

TEXTOS CRÍTICOS
/CRITICAL ESSAYS/ ROSE KLABIN

MEMÓRIA COMO RESISTÊNCIA

por Fernanda Lopes

De tempos em tempos é preciso testar a resistência. Como se dá o comportamento diante da pressão. Até onde aguenta. A cada conjunto de 20 mil uma parada obrigatória é feita. Nesse momento, um teste é realizado utilizando ferramentas cortantes como canivetes e laminas circulares de corte. Os primeiros da fila recebem o impacto inicial, e os outros que vêm na sequência. Depende da sua qualidade, protegem os demais desse impacto ou deixam que os que vêm depois também sejam marcados pelos cortes. Ao final da sessão que dura algumas horas, aqueles que resistem, aparentemente sem marcas, seguem em frente. Aqueles nos quais as marcas são evidentes, profundas muitas vezes, ficam inutilizáveis. Invariavelmente viram refugo. São descartados.

Na série fotográfica Memória da Resistência (2014), Rose Klabin analisa o processo de produção de papel, desconstruindo a lógica da transformação da matéria ao interromper processos industriais de fabricação e reuso desse material. Operando diretamente na linha de produção, a artista retira deliberadamente fragmentos de papel utilizados como base para testes de resistência e controle de qualidade. Até esse momento, as placas de celulose são produzidas única e exclusivamente por máquinas e robôs. Os testes são o único momento de toda a linha de produção em que a ação humana é usada. Nesta parada obrigatória, gabaritos e ferramentas são utilizados para cortes diversos na primeira placa de cada um dos lotes de 20 mil placas afim

de aprovar ou não a qualidade desses lotes. Após uma série de testes, os lotes aprovados seguem para as impressoras. Já os reprovados são devolvidos para a reciclagem, no início do processo de produção.

Parte da produção recente de Rose Klabin se volta para a investigação do corpo, especialmente o corpo feminino. Aqui, a questão é também o corpo. Existe algo de performático em Memória da Resistência. O termo “performance” tem suas origens no francês antigo – *performance*, de *parformer*, *accomplir* – que significa fazer, cumprir, conseguir, concluir). Em seu significado mais conhecido se remete à ideia de iniciar, fazer, executar ou desenvolver uma determinada tarefa. É o que nos mostram as primeiras performances no campo da arte, entre os anos 1960 e 1970. Os corpos, geralmente dos próprios artistas, são submetidos a tarefas, atividades, repetições e acúmulos. Eles são tomados como parâmetro, unidade de medida, termômetro. Muitas vezes colocado à prova, testado em seus limites, o corpo foi pensado por esses artistas como arena, local de embate e disputa.

É também assim que parece pensar Rose Klabin. Neste conjunto de fotografias, o papel é entendido como um corpo que é objeto da ação e não sujeito dela. Interessa à artista não só o processo industrial de produção do papel, mas especialmente as marcas, rastros e cicatrizes que ele deixa nesse papel-corpo. Nesse sentido, é quase inevitável lembrar de Amilcar de Castro. O escultor costumava dizer: “O alumínio não tem caráter. Prefiro o ferro”. Por quê? Além de se dobrar facilmente, o alumínio não envelhece, não oxida. O ferro oferece resistência. Não só à ação do homem, devido à espessura das placas (a obra de Amilcar é conhecida por não trabalhar com solda e sim com a dobra das placas), mas também à ação do tempo, no encardido da ferrugem explícita. Em Memória da Resistência, o papel é arena, termômetro e unidade de medida.

Ainda é preciso lembrar que Memória da Resistência é uma série fotográfica. Antes de devolver os papéis reprovados no teste de resistência para reciclagem, a artista fotografa os papéis, cujas marcas e cicatrizes lembram composições abstratas, por vezes geométricas (como algumas do Grupo Ruptura) e por vezes líricas (como as catedrais de Antonio Bandeira). Posteriormente essas imagens são impressas em papel tratado e certificado resultante da mesma linha produtiva, do mesmo lote testado. As folhas marcadas pelos testes físicos já não existem mais. Só em fotografia. Rose Klabin se insere no processo industrial e instaura uma espécie de curto-circuito ao congelar o tempo. Essa obra é também rastro, memória, já que é a imagem fotográfica que nos torna possível ver parte desse processo. De tempos em tempos é preciso testar a resistência. Como se dá o comportamento diante da pressão. Até onde se aguenta. Guardar as marcas desse processo, as cicatrizes, e não esquecer.

