

O Inversor

HÉLIO FERVENZA E MARIA IVONE DOS SANTOS
ARTISTAS PLÁSTICOS

**FERVENZA, Hélio,
SANTOS, Maria Ivone
dos. O Inversor +
Considerações sobre o
Inversor, de Neiva
Bohns. 1996. (5 p.)
[artigo]**

AVISO DE PASSAGEM: O *INVERSOR* ESTEVE NO TERRAÇO DO QUARTO ANDAR, FACE AO RIO — DA USINA DO GASÔMETRO, PORTO ALEGRE, DO 13 DE ABRIL AO 10 DE MAIO 1.996. **ITINERÁRIO:** O *INVERSOR* FOI APRESENTADO ANTERIORMENTE NOS SEGUINTESS LOCAIS E DATAS: 'GALERIE FINNEGANS', LANÇAMENTO DO PROJETO E PRIMEIRA ESCALA, 10, 11 E 12 DE DEZEMBRO 1.993, ESTRASBURGO, FRANÇA. C.I.R.C.T. / FONDATION DANAE, FACHADA EXTERNA, 9 DE JULHO A 18 DE SETEMBRO 1.994 DURANTE O EVENTO LE CRÉER, POUILLY, FRANÇA. INTERFERÊNCIA DE 24 HORAS NA PONTE DO PASEO VICENTE HUIDOBRO, 14 DE NOVEMBRO 1.995, SANTIAGO, CHILE.

DIÁRIO DE BORDO

O Inversor surgiu de um encontro, uma amizade, entre Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferverza, Marie-Anne Poulin e Gabriel Goerger. Quatro pessoas, oito mãos, em Estrasburgo, França, onde viviam por volta de 89/90. Mas ele, o inversor, ainda não era reconhecível. Ele não sabia-se ainda. Começou a sê-lo em 93. Tempo ao tempo.

A RODA

Foi aí, então, que *O Inversor* surgiu de uma co-incidência. A um certo momento essas pessoas encontraram um fluxo de desejo comum: a noção de *inverso*. Havia a necessidade de formular uma interrogação em relação ao sentido de interpretação habitual do trabalho artístico. Orientar os olhares para desenvolver um procedimento que instigasse a ter um *outro olhar* sobre o trabalho de cada um, utilizando o *aberto* que o encontro propiciava, para melhor colocar em evidência as questões: O que está por detrás da obra? O que acontece se nós voltamos ou retraçamos nossos passos até o *cruzamento dos caminhos*?

A noção de *inverso* constituía-se à medida em que se desenvolvia um *projeto de cartaz*. Desde então, este problematiza o *lugar de exposição*.

FREQÜÊNCIA

Todos trabalhamos a partir de imagens fotográficas realizadas por nós mesmos. Sendo assim, cada um necessitava do *outro* para poder realizar o que

havia concebido como imagem. Nós trabalhamos com fotos do corpo em relação a um objeto — coincidência e pequeno jogo. A partir das imagens, de sua composição e de algumas interferências, foram impressos os mil cartazes em *off-set*.

O NORTE

Dizer que as idéias estão no ar é talvez perceber a espessura que se respira, é já ligar as antenas. É talvez perceber a densidade desse fluir, é apalpar subitamente, sentir que elas já não estão mais assim, no ar.

Algumas propostas iniciais:

No *Inversor* utiliza-se o suporte, as características do cartaz. Habitualmente existe uma distância no espaço e no tempo entre o que pode anunciar, apresentar ou mostrar um cartaz, e o lugar aonde isso acontecerá. Mas aqui o cartaz, ao invés de anunciar um evento, uma exposição, torna-se ele mesmo este evento.

Se o cartaz não anuncia uma exposição que acontecerá num outro lugar — situação habitual —, mas, como no caso aqui, a exposição *apresenta-se*, o que aí acontece poderá também ser da ordem da *inversão*. Quer dizer, normalmente partimos do cartaz *para* a exposição — sentido do anúncio. Aqui, a exposição vai literalmente *para* o cartaz.

A exposição apoia-se e é acionada pela utilização dos códigos e procedimentos do cartaz: reprodutibilidade das imagens, multiplicidade dos lugares de apresentação, meio visual direto de mostrar alguma coisa, a não-necessidade de um suporte específico para ser colocado — sobre um muro ou um poste, a rua ou um interior — etc.

ITINERÁRIO

O cartaz *expõe-se* ele mesmo, mas ele necessita de locais onde *expor-se*. Também, ele não é autônomo, no sentido em que nós podemos dizer de um quadro que ele é *autônomo* — noção hoje em dia dificilmente sustentável.

Seria preciso ainda acrescentar a constatação de que o cartaz — se o percebermos nem que seja somente de um ponto de vista formal, sem entrar ainda em considerações simbólicas ou ideológicas — não funciona da mesma maneira, quando ele é colado sobre um muro ao ar livre, ou quando ele é colocado num interior, sobre uma porta.

Então, poderemos perguntar-nos face a um lugar, seja ele um quarto, uma galeria, ou uma rua: Que espaço os cartazes *pedem* — ou que parte deste espaço — para existir? Que espaço — ou que parte deste espaço — os cartazes necessitam para ativar seu sentido? Coloca-se inversamente a questão do espaço de inscrição como sentido, visto que *O Inversor* adere e se incorpora a estes *sítios*.

ANTENAS

Desde então, o trabalho vem se realizando não somente em diferentes espaços, ou *entre* diferentes espaços, mas também *entre* pessoas pertencendo a culturas diferentes, línguas diferentes, países diferentes...

A VIAGEM

Data: 10, 11 e 12 de dezembro 1.993, Estrasburgo, França.

Então. Primeira (in)versão, primeira escala no itinerário: Galerie Finnegans', em Estrasburgo. O nome da galeria, dado pelo dono Thomas Soriano, é uma homenagem à James Joyce. Ali serve-se sempre *Guinness* durante as aberturas de exposições.

Apresentação: no meio da sala, uma grande pilha com cartazes em cima de estrutura de madeira, do mesmo tipo das que são usadas nas gráficas para estocar os papéis uma vez que eles são impressos. *Pilha carregada.*

POTENCIALIDADES.

Só que, contrariamente à situação habitual, durante a apresentação os cartazes foram virados, de maneira que víamos o lado branco, o lado não impresso e posterior destes. Através do primeiro na pilha podíamos perceber as imagens no outro lado do avesso, os traços esmaecidos, incrustados na espessura do papel.

Na parede, um único cartaz — desta vez enfrentando-nos com sua face mais visível e opaca, onde o olhar pipoca e se rebate, reflexivo, oscilante —, através de um face à face, provocando o movimento de partida, de verso-re-verso, de saída da pilha, de fluir da corrente. E era tudo...

DESVIOS

Temos a impressão de que não existe obrigatoriamente, no projeto, *desvio* da função de cartaz. *Desvio*, aqui entendido no

mesmo sentido com o qual nós podemos dizer de Duchamp, de que ele *desvia* um objeto cotidiano para fazer com ele um *ready-made* — uma obra de arte —, ou no sentido com o qual Wharol *desvia* imagens da publicidade — para transformá-las em pinturas ou quadros.

NO CAMPO

Data: 09 de julho à 18 de setembro 1.994.

Danae. O lugar é uma pequena e antiga fazenda, transformada em centro de atividades *transdisciplinares*. Almoçamos no jardim, na grande mesa branca sob as árvores. Ao ar livre as interferências, instalações, proposições, seguem seu rumo. As *performances* evoluem em meio aos arbustos e por vezes entram noite adentro, já bem tarde, tendo em vista os horários do verão. Franceses, italianos, brasileiros, espanhóis, indianos, gregos, poloneses... Danae é um entroncamento de culturas.

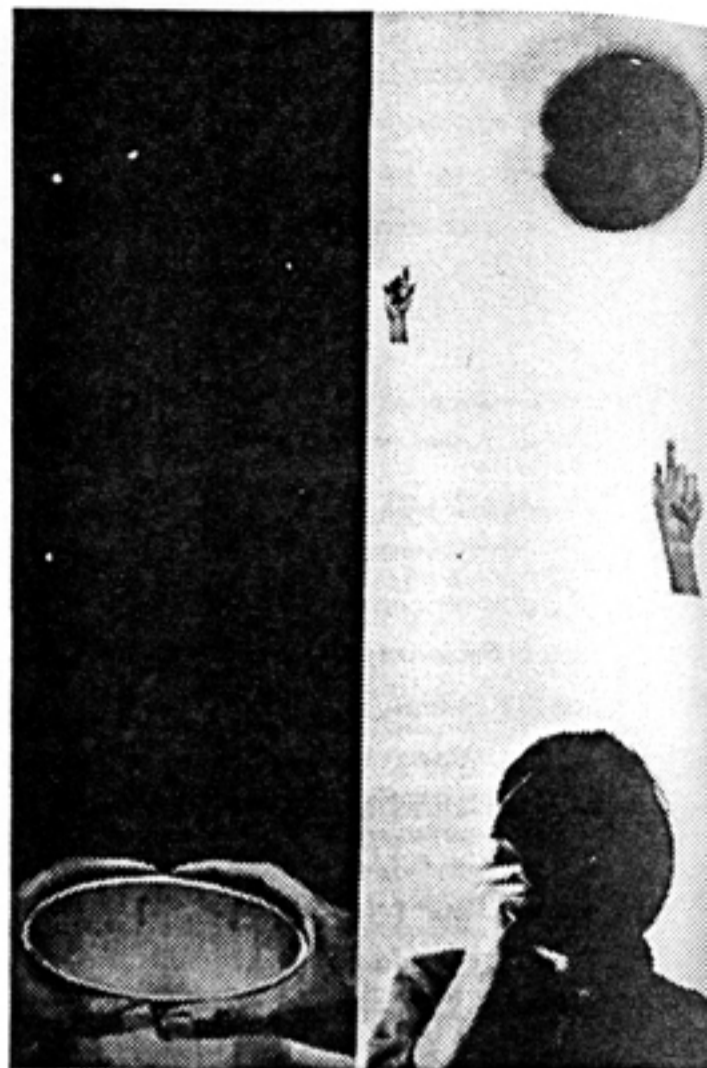
Interferimos na fachada externa: quatro cartazes, um ao lado do outro, sendo que dois deles foram virados e colados pelo avesso — *incomunicáveis*.

Limite entre o dentro e o fora, lugar comunicando com a inversão, com o entroncamento dos sentidos.

O ESPAÇO MÓVEL

O cartaz é constituído pela reprodutibilidade. O espaço desta reprodutibilidade é múltiplo, plural, móvel. Assim, de um ponto de vista geral, o espaço do cartaz é criado por sua circulação e pelos sentidos que lhe possam ser atribuídos nas suas diferentes interações, relações, confrontações aos lugares.

Nós podemos ver aparecer um fenômeno de *des-localização*. Isto se deve ao fato de que o evento está lá sobre o cartaz e numa relação com o local, mas que ele está também alhures em outros cartazes que compõem o projeto. Quer dizer que eles não tem uma só ligação — cartaz-local —, mas uma ligação múlti-



"O INVERSOR"
CARTAZ, OFF-SET, 98 X 67 CM.

pla — cartaz-local-outros cartazes do projeto-outros locais.

A PONTE

Data: 14 de novembro 1.995.

Caros amigos: (...) Agora sobre o Chile. Bem, aí estive em novembro último para um colóquio em artes plásticas. Na ocasião, havia levado alguns cartazes do *Inversor* comigo, sem nenhum projeto preestabelecido ou objetivo fixado, mas para ver simplesmente o que poderia acontecer. Falei disto com duas ou três pessoas após minha chegada, mas nada se definiu.

Um dia, passando por uma avenida que margeia o rio *Mapocho*, rio que atravessa a cidade, e perto do hotel onde estava alojado, percebi uma estranha ponte. Ao aproximar-me, vi que ela não era mais utilizada para este fim, posto que havia sido transformada em um bar ou restaurante. Este, por sua vez, estava vazio e fechado depois de um certo tempo, tendo em vista os indícios aparentes de desuso. Era estranho porque, mesmo

se ela tinha a estrutura de uma ponte, e nós poderíamos assim utilizá-la para ir de um lado ao outro das margens do rio, o fato de ela estar bloqueada, provocava uma *inversão* em sua função e a tornava inutilizável: era uma ponte que não o *era*. A ponte era uma *inversão*.

Foi colocado, então, um cartaz ao lado da entrada — fechada — da ponte. Foi um *gesto* simbólico, furtivo, discreto, mas que se inscreve dentro do espírito do *Inversor*, no que diz respeito à sua relação com o espaço onde é mostrado. Um gesto, aliás, que adquire significação por causa, justamente, do projeto e de suas proposições, como um todo. Quer dizer que é sobretudo o projeto que o *esclarece*, que lhe dá sua ressonância, sem portanto eliminar isto que poderia suscitar outras reações e surpresas, tendo em vista uma certa estranheza da presença e da relação do cartaz — suas imagens — com a ponte. Este gesto foi quase como uma garrafa jogada ao mar: pou-

cas pessoas talvez tenham visto o cartaz. Além do mais, tudo foi muito rápido. No dia seguinte ele não estava mais lá. Alguém o retirou, auxiliado pela fragilidade dos meios com os quais havia sido colocado: simples pedaços de fita dupla-face. Fragilidade análoga, quem sabe, ao gesto e ao seu caráter transitório.

Finalmente, quem era essa pessoa?

(...)

Bem, vou ficando por aqui.

Abraços

O Gasômetro (... e talvez *O Inversor* seja uma fumaça saindo, ainda, da imensa chaminé emblemática que ergue-se numa cidade do sul...).

Prezado(a) Senhor(a): Tendo sabido da abertura de inscrição para os espaços de exposição da SMC, vimos através desta apresentar um projeto de intervenção em um espaço que não consta neste edital mas que convém ao nosso projeto, iniciado em 1.993.

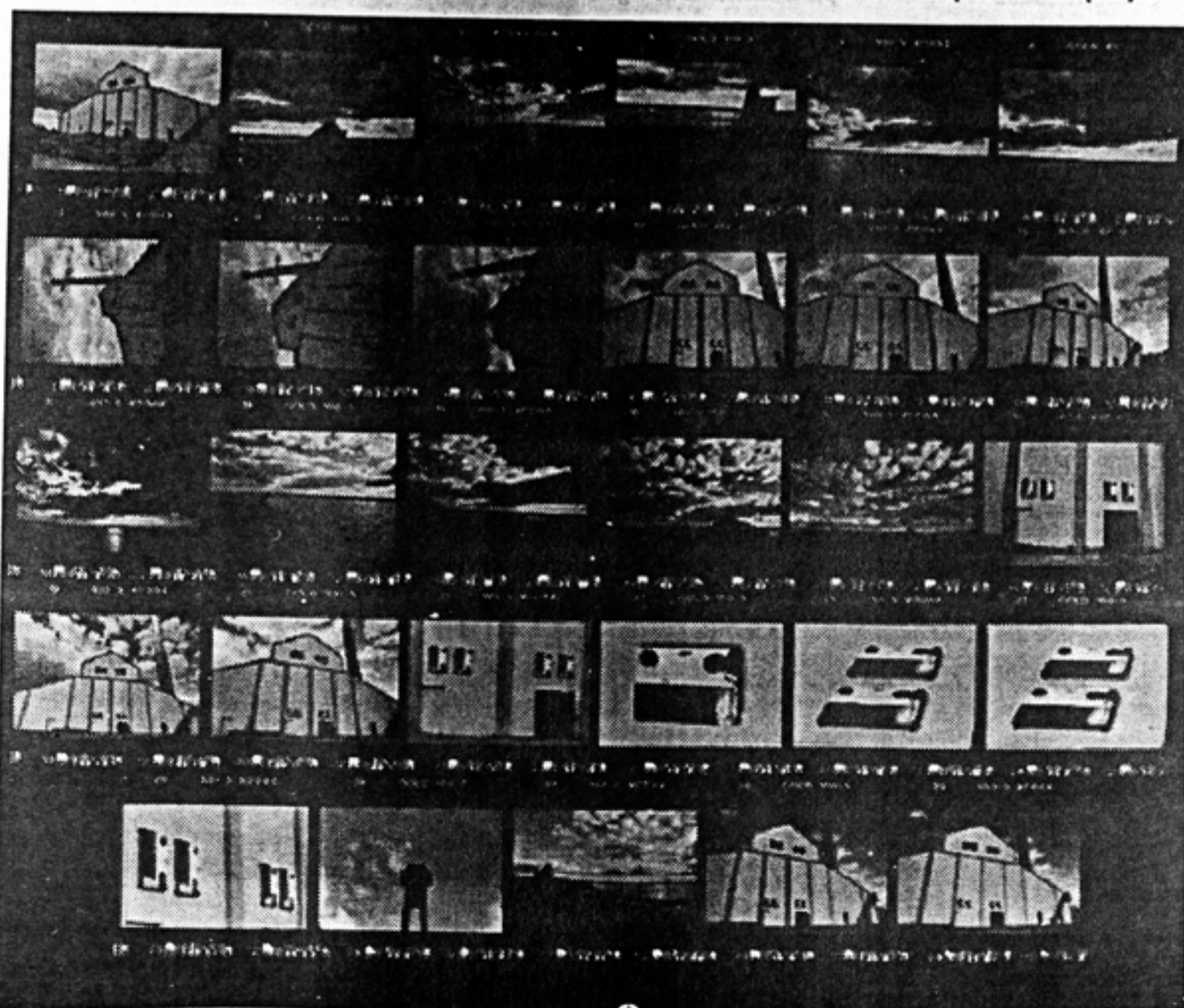
Trata-se do terraço no quarto andar — face ao rio Guaíba — da Usina do Gasômetro. Este trabalho gráfico aqui em anexo (...) visa também um diálogo com os espaços que o acolhem. Os cartazes serão colocados alinhados sobre um suporte em madeira, na parede e sobre a porta que dá acesso ao terraço.

Sendo assim, a intervenção nesse lugar da Usina pareceu-nos oportuna por mais de uma razão, mas principalmente pelo fato de que este se encontra na parte posterior do prédio, de costas para a cidade, reiterando assim esta noção de *inversão* lançada pela proposta gráfica.

Salientamos também que esta seria a quarta apresentação de um projeto que inclui esta mobilidade (...). Sendo isto pelo momento, e no aguardo de uma resposta favorável, despedimo-nos.

Atenciosamente

PS.— Mais do que um objeto, *O Inversor* seria uma *exposição*, e, mais do que isso, um *processo de exposição*.



“O INVERSOR”
USINA DO
GASÔMETRO
DO DIA 13
DE ABRIL
AO DIA 10
DE MAIO
DE 1996

Cruzamento de caminhos: considerações sobre *O Inversor*

NEVA MARIA FONSECA BOHNS
CRÍTICA / MESTRE EM ARTES

Perseguindo o que está atrás e além da obra, Hélio Ferverza, Maria Ivone Dos Santos, Gabriel Goerger e Marie-Anne Poulin construíram um projeto conjunto de intervenção em espaços não determinados a priori. Optaram pela fotografia como linguagem, e registraram relações estabelecidas entre partes de seus corpos, especialmente mãos e olhos, e certos objetos. Desde o processo inicial de criação, ficou patente que este era um jogo de parcerias/autorias, sociedades e associações.

Assim nasceu *O Inversor*, uma colagem fotográfica realizada em *off-set*, resultando em mil cartazes idênticos, que podem ou não ser utilizados na íntegra, nem sempre dispostos de maneira a permitir a visibilidade das imagens, o que contribui ainda mais para problematizar a idéia de *expor* ou *expor-se*.

Com grande poder de flexibilidade, a proposta não traz nenhuma delimitação temporal ou geográfica, e sua forma de se apresentar pode ser continuamente alterada, seguindo o fluxo das diferentes situações e ambiências. Adapta-se ao meio em que se permite ser inserida, o que enfatiza um verdadeiro caráter de alteração do espaço original. O curioso, nesta abertura de possibilidades, é que uma mesma idéia visual possa gerar infinitas possibilidades de uso, a ponto de crescer e atingir a maturidade. Certo é que, visíveis ou ocultas, as imagens estão lá, presentes, e foram criteriosamente construídas para o olhar. Cabe, portanto, uma análise mais detalhada sobre a cons-

trução fotográfica original que gerou os diferentes usos de *O Inversor*.

A forma *cartaz* é colocada em questão, na medida em que ela é o índice de sua própria existência. Ao contrário dos cartazes a que estamos habituados, não vemos nenhuma palavra expressa. Sua função não é somente a de apontar para algo externo, um acontecimento anunciado, e sim mostrar-se a si próprio. Isto corrobora com a idéia primeira de *inversão*. No entanto, quando colocado na parede, ao lado de uma pilha de cartazes nos quais só se pode supor a existência de alguma imagem, ele não deixa de funcionar como indicador do que há ali, e passa a fazer referência a um outro fenômeno: o da sua reprodutibilidade *ad infinitum*.

Em *O Inversor* há, por contigüidade, a combinação de diferentes concepções visuais, apresentadas e presentificadas no suporte-papel. Há, principalmente, uma admirável economia de signos e de meios. São mãos que seguram coisas ou que apontam para o nada, faces ocultas, indicadas ou não pela imagem, objetos circulares, côncavos, planos, ou indefinidos.

A linha vertical, surgida do encontro entre o fundo branco e o fundo negro, forma duas faixas principais, dois ambientes, duas zonas-limite. Esta fronteira, no entanto, não interrompe o fluxo das relações entre um lado e outro, e, ao contrário, os sentidos se reforçam de forma definitiva.

Embora saibamos que os próprios artistas se colocaram na obra, as figuras estão incógnitas. Suas mãos não

são identificáveis como de homens ou de mulheres, e pouco se sabe até mesmo daquela pessoa mais exposta — a que esconde a face sob uma máscara circular e plana, vazada pelo orifício do meio. Como em certas obras de Magritte, vemos inconfortavelmente um ser sem rosto: uma figura em cinza e negro, colocada na base inferior da faixa direita, iluminada e destacada pelo branco do fundo.

São fortes e contraditórias as referências corporais/sexuais nesta figura mascarada, embora esteja vestida com uma camisa que lhe encobre o torso. Em primeiro lugar, há a sensualidade quase carnal da gola, que se abre como uma flor: metafórica genitália feminina, semi-fechada, tendendo a deslizar e abrir-se por completo. Sua abertura aponta para baixo e, por consequência, para fora da imagem. Em segundo lugar, há a contraposição do antebraço ereto, desnudo e tenso, cuja mão segura com firmeza a máscara redonda e negra, fazendo surgir uma força viril e obstinada. Esta imagem hermafrodita, num impasse equilibrado entre definições sexuais, parece conter uma batalha desconhecida, uma disputa interna de poderes.

Há nessa composição um silêncio perturbador, que se avizinha do mistério, do intangível, do religioso. Nem tanto pelo rosto oculto que não se deixa vislumbrar através do estreito orifício — quem nos observa? —, e mais pelas posições e pelas marcas das mãos que apontam, ou que seguram — e abarcam/abracam — o recipiente de metal.

Dois mãos, vistas de frente e de

costas, fazem um sinal conhecido pela civilização cristã. Chamam a atenção para a fala. Ou melhor, falam. Índices desarticulados, apontam em direção ao alto. Observando-se mais atentamente, ambas são a representação frente-verso de uma mesma mão: uma mão direita. Como não têm o mesmo tamanho, e como uma foi colocada mais acima da outra, acreditamos imediatamente no afastamento da mão menor em relação à maior. O bom e velho truque da perspectiva é aqui retomado com toques de ironia. Da mesma forma, as marcas que aparecem em ambas as mãos são recortes colados, mostrando sutil desenho nas bordas.



"O INVERSOR", DETALHE

Não obstante, para os nossos olhos, as marcas negras nas mãos que apontam, muito dificilmente deixam de ser manchas, aberturas, feridas, chagas. Claro está que se evoca a simbologia cristã diretamente: note-se a presença dos mesmos dedos curvos, que (re)conhecemos das representações de Cristo.

Carregadas de uma certa aura de santificação, também as mãos com ne-

gras marcas não sofrem. Estão plenas de resignação. Fazem o contraponto com a tensão localizada na base inferior direita. Elas enviam o olhar para o que está acima ou além, mas logo fazem-no estacionar sobre si próprias, pelo poder atrativo das formas aplicadas sobre elas. São estes incômodos sinais elípticos que recuperam a atenção para o objeto em si — da mesma forma como o fazem as chagas vermelhas nas mãos de Cristo —, tal qual o próprio uso do cartaz em proveito exclusivo da linguagem visual, e não de um acontecimento outro.

Não fosse a presença daquelas mãos pairando no alto, tenderíamos a tomar nosso olhar em direção à seta formada pela confluência da gola no fecho. No alto, uma forma indefinida, repetindo as idéias de elipse e de orifício, compensa a força das imagens da parte de baixo do cartaz.

Com esmero, outras duas mãos — as da esquerda — seguram e guardam um objeto cujo conteúdo não se percebe, recuperando para a memória novamen-

te certas cerimônias religiosas. Mas a forma como as mãos sustentam o recipiente parece reforçar a idéia de elo fechado. São mãos obreiras que se expõem, se revelam, protegem, constróem, trabalham e sustentam as relações, enquanto o olhar fica protegido. Mãos que defendem um objeto precioso. Não seria esta imagem a mais legítima assinatura dos quatro artistas, aproximados por suas indiscutíveis afinidades, firmando um pacto de fidelidade grupal?

Obra camaleônica, a um só tempo única e plural, cujos sentidos tornam-se móveis e sofrem as ações das diferentes circunstâncias, *O Inversor* não teme o tempo — nem a invisibilidade. Surgido do confronto de processos criativos de quatro pessoas, cada qual atuando também como cúmplice da concepção do outro, existe para ser efêmero ou permanente, para ocupar espaços inesperados, e até para restaurar, a cada nova exposição, o contrato entre quatro formas de pensar, entre quatro artistas. Eles próprios tornaram-se objetos de suas explorações, e, nesse sentido, estão igualmente expostos. Talvez daí advenha uma certa precaução em mostrar-se de fato. Ao enfatizarem a proposição da presença não mostrada, estão acentuando a importância do processo de elaboração desta obra construída a oito mãos, que parece constantemente querer libertar-se de seus próprios criadores e seguir seu rumo.

9

bar
do *Supoi*

Almoço
Lanches especiais
Happy hour

Centro Municipal de Cultura
Av. Érico Veríssimo, 307