar a natureza em que atua, usando-a como simples suporte para toda sorte de caprichos, dos empacotamentos às longas cortinas de tecido.

Já o inglês Richard Long encontrou uma maneira menos abrupta de se relacionar com a natureza. Retomando a tradição dos caminhantes e peregrinos, Long produz trabalhos em que a formalização nasce de um contato sereno com o mundo: "Comecei trabalhando ao ar livre e usando materiais naturais como grama e água, e isso evoluiu para a idéia de fazer esculturas *by walking*"⁹. Surgem daí percursos que apenas pontuam a indefinição de amplas extensões de terra ou o rearranjo de objetos — pedras, galhos, fragmentos de toda espécie — característicos de uma região. Não se trata de transformar a natureza, mas apenas de demarcá-la, como quem deixa pegadas atrás de si com a intenção de não se perder.

Na Itália, quase todos os artistas ligados à *arte povera* também se interessaram por encontrar formas de, em lugar de representar a natureza, *apresentá-la* enquanto potência. Nas palavras de Germano Celant, o crítico que cunhou o termo "*arte povera*", esta

*não busca servir-se dos mais simples materiais e elementos naturais (cobre, zinco, terra, água, rios, chumbo, neve, fogo, erva, pedra, eletricidade, urânio, céu, peso, gravidade, calor, crescimento etc.) para uma descrição ou representação da natureza; o que lhe interessa é, ao contrário, a descoberta, a apresentação, a insurreição do valor mágico e maravilhoso dos elementos naturais*¹⁰.

Mas se observarmos, por exemplo, algumas obras de Pier Paolo Calzolari — que desde os anos 1960 tem o gelo como elemento central de sua produção —, fica claro que, junto com o esforço de revelar a singularidade desse elemento, associa-o com frequência a conteúdos simbólicos — tudo que gira em torno do conceito de sublime — que o fazem perder parte de sua presença física: "O gelo é um momento primário. Não é a pintura que descreve, não é a literatura que escreve, que fabula, mas é a matéria 'anômala', [...] única e só, por isso sublime, que absorve luz e espaço, cujo equilíbrio é frágil e delicado"¹¹.

Contudo, foi talvez Joseph Beuys o artista contemporâneo que levou mais longe esse tipo de interrogação. Beuys tentou atualizar nesse nosso mundo fragmentado e cindido as figuras plurifacetadas de Leonardo e

(9) In: www.richardlong.org (consultado em 22/10/2003).

(10) Celant, Germano. *Artepovera*. Milão: Gabriele Mazzotta, 1969, p. 225.

(11) Entrevista a Germano Celant. In: *Arte dell'Italia*. Milão: Feltrinelli, 1988, p. 158.

Goethe. A escultura social defendida por ele consistiria no esforço de problematizar todos os tipos de formalização — a começar pelo próprio pensamento — tendo em vista uma sociedade mais fraterna e plástica:

*Quando eu digo que todos são artistas, quero dizer que todos podem determinar o conteúdo da vida em sua esfera particular, seja ela pintura, música, engenharia, o cuidado dos doentes, economia etc. Em torno de nós os fundamentos da vida estão implorando para serem moldados ou criados. Mas nossa idéia de cultura foi severamente restringida, porque nós sempre a aplicamos à arte*¹².

(12) Entrevista a Frans Haks em 1979. In: www.ruskin-scb.ox.ac.uk (consultado em 10/10/2002).

A Eurásia mítica revivida por Beuys em vários trabalhos reuniria a razão ocidental à intuição oriental. A presença constante de animais em suas ações — como no admirável "I like America and America likes me", em que o artista passou três dias trancado com um coite num espaço da Galeria René Block, em Nova York — tenta nos reaproximar de instintos e comportamentos há muito esquecidos. Talvez seja possível acusar o artista alemão de ingenuidade e excessiva singeleza, mas foram elas que propiciaram uma das obras mais instigantes da segunda metade do século XX. Tudo na atividade de Beuys confluiria para uma aproximação tensa e dilacerada entre arte e vida, num movimento que passaria necessariamente por um novo vínculo com a natureza.

Foi porém na tentativa de obter uma nova noção de matéria que, a meu ver, a obra de Beuys mostrou toda a sua originalidade. O recurso constante a certos materiais — feltro, gordura, cobre, mel, cera de abelha — em contextos que os livravam da simples instrumentalização e os associavam a situações repletas de simbolismo — caos, indeterminação, calor criativo etc. — conferia àqueles elementos um novo estatuto. Na obra de Beuys, a cera de abelha, por exemplo, torna-se a imagem de um processo que pode ir do amorfo ao mais organizado (os favos) e adquire assim uma extensão e uma espessura que devolvem às coisas um sentido absolutamente diverso daquele restrito ao simples *uso*. Escusado dizer que esse mundo avesso à simples manipulação suporia forçosamente um novo vínculo com a sociedade e com os indivíduos.

Laura Vinci nasceu em 1962 e ainda está desenvolvendo seu trabalho e suas intuições. Mas me parece que, até onde podemos observar, sua obra diferencia-se consideravelmente das produções contemporâneas que mencionei rapidamente, embora mantenha com elas um estreito diálogo. A natureza que surge em suas instalações é, de saída, menos simbólica do que aquela que vemos se desenhar sobretudo nas obras dos artistas europeus. A água, o tempo ou o calor aparecem em suas instalações como elementos sujeitos às leis físicas e químicas, embora evidentemente constituam, nas relações estabelecidas por seus trabalhos, novos significados e novas perspectivas. Beuys e Calzolari, por sua vez, buscam justamente o contrário:

e elevar os elementos a uma esfera mágica em que aquelas leis não tenham vigência e por isso mesmo encarnem uma série de significados ligados a concepções culturais mais ou menos míticas e espiritualizantes.

Não é casual que, quanto a isso, os trabalhos de Laura Vinci estejam mais próximos das intervenções da *land art* norte-americana. Para artistas como Walter de Maria, Robert Smithson e Michael Heizer também interessa fortemente essa imagem da natureza como força física e exterioridade, embora estejam sempre à beira de conduzi-la para as profundezas insondáveis do sublime. A meu ver, porém, o que confere singularidade às obras de Laura é a sucessão, nos sistemas que constrói, de situações mais harmônicas e de relações aversivas, como tentei mostrar atrás. Observando a série de seus últimos trabalhos tem-se a impressão de que se depreende daí um mundo presidido por cisões e continuidades, fluidez e ruptura.

Talvez fosse possível localizar a origem dessa particularidade na própria natureza brasileira. A enorme extensão territorial do país e as vastas regiões praticamente inexploradas alimentam no imaginário nacional e internacional a idéia de uma realidade natural exuberante e variada, selvagem e pujante. Se unimos a isso a violência com que ela vem sendo destruída desde o início da colonização, não fica difícil ver aí algo da origem dos sistemas cindidos de Laura Vinci. No entanto, essa representação cultural da natureza do país raramente encontrou uma formalização equivalente em nossas artes visuais. Pense-se por exemplo nas pinturas de Tarsila do Amaral e de Guignard, nas instalações de Hélio Oiticica ou nas esculturas de Franz Weissmann. Todas essas produções — muito diferentes entre si — lidam com uma noção contida da natureza, que se relaciona docemente com as forças civilizatórias que a balizam. Há exceções, é claro. Nos "Núcleos" e "Expansões" de Iberê Camargo buscava-se expor sobre as telas um mundo tenso e expansivo. E nas esculturas de Krajcberg convivem a diversidade da natureza e a destruição que ela sofre em nossas mãos. Não me parece porém que em nenhum deles se tenha chegado, nem de longe, às exteriorizações poderosas de um Pollock ou de um Walter de Maria.

A simples existência de uma realidade natural grandiosa não parece portanto garantir que se alcancem manifestações artísticas e culturais à sua altura. Tudo leva a crer que esse movimento de representação passa decisivamente pelas mediações sociais que definem nossos vínculos com a natureza. E aí — por mais paradoxal que seja — haveria uma correlação entre o poder de intervenção sobre o mundo e a imagem que dele se constrói, com o que talvez pudéssemos chegar mais perto da compreensão das diferenças entre a arte brasileira e a norte-americana. Quanto à Europa, são tantos os estratos que se interpõem entre natureza e cultura que sua representação fortemente culturalista parece se justificar plenamente.

Creio que Laura Vinci tirou enorme proveito dessa nossa situação incompleta e desigual, na qual convivem, de maneira aflitiva e violenta, natureza e cultura, formas avançadas e primitivas de trabalho, cordialidade e cruel exploração. Suas instalações — que, da maneira como as entendo, devem ser vistas em conjunto — falam desse mundo em que a precariedade

das normas sociais permitem observar vínculos fluidos e transições frágeis, pois quase nada se opõe às dinâmicas que buscam dominar e, até mesmo, afeiçoar a vida. Simultaneamente vem à tona toda a crueldade dessa situação, sem que se perca de vista o que haveria de promissor em relações menos estanques e cristalizadas, em que a maior proximidade entre estratos sociais, indivíduos e natureza traria a possibilidade de uma existência melhor. Beleza e horror, atração e repulsa trocam incessantemente de posição nessas obras, e considero difícil conceber imagem mais realista dos dilemas que enfrentamos. Como nos versos de Mario Faustino, "tanta violência, mas tanta ternura!".

Também alguns trabalhos de Nuno Ramos e de Nelson Felix lidam com questões semelhantes, o que ajuda a ver a extensão e a riqueza dessa problemática entre nós. No "Grande Budha", de Nelson Felix, algumas garras de metal foram colocadas em torno do tronco de uma árvore. À medida que a árvore cresce, as garras penetram seu tronco, num movimento em que a vitalidade vegetal se revela apenas pela violência que lhe é imposta. Nas pedras que secretam vaselina produzidas por Nuno Ramos em 1998 ocorre algo semelhante: somente uma enorme pressão faz vir à tona o que da natureza é mais íntimo.

Nunca como hoje se interveio de maneira tão profunda na natureza e nas relações sociais; intervenções que, ao menos em parte, se condicionam reciprocamente. Da engenharia genética às guerras "defensivas", tudo supõe um planejamento desvairado, que se move automaticamente, perseguindo fins estranhos a tudo e a todos. Paradoxalmente, tende-se a criar e impulsionar, em virtude desse poder de intervenção e moldagem, a noção de um mundo plástico e harmoniosamente adaptável, uma segunda natureza ainda mais plácida que a imaginada nas mais bucólicas utopias. A idéia pós-moderna de que a realidade se converteu em imagem talvez seja apenas a formulação mais acabada dessa ideologia. Nas margens do sistema internacional, Laura Vinci encontrou uma posição altamente reveladora de observar esses movimentos. Aqui, Mona Lisa não é a face serena de um mundo harmônico e pleno. Talvez feche os olhos de aflição. Talvez às vezes os entreabra de emoção.

Recebido para publicação em 27 de outubro de 2003.

Rodrigo Naves é historiador da arte e professor. Publicou nesta revista, da qual já foi editor, "Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira" (nº 64).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 67, novembro 2003
pp. 143-154
