

Ismael Monticelli: *Ping* colírio

Paulo Herkenhoff

2018

A sofisticação metalinguística de Ismael Monticelli infiltra perversidade no sistema de arte para corroer o cinismo no campo cultural. Tudo na economia das trocas simbólicas na arte[1] está sujeito a desestabilização pela ação monticelliana: a espetacularização da imagem, a boa alma, os mecenas favoráveis ao próprio bolso, a curadoria *shopping*, os profetas da indústria cultural, os heróis da forma, a sonsice do cubo branco, as lojas de souvenirs de museus, a lógica corporativista, a fetichização da arte, os artistas e críticos *phynanciers* dos *Avida dollars*. Nada surge por moralismo, mas pela demanda por transparência que funda sua ética.

Monticelli nota que a fenomenologia de Merleau-Ponty sugeriu bases teóricas que sustentaram o mais extremo movimento da arte brasileira – com o neoconcretismo, a arte atinge a condição real de linguagem autônoma no país[2]. As ideias do filósofo fecundam o *Manifesto neoconcreto* e a *Teoria do não-objeto* de Ferreira Gullar; suas reflexões sobre os cinco sentidos calçam a presença do sujeito na estrutura objetiva da arte geométrica. O *Colírio Merleau-Ponty*, de Monticelli, serve “para separar as coisas de sua maneira de aparecer”.

Setenta vezes uma imagem de *Ping* de Beckett se lampeja, deslampeja e relampeja[3] sobre lâminas de vidro. Blick. Lânguido único segundo lento. *Ping*, *pizzicato gélido e monótono*, cantilena em branco atordoante, exaustivo, opaco, moribundo[4]. Tantos brancos, a incessante permuta de *Ping* por *Ping*– “Nu branco corpo fixo branco no branco invisível” (*Ping* em livre tradução). O que é branco re-ouvido? *Ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum*– está na *Naturalis historia* de Plínio citado por Funes, aliás, Borges, pois nada do que foi dito pode ser dito pelas mesmas palavras. Assim é *Lampejo* de Monticelli e Adriano e Fernando Guimarães. Se a luz é metáfora da vida (Lucrécio, *De rerum natura*), Beckett solicita, no entreato de viver/morrer, vaguear por meandros turvos, campos escotômicos até o limiar da exaustão da fala e da significação[5].

A obra-texto é prazer linguístico no Monticelli das bulas de *Colírios* e *Manual de instruções para construir paisagens em casa*. Seu arco vai da arte como *cosa mentale*

elaborada com *hostinato rigore* de Leonardo ao *Colírio Marcel Duchamp*, solução oftálmica “para tornar visível a dança da matéria que se esconde da visão”, conforme a bula. Monticelli é um Duchamp leonardesco, numa arte de atos de fala, que enfrenta o regime óptico contemporâneo. A ficção *Apontamentos sobre o quanto de uma paisagem pode entrar em um olho* relata a experiência de quem entra em casa e nada mais ali reconhece. Fez-lhe falta o *Manual de instruções para encontrar paisagens em casa*, de Monticelli, o anti-Xavier de Maistre de Viagem ao redor do meu quarto, a ironia sobre as viagens oitocentistas. *Olhar o olho olhando* é mais que Narciso no espelho porque não é reflexo, mas ação reflexiva do sujeito do olhar.

O debate extenso da hegemonia da visão vai de Platão ao século de Husserl, Merleau-Ponty, Sartre, Derrida, Habermas e outros (Martin Jay)[6]. Na oftalmologia de Monticelli, o X do ocularcentrismo está no distúrbio da visão opaca, por isso seus *Colírios* filosóficos. A etimologia de *colírio* realça a nosologia de Monticelli, que, não sendo neural, não age no globo ocular, mas na *perceptio* e *episteme*. O *Colírio Luis Borges* é indicado “para elaborar categorias para todas as coisas” e o *Colírio Carlos Asp* “para presentificar o ausente”. Suas bulas seguem o padrão farmacológico do *Vomistop*[7], um alerta para a crítica vazia e os sintomas da antro - poemia, o vômito das diferenças nos *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss[8].

A primeira geração construtiva brasileira[9] funda conceitos (concretistas e neoconcretos em *Estruturas penetráveis para ratos selvagens [obsessão miúda]*); a segunda amplia o campo (Ascânio MMM, Sergio Camargo, Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles); a terceira se funde com o conceitualismo (Jac Leirner); a quarta é porosa à crise social com a entropia urbanística de Joana Csekö, a política da historicidade de Monticelli, a cartografia de Marina Camargo, a geometria da violência de Igor Vidor[10]. Monticelli nada apropria por formalismo nem cita gratuitamente artista algum, mas abre problemas ético-estéticos a partir de onde foram legados, tal qual Clark e Oiticica fizeram com Mondrian e Malevich. O que era penoso para Clark[11] é prazeroso para Monticelli, que deplora o adormecimento da experiência. Seu antídoto: reativar o núcleo teórico neoconcreto, a fenomenologia de Merleau-Ponty, a modulação e a noção de estrutura. O *opus* de Monticelli (vide Bulas) se embate com a percepção mecanizada dos espectadores pavlovianos condicionados como cães. Um remédio: *Colírio Luis Borges*, indicado “para elaborar categorias para todas as coisas”.

Na lógica dos cães, no Prêmio Foco, as *Estruturas penetráveis para ratos selvagens [obsessão miúda]* se organizaram ao modo do *Projeto cães de caça* de Oiticica.

