

Angelo Venosa e a intra-serialização*

Flora Süssekind

DENTRE OS TRABALHOS INCLUÍDOS NA SEÇÃO "Galeria" da versão online do jornal O Carioca, há um de Angelo Venosa, idealizado especialmente para visualização via computador, que materializa, com certa auto-ironia, alguns dos motivos e princípios mais característicos do seu método artístico. Trata-se de um pequeno esqueleto de perfil, cujos braços e pernas se movem com certa rapidez, produzindo-se, assim, uma figuração de movimento, e parecendo que ele caminha, a um ritmo sempre idêntico, sem que, no entanto, se altere, em momento algum, o lugar que ocupa inicialmente na tela negra. E se o caráter mecânico, rígido, dessa gesticulação, assim como a não progressão da figura no espaço, sublinham o dado cômico e transformam o esqueleto numa espécie de autômato involuntário, o que, de fato, intensifica certo desconforto, e parece justapor ironia e auto-reflexão, é o paradoxo, evidenciado nessa imagem, da conjugação do inanimado à dinamização, a contradição entre o tempo aparentemente morto das coisas imóveis, dos elementos sem um princípio próprio de mobilidade, como é o caso do esqueleto, e sua associação a um processo de temporalização, a um movimento de redimensionamento narrativo.

* Artigo publicado como "Livro 4. Angelo Venosa + Flora Süssekind" em Imagem escrita. Org. Renata Salgado. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

Do ponto de vista do trabalho de Angelo Venosa, o que esse pequeno "esqueleto animado" parece assinalar, de saída, é a recorrência, na sua obra, desde a primeira exposição individual, em 1985, das carcaças, vértebras, dentes, caveiras, crânios, imagens tomográficas, fósseis, moldes faciais próximos a máscaras mortuárias, imagens corporais seccionadas, descarnadas, ossificadas, sem vida ou qualquer figuração integralizadora. Desde os seus "fósseis vivos" (como Ronaldo Brito nomeou as suas primeiras peças de escultura) de 1985 e 1986 à espécie de bacia óssea, de madeira e fibra de vidro, exposta no Ciclo de Escultura Contemporânea da Funarte em 1989, à carcaça de baleia instalada na Praça Mauá em 1990 e transferida, depois de muita polêmica, para a praia do Leme, no Rio de Janeiro, em 1998. Desde os muitos trabalhos com cera e dentes de boi, de 1993 e 1994, a peças em cera e chumbo, lembrando pedaços de vértebras, da mesma época. Dos crânios reais de boi à simulação, em mármore, de cabeças de fêmur, na exposição da Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, em 1994. E do crânio humano, exposto em 1997, e visualizado em meio a um desdobramento em camadas de vidro enfileiradas, à imagem tomográfica de uma cabeça submetida a exploração radiológica, figurada por meio de uma sucessão de impressões em placas de vidro justapostas e exibida na mostra de 1999 da Galeria Camargo Vilaça.

Imagens inanimadas, descarnadas, anônimas e fragmentárias, do corpóreo, ora envolvendo despojos reais (como os crânios e dentes de boi), ora simulando-os (como no caso dos ossos em mármore Carrara ou das pseudo-cartilagens e peles em cera e resina), que seriam tensionadas, porém, por um outro tipo de rastro figural. Por um conjunto de trabalhos produzidos a partir do registro de uma presença física direta. É o caso das reproduções tomográficas, obtidas por exames via ressonância magnética, e retrabalhadas em camadas de vidro, ou outros materiais, como no grande rosto, oco, fatiado, e virado para o chão, exibido na mostra "Território Expandido", do SESC de São Paulo, em 1999. É o caso, também, dos perfis do artista e de seus familiares, exibidos em 1998 no Paço Imperial, e feitos em vidro, com lâminas recortadas e dispostas em seqüência regular. Ou, ainda, dos moldes de gesso do próprio rosto, a partir dos quais Venosa construiu, em primeiro lugar,

uma tábua das distâncias que parecem singularizá-lo, e, em seguida, uma espécie de malha hexagonal de pontos de referência, que originaria, por sua vez, um duplo desdobramento na exposição de 1999 da Galeria Camargo Vilaça. De um lado, numa massa sólida, no chão, com pinos de alturas diferentes e, de outro, numa malha suspensa de esferas oxidadas de ferro, correspondentes a cada um dos pontos mapeados no rosto.

Essa tensão, entre rastros corporais contraditórios, não se figuraria, porém, apenas ao longo do conjunto da obra de Venosa, mas estruturaria, ainda, de modo particular, trabalhos isolados e momentos distintos. Daí Ronaldo Brito falar em "fósseis vivos" com relação às peças dos anos 80 e Lorenzo Mammi chamar a atenção, nas de começos dos anos 90, para a dominância de "elementos em que o ser vivo se confunde com a coisa inanimada". Daí os perfis vítreos, de um lado, parecerem individualizar, guardar a presença corporal do retratado, de outro, se aproximarem a máscaras mortuárias anonimizadoras. Efeito desrealizador semelhante ao das imagens obtidas por exploração radiológica, por desdobramento em fatias ou por uma espécie de pontilhismo escultórico como acontece nos grandes rostos feitos de bolas e pinos oxidados de 1999.

Animação do imóvel, de um lado; objetivação do que se afigura ainda vivo, de outro. Angelo Venosa parece dialogar, nesse sentido, guardadas as diferenças evidentes, com algumas das paisagens corporais dominantes nas artes visuais modernas e contemporâneas. Lembrem-se, nesse sentido, os muitos trabalhos das últimas décadas, envolvendo anatomias médicas, marcas corporais, impressões digitais, partes do corpo, moldes faciais. Ou, de modo mais amplo, exemplos como os das séries de cabeças trabalhadas por Brancusi e Giacometti, as radiografias usadas por Meret Oppenheim, uma obra como "Booster" (1967), espécie de retrato do artista como esqueleto, de Robert Rauschenberg, os auto-retratos com esqueletos, dos anos 80, de Selena Trief, o crânio desenhado a chumbo por Gabriel Orozco em 1997, os trabalhos quase de taxidermista de Damien Hirst, com os seus crânios e cadáveres de animais expostos em vitrines, ou os de Christine Borland, como "Os Mortos Ensinam os Vivos" (1997), em torno de cabeças, máscaras mortuárias e moldes anatômicos de um Instituto de Anatomia, de Munich, ou "From Life"

(1994-1996), todo em torno das possibilidades de identificação e reconstituição figural de um esqueleto asiático comprado fácil e legalmente pela artista.

Mas é com uma das categorias tradicionais da pintura de naturezas mortas, as "Vanitas", e sobretudo com um de seus motivos-padrão, o crânio, desdobrado em ossos, esqueletos, perfis, radiografias, que essa paisagem corporal óssea, anatômica, mortuária, de Venosa, parece se relacionar de modo mais intenso. De um lado, aspecto mais evidente, por conta de uma consciência, de um motivo temporal comum. De outro, por permitir a Venosa, inicialmente voltado para a pintura, uma especulação, por meio de motivo comum, em torno das duas formas de experiência plástica. Não sendo de estranhar, nesse sentido, que, no seu trabalho como escultor, tenha voltado diversas vezes à frontalidade pictórica, às "peças de parede", como já assinalou Rodrigo Naves. Ou que, por meio das imagens tomográficas – processo no qual objetos tri e bidimensionais são reconstruídos a partir de fatias unidimensionais -, e da sua reprodução em chapas de vidro, discuta não apenas a relação entre massa e superfície, mas entre, de certo modo, o pictórico e a tridimensional. Ou que pareça tomar emprestado do pontilhismo de Seurat o método de notação, via pontos, das distâncias por meio das quais figuraria, num volume sólido e numa malha de bolas suspensa, o próprio rosto em dimensão gigantesca e quase informe na exposição de 1999.

O fundamental, nesse diálogo com as naturezas mortas, parece estar, no entanto, num movimento semelhante de ênfase no aspecto temporal, realizado, paradoxalmente, porém, por um gênero (no caso das pinturas de "Vanitas") ou por um meio de expressão (no caso da escultura de Venosa) classificados, em geral, como antinarrativos, como voltados para objetos estáticos, para uma constituição exclusivamente espacial da forma. Talvez não seja à toa, nesse sentido, que Angelo Venosa tenha se apropriado exatamente do "gênero mais afastado da narrativa" (como diz Norman Bryson no seu estudo sobre a natureza morta), para sublinhar a experiência temporal, e a narratividade, no seu método construtivo. Ênfase que não se limita, evidentemente, à exposição do motivo temporal implícito nos seus crânios e carcaças, ou no emprego da cera e do osso como materiais. Mas que parece ter se desdobrado, ao longo de sua obra, em três procedimentos fundamentais.

Em primeiro lugar, na relação constitutiva, nas obras visualizadas isoladamente, entre o caráter de objetos a rigor inertes, estáticos, e uma espécie de abertura à contingência, à instabilização, por conta, como registrou Ronaldo Brito, de uma "interioridade oca", que impediria o seu acabamento formal e as pressionaria no sentido de uma "existência experimental". Em segundo lugar, por meio do emprego de um procedimento serial. O que se manifestaria não só na repetição, com variações, de motivos, métodos e materiais, ao longo da sua obra. Mas, por vezes, por conta da apresentação simultânea de uma determinada série de peças, acentuaria tanto as diferenças de organização formal perceptíveis entre elas, quanto a necessidade de uma temporalização da percepção, já que se deve dar conta de todo o conjunto e, ainda, das transformações operadas de uma peça para outra. Esse é o caso, por exemplo, dos perfis exibidos em 1998, ou da exposição em conjunto, em seqüência, na Galeria Camargo Vilaça, em 1994, de doze blocos pequenos, feitos de cera e dentes de boi, cuja aparente semelhança acentuava, porém, a disposição singular sugerida, em cada um deles, para elementos a princípio idênticos.

O outro princípio de temporalização, igualmente serial, tem um âmbito um pouco diverso de atuação. E parecendo transportar a orientação narrativa, da sucessão de peças em mútuo contraste, para cada uma dessas formas em particular, opera uma espécie de intra-serialização, de afirmação de descontinuidade constitutiva no trabalho de Venosa. Pois se, de certo modo, não se deixa de ter uma apreensão global da obra, esta se apresenta submetida simultaneamente a um divisionismo, a um fracionamento de tal ordem que os vazios, os intervalos entre os materiais passam por uma exacerbação da sua performatividade, e produzem não apenas efeitos de interrupção, mas um tipo de princípio serial que, inerente à forma global, parece, no entanto, contradizê-la do seu interior.

É desse modo que se podem compreender as fatias, lâminas, os pontos e fileiras de dentes na organização formal dos trabalhos de Angelo Venosa. Tanto como componentes dinâmicos presentes no âmbito do aparentemente estático, e elementos do diálogo da obra com a hipótese da sua constante reorganização, quanto como pressão interna do tempo sobre a figuração, acentuando-se, assim, ao contrário, uma espécie de contraparte sua, uma narratividade impelida, no entanto, nesse mesmo movimento, a voltar-se sobre si e se

dar a ver. Como fatias de vidro, malhas pontilhadas, lâminas radiológicas, dispositivos cuja organização intervalar, se torna visível a dimensão temporal da obra, aponta simultaneamente para o seu contrário, para a reespecialização desses princípios de temporalização sob a forma de "vazios interiores", de "espaços temporais" seriais em exposição contrastada e tensionamento mútuo.