

CORPO PRESENTE

EXPOSIÇÃO DE FELIPE COHEN

São Paulo: Galeria Virgílio, agosto de 2004.

RAFAEL CAMPOS

O trabalho de Felipe Cohen trata de uma forma externa cujo conteúdo, dela transbordando, revela não só a si mesmo, mas a própria forma que o continha. Pense nos atos falhos que revelam as motivações do comportamento social de uma pessoa e mesmo seus sentimentos profundos. Por isso, e apesar do uso de objetos cotidianos como a sacola de plástico e o copo de requeijão, o trabalho recente de Cohen não tem nada a ver com os testes do limite da arte da escola de Duchamp. Trata-se, pelo contrário, da afirmação peremptória da necessidade das particularidades que distinguem um objeto de arte dos demais. Para Cohen, uma dessas particularidades é justamente uma interioridade, um conteúdo que dê um sentido à aparência do objeto, que o justifique. Ele não nega que essas particularidades mudem com a história e mesmo as celebra, engajando-se nessas mudanças — mas que isso acarrete a diluição do objeto no mundo, para um artista talentoso é algo difícil de engolir.

Assim, em vez de se lamentar por um mundo de superfícies fugidias o artista busca o sentido profundo da forma expresso pelas suas características visuais. O sentido não é causal, porque a arte de hoje não exige verossimilhança, e tampouco conceitual, o que seria o sentido causal disfarçado de crítica de arte. O sentido da obra de Felipe Cohen — seu estar-no-mundo, sua peculiaridade — é dar vazão a um conteúdo pela forma visual. Literalmente. Só com esse transbordamento o objeto estabelece seus limites e, portanto, seu lugar na vida dos homens. Um transbordamento controlado e consentido, que fique bem entendido. O conteúdo liberto tem de limitar-se e adquirir forma para que encontre sua especificidade e não seja só um material a mais no mundo. A relação entre continente e conteúdo ou entre superestrutura e conteúdo não é, portanto, de reciprocidade. O continente parece nunca dar conta do conteúdo, o qual permanece como um ruído de fundo, como a energia muda que anima o objeto.

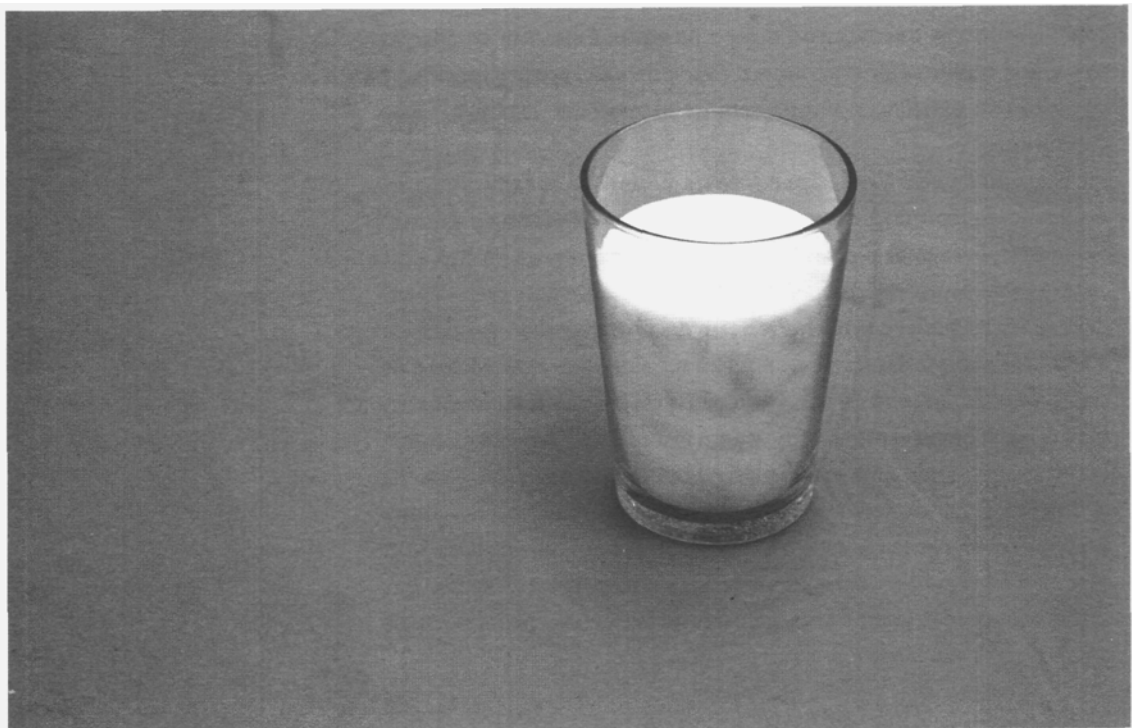
Essa limitação formal é encontrada em parte significativa da arte moderna. Foi o que propiciou o surgimento das séries de Monet e o fim

da obra-prima definitiva. Para Cohen, como para Monet, Picasso e Waltércio Caldas, a palavra final nunca deve ser dita. O artista deve manter uma tensão entre o que quer dizer e o que pode dizer para que essa forma específica de dizer — a arte — justifique sua existência. Dizer abertamente esvazia a obra da tensão que a anima. As formas moles de Felipe Cohen escapam de suas carapaças porque somente pela expressão de um conteúdo a obra de arte se justifica. É o conteúdo transbordado que dá sentido à obra. Trata-se de uma postura de imanência, é verdade, mas não podemos negar a um artista sua busca da essência se ele nos presenteia com uma arte de presença tão material quanto a de Cohen. De fato, os trabalhos se abrem generosamente para o espectador, parecendo acreditar mais nos fatos do que nas promessas, mais no objeto que na arte.

Vejam o seu "Caminho". Os canos cortados ao meio devem sustentar e depois libertar o feltro para que a sua própria presença seja justificada. Esses canos podem ficar tranqüilos, porque o feltro não vai sair estabonado pelo mundo, saracoteando pelo chão: vai constituir as bordas da escultura e dar limites claros à forma. A geometria dos canos é intercalada pela geometria do corte do feltro. Em nenhum momento o material deixa de sofrer a pressão do fazer para apresentar-se com sua suposta integridade de origem. Somente a formalização confere sentido ao material. Essa atuação necessária marca mais um ponto de ruptura com as correntes conceituais, minimalistas e afins. Estabelecer limites claros para a atuação de cada uma das partes que constituem a obra é a própria práxis da sua realização. Para Cohen, a arte não pode ser mais ou menos do que é, correndo o risco de não ser.

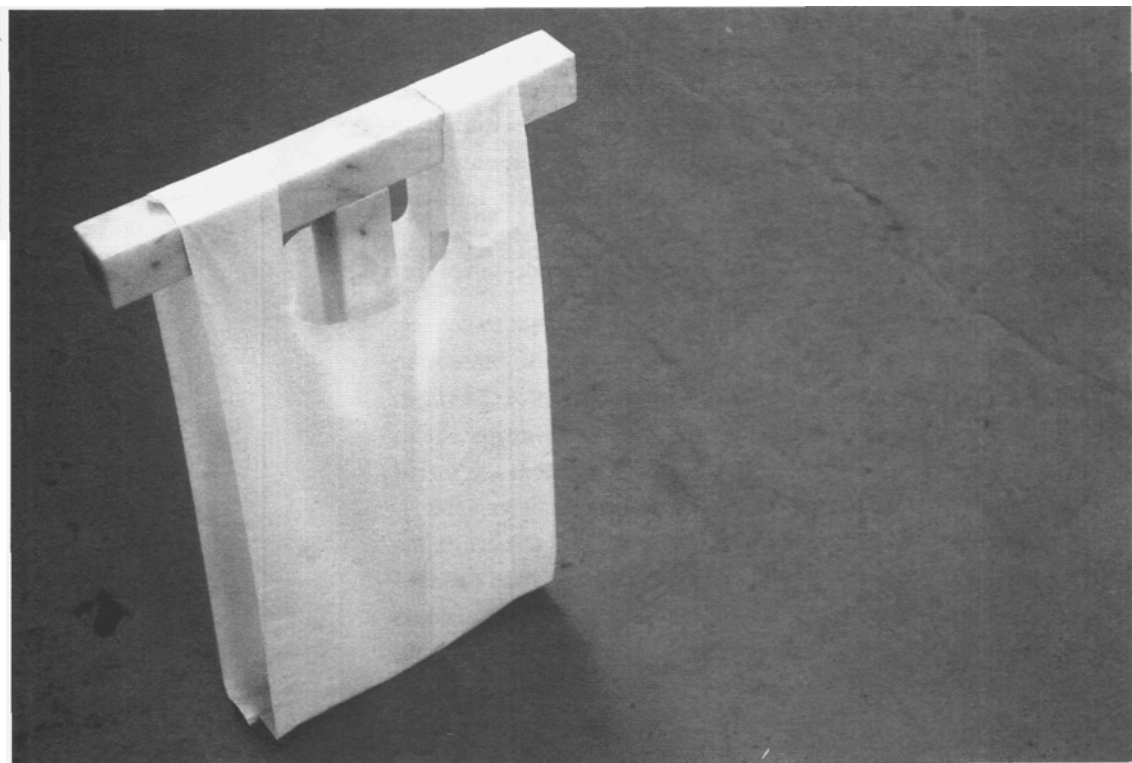
Na obra "Certo com linhas tortas" — um círculo geométrico de canudinhos rijos trespassados por um barbante — acontece o mesmo. O desenho mole feito pelo barbante tem de voltar para o círculo não só como refreador da energia da forma, mas mesmo para que o desenho de canudos exista como círculo. O arcabouço geométrico serve, na verdade, para que a linha se liberte *de algo*. Como nas tragédias e nos romances, a situação tem de ser de instabilidade para que nos interesse. A forma caminha para a estabilidade, que se alcançada perde o sentido. É o caminho, a intenção, que importa. Liberta, ela deve se manter coesa o suficiente para cumprir a sua missão formalizadora. Deve deixar de se expandir, sob o perigo da dissolução, e voltar para a estrutura que por um momento a aprisionou.

Quando a forma contida na carapaça não escapa, como o mármore no copo de requeijão, o conteúdo se faz visível e pressiona a parte externa, graças à transparência do vidro do copo. Ele dá consistência visual àquilo que o contém, para que o copo não seja somente um copo banal, e sim uma escultura. Portanto, apesar do elemento comum da origem fabril, o raciocínio de Cohen é contrário ao de Duchamp: o "espaço expositivo" não tem condição de transformar o copo numa autêntica obra de arte por ser incapaz de lhe atribuir um sentido, uma



[Sem título, 2004. Copo de vidro e mármore. 12cm x 7cm x 7cm]

FOTOS: EDU MARIN KESSEDIAN



[Sem Título, 2004. Sacola plástica e mármore. Dimensão: 52cm x 32cm x 10cm]

inferioridade e portanto — para Cohen — um valor. O trabalho de arte, como a indústria que fabricou o copo de vidro, é anterior ao aparato conceitual e institucional do espaço expositivo. O espaço expositivo é que não tem existência própria sem os objetos que expõe, e não o contrário.

Nos desenhos de Felipe Cohen vemos até um quê de exibicionismo. A pressão do lápis circunscreve uma área passível de conter pigmento — no caso, branco. A pintura ameaça transbordar desses limites, pois sabe que esses traços não dependem dela para existir. Mas estes dependem dela para poder contê-la. Precisam dela para ter alguma utilidade no funcionamento visual da obra, para ter algo que os tensione e os transforme de desenho de ponte, rio e fósforo em um desenho de arte. Um outro trabalho — uma estrutura em forma de "T" feita de mármore branco sustentando uma sacola plástica branca que a envolve — soma às tensões já mencionadas uma outra: a da história da arte. A escultura não quer pertencer a uma categoria que não seja a dos objetos artísticos. Mas não é graças ao mármore, material artístico por excelência, que deduzimos isso. Pelo contrário, em nenhum momento a pedra se impõe ao plástico banal. Vejamos.

O esqueleto de mármore que sustenta a sacola é cuidadosamente polido, como numa escultura clássica. Mas esse cuidado de acabamento, que em outros tempos servia para neutralizar o aspecto da pedra, transformando-a na carne macia dos Apolos e nos drapejados das vestes santas, aqui não ultrapassa a rudeza da pele da sacola de plástico. Não é portanto a adição do material artístico que transforma o objeto cotidiano em parte de uma obra de arte: é justamente essa irresolução, esse atrito da vontade do artista com o objeto comum, da vida, que confere interesse à peça. As pressões do material e do acabamento clássicos estufam a sacola com uma potência que mesmo assim não a transforma em outra coisa. Sua presença é inexorável. Impávida, ainda assim cede um pouco, quase com malícia. O suficiente para que possamos assistir ao drama da transcendência batendo-se contra a verdade da matéria.

RAFAEL CAMPOS é artista plástico e professor de história da arte.