Os ratos de biblioteca e livrarias evoluíram para ratos do mercado de galerias e feiras. Aí está certa gênese das *Estruturas penetráveis para ratos selvagens* que reinterpreta concretistas (como um *Popcreto* de Waldemar Cordeiro) e a exemplar seleção de neoconcretos da aventura planar de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Amílcar de Castro e Osmar Dillon[12]. Com rara condução, Monticelli opera a passagem da biplanaridade de objetos neoconcretos para a condição tridimensional e daí para o modelo ambiental dos *Penetráveis* de Oiticica. As *Estruturas penetráveis* retomam a poética neoconcreta do plano e da cor, na reversão em dimensão planar[13] com Clark (*Casulo e Bicho*), Oiticica (*Relevos espaciais*) e Castro (a escultura de corte e dobra), pioneiros mundiais desta questão. A penetrabilidade em Monticelli é espacial até tomar a condição de lugar conceitual e político, por isso o modelo é a *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5* do Oiticica fenomenológico da cor cantante. Monticelli agencia o inconsciente arquitetônico, que é um extrato da “vontade construtiva geral” do Brasil, que implica no desejo de solidez e lógica poética, diz Oiticica[14]. Este Monticelli para ratos selvagens é melhor historiador do que um Lorenzo Mammi fenomenológico, cujo olhar opaco se dá o direito, por paulistocentrismo, de desaparecer com as tão delicadas quanto significativas diferenças entre concretistas e neoconcretos, que tudo homogeneizou na mostra *A raiz da forma*.

O modelo metacrítico das *Estruturas penetráveis para ratos selvagens* é uma alegoria do olhar. Qual o lugar dos ratos na arte contemporânea? A erosão, o rebaixamento, a repugnância? Não para Monticelli. A invasão virulenta da higienização da malha, princípio do espaço da modernidade, seria a contaminação do sublime pela escatologia? E por que não uma lebre, lobos ou cães?

Em *Ratos e homens*, de John Steinbeck, o grandalhão Lennie, vigiava um ratinho morto. Nas *Estruturas penetráveis*, ratos, à guisa de representação (sem o viés humanizado do Mickey), invadem a obra aberta. Os ratos de Monticelli são híbridos de lobo e lebre. No *Jungle Book* de Rudyard Kipling, o menino Mowgli é adotado por lobos e tem que se readaptar à sua condição humana. Se Josef Beuys explicou a arte a uma lebre morta (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*), Monticelli, autor do *Manual de instruções para captura de ratos selvagens e sua introdução em vivências*

da cor, propõe um modelo sensorial de percepção da arte em que, por filogênese conceitual, compara traços biocomportamentais dos roedores aos de visitantes de museu. Ratos são “animais inquietos que se entediam facilmente” [15] têm visão dupla, cada olho se move numa direção. Ao cabo, as *Estruturas* tratam de analfabetismo visual e limitações da espécie humana. A cor vibrante das *Estruturas*, como o *Magic Square* de Oiticica, é correlata à aguda visão de cores dos ratos, cujo espectro visual chega ao ultravioleta, não percebido pelos homens. O National Human Genome Research Institute comparou amostra genética humana com o DNA de doze animais (de macaco a peixe) e concluiu que o homem está mais próximo dos roedores que dos carnívoros; conforme afirmou Eric Green: “Na sequência dos genes, podemos achar mudanças que aconteceram no genoma de homens e de roedores, mas não no de outros animais.” Em *Of rats and men*, Simon Twigger trata do rato como modelo genômico no estudo do homem[16]. A humanidade dos ratos, como a *obsessão miúda*, sai de *Os ratos* de Dyonélio Machado, o romancista gaúcho que trata da pobreza[17]. Suspeita-se que houve inversão nas *Estruturas penetráveis para ratos selvagens*, se os homens foram cobaias para os ratos.

- [1] BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [2] HERKENHOFF, Paulo. *Poética da percepção*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2008.
- [3] Parafraseio Louise Bourgeois de *I do, I undo, I redo*.
- [4] KOPSCHITZ, Maria Helena. "Sobre Ping de Samuel Beckett". In: MUTRAN, Munira (Org.). *Guirlanda de histórias: uma antologia do conto irlandês*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1996. p. 175. Apud Monticelli.
- [5] Ver HERKENHOFF, Paulo. "Miroslaw Bałka, the illuminating darkness of How It Is". In: SAINSBURY, Helen (Org.). *Miroslaw Bałka, How It Is*. Londres: Tate Gallery, 2009. p. 50-105.
- [6] JAY, Martin. "Derrida and the closure of vision". In: LEVIN, David Michael (Org.). *Modernity and the hegemony of vision*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- [7] A caixa utiliza a logomarca do colírio Moura Brasil.
- [8] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957. p. 414-415.
- [9] AMARAL, Aracy (Coord.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MEC / Funarte/Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977.
- [10] A propósito desta periodização, ver HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*. São Paulo: BEI, 2012.
- [11] Lygia Clark, Carta a Mondrian (1959): "Você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso".
- [12] No elenco, só falta Décio Vieira.
- [13] ROWELL, Margit. "The planar dimension 1912-1932: from surface to space". In: _____. *The Planar Dimension, Europe 1912- 1932*. Nova York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979. p. 9.
- [14] OITICICA, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade". In: _____. *Nova objetividade brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.
- [15] Ismael Monticelli em e-mail ao autor em 27 de abril de 2018, inclusive as citações de Eric Green. Monticelli havia preparado estas reflexões para Bernardo Mosqueira, curador a quem devo a revelação da obra do artista.
- [16] TWIGGER, Simon. "Of rats and men". *Genome Biology*, v. 5, n. 3, 2004.
- [17] PASSOS, Cleusa Pinheiro. "A obsessão miúda em Os ratos de Dyonélio Machado". *Língua e Literatura*, v. 17, 1989.

[Texto publicado originalmente no catálogo da exposição *RSXXI – Rio Grande Experimental*, realizada no Santander Cultural, Porto Alegre/RS, 2018.]