Fernanda Lopes

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, Fernanda Lopes atua como curadora assistente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. É organizadora, ao lado de Aristóteles A. Predebon, do livro *Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite* (Tamanduá-Arte, 2016), e autora dos livros *Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão do Experimental na Arte Brasileira dos Anos 1970* (Bolsa de Estímulo à Produção Crítica, Minc/Funarte, 2012) e *“Éramos o time do Rei” – A Experiência Rex* (Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, Funarte, 2006). Entre as curadorias que vem realizando desde 2008 está a Sala Especial do Grupo Rex na 29ª Bienal de São Paulo (2010). Em 2017 recebeu, ao lado de Fernando Cocchiarale, o Prêmio Maria Eugênia Franco da Associação Brasileira dos Críticos de Arte 2016 pela curadoria de exposição *Em Polvorosa - Um panorama das coleções MAM-Rio*.

ALTOS E BAIXOS E CICLOS

por Juliana Monachesi

O trabalho da concentração é circular. Ascensão e queda, ascensão e queda. Os ciclos econômicos talvez descrevam também movimentos passíveis de representação em gráficos abstratos, com curvas ascendentes e descendentes, mas dificilmente poderiam ser esquematizados circularmente. Uma rede de pressões antagônicas mais complexa e caótica do que uma força centrífuga de propriedades físicas inescapáveis. O colapso do crédito imobiliário nos Estados Unidos em 2008 – a “queda” referida no título da série de fotografias de Rose Klabin – é de ordem diversa da “ascensão” que a série nomeia (a especulação imobiliária na região da Nova Faria Lima, em São Paulo, iniciada bem antes da crise nos EUA e que prosseguiu imune a ela até hoje). Bolhas financeiras de diferentes extrações. Não há equívoco no título, entretanto. Há uma relação causal sendo retratada nestas obras, mas que está além do factualmente imediato. Assim como os objetos abandonados na frente ou nos quintais das casas esvaziadas pela crise não compõem nas fotos para atestar uma história particular, também os exemplos norte-americano e brasileiro não são escolhidos com o intuito de narrar alguma particularidade histórica. Aí estão como exemplos apenas. Exemplares de ascensão e queda. Metáforas também dos dois movimentos: os arranha-céus que se elevam e as ruínas urbanas na iminência de desabar. Há uma terceira propriedade nestes exemplos, quando são sobrepostos pela artista em cada uma das seis obras da série – um atualiza a potência do outro.

Um ambicioso e imponente edifício em construção é um fracasso urbano em potência, assim como uma casa desertada e esquecida para se arruinar é, potencialmente, um futuro canteiro de obras para novas bolhas imobiliárias. Neste sentido, Brasil e EUA se tornam espelhos um do outro, sim, potencialmente: milagres econômicos dão lugar a crises financeiras num bater de asas de borboleta no Jalapão. Ascensão e queda. Ascensão e queda. Um trabalho de concentração, eu dizia. Acontece que nada aqui é casual. Observe o suporte da ampliação fotográfica. É uma manta térmica utilizada na construção civil para forramento de edificações. Observe como as obras são penduradas na parede. Observe, ainda, a disposição dos trabalhos na sala, sua relação com a arquitetura do espaço. Todas estas operações são resultado de reflexão absolutamente concentrada. A mesma concentração que levou Rose Klabin a empreender uma viagem de trailer do final do ano passado pela costa da Flórida, da Carolina do Sul e do Norte, na direção de Nova York. A artista estava interessada em testemunhar e registrar a fisionomia urbana dos subúrbios-fantasma da costa Leste americana. Qual seria o aspecto das residências perdidas para a crise? O que resta depois da queda? Uma viagem de trailer – vivenciando uma experiência singular de carregar consigo a casa ao longo do caminho – por um horizonte desolado. Um percurso a bordo de uma casa móvel para abarcar toda a dimensão daquelas casas mais fixas do que nunca, congeladas no tempo. Não poderia ser mais perfeitamente cíclico o processo de retratar ascensão e queda da utopia e da distopia construídas da atualidade. Para fechar o círculo da concentração, fotos encaixadas e sobrepostas, Rose Klabin aplica um filtro positivo/negativo à composição, antes da saída prateada (sobre manta térmica), conferindo uma atmosfera entre futurista e apocalíptica ao conjunto. O ciclo se completa. A dúvida do observador acerca de estar contemplando o futuro ou o fim (ou ambos) deve ser parecida com aquela experimentada pela artista observando as imagens no monitor de sua câmera.

por Paula Alzugaray

A história de um artista é a história de uma sociedade. Se esse artista vive em uma economia capitalista tardia, seu trabalho tende a ser consumido como commodity e seu currículo tende a se aproximar, de maneira inexorável, a um portfolio corporativo. Rose Klabin S.A. é a identidade corporativa da artista Rose Klabin. E eu sou uma escritora fantasma contratada como crítica de arte para compor sua narrativa biográfica.

Rose Klabin S.A. nasceu Untitled, no contexto da exposição coletiva Quick and Dirty, na galeria The Barge House, em Londres, Reino Unido, em 2006. Autodefinida como performance, Untitled foi gerada no seio de um projeto de maior envergadura, intitulado Rose Klabin Inc. O projeto naturalizou-se brasileiro durante a 5ª edição da feira SP-Arte, em 2009, quando a entidade legal Incorporated foi traduzida para Sociedade Anônima. Desde então, Untitled responde pelo título de Rose Klabin S.A..

Rose Klabin S.A. é herdeira das tradições imateriais da arte e das linguagens time-based (trabalhos em áudio, filme, vídeo e novas mídias). Dada a centralidade do áudio em sua composição, cabe ser considerada como performance sonora. Sua matéria artística é o som. Os objetos que constam no estande corporativo onde se dá ação – cadeira, mesa,

painel, artigos de escritório e a própria artista, caracterizada como executiva – são elementos de cena, que emolduram, contextualizam e introduzem a performance sonora.

Em sua materialidade burocrática, o estande é uma arena de representação. Funciona como isca para atrair o espectador, assim como a publicidade é o gatilho para engendrar o desejo consumidor. Mas o lugar de ação da performance é a mensagem eletrônica, acessada pelo consumidor ao discar o número de telefone que lhe foi entregue pelo sorriso da executiva, em um cartão de visita.

Após receber a saudação de boas vindas, o espectador é automaticamente convertido em cliente da artista-empresa e conduzido ao menu de acesso a informações da corporação Rose Klabin S.A.. Ao pressionar as teclas de 1 a 5, ele tem acesso à estrutura de sustentação da carreira do artista no sistema de arte contemporâneo: currículo, texto crítico sobre o trabalho, entrevista publicada em veículo relevante, resenha de livro autobiográfico. Dentro de cada opção, outras se descortinam, levando o espectador-cliente a navegar pelas exposições individuais e coletivas da artista e pelas coleções em que sua obra está inserida.

Se um bom script de telemarketing é uma chave para o sucesso comercial, o bom currículo faz o artista. As instituições onde expõe, os críticos que se dedicam a estudar sua obra, o acervo público ou particular em que está inserido e as galerias internacionais que o representam ajudam a definir o imponderável: o valor de sua obra no mercado.

Mas as aparências enganam. Rose Klabin S.A. não é Rose Klabin. O currículo de uma não coincide com o repertório de outra. E aqui cabe recorrer à atitude do ficcionista: uma obra de ficção permite capturar a realidade e, ao mesmo tempo, o que ela esconde – frase apropriada de Marcel Broodthaers, o escritor que, convertido em artista, cria sua obra maior de ficção.

O cardápio de informações do serviço de atendimento automático de Rose Klabin S.A. esconde um sistema de apropriações que torna essa performance sonora discípula de um dos ramos mais vigorosos da história da arte contemporânea, composto pela cópia, o plágio, a reencenação, a repetição, o sampling, a pós produção. Além dos artigos de escritório na instalação física, o repertório de saques intrínseco a essa obra se estende à fabricação do CV da artista Rose Klabin a partir de fragmentos de currículos de outros artistas, em geral com alto valor de mercado.

Operando, dez anos atrás, com a mesma perversidade com que as fake news enganam hoje, Rose Klabin S.A. falseia. Quem não tem hábito de

checar as informações que consome acreditará que “Sexation” esteve em cartaz na Royal Academy of Arts, lançando para o mundo uma geração de jovens artistas britânicos que escolheram o sensacionalismo como retórica.

Rose Klabin S.A. é, portanto, uma sociedade anônima da qual participam algumas das grandes griffes do espetáculo da arte contemporânea, como Warhol, Hirst, Koons, Prince, Emin ou a Tate Modern. Em licença poética, a biógrafa agrega a essa lista de apropriações a reencenação performativa do citado museu de arte moderna de Broodthaers, um caso paradigmático de subversão do dispositivo institucional e da crítica ao aparelho capitalista. Ao reivindicar a superação do abismo entre arte e vida, e entre as instâncias do público e do privado, o museu fictício que funcionou na casa do artista belga pode funcionar como um modelo para o desafio que Rose Klabin se auto-impõe após Rose Klabin S.A: a elaboração de uma obra que se constrói sobre uma autobiografia. Ou que, pelo menos, se disfarça.

A PARTEIRA NO DESERTO

Rafael Vogt Maia Rosa

Meu primeiro contato com a produção de Rose Klabin se deu quando ela me enviou um pesado arquivo constituído por blocos de compensado sobre os quais estavam impressas imagens de maquinários e componentes da indústria de sua família. Esses segmentos do processamento de pinos e eucaliptos, cuja matéria é transportada em esteiras infinitas convergindo para a produção de papel, anunciavam, pelas tonalidades mais saturadas, uma dinâmica que viria a dissolver tudo aquilo em um novo sistema. Na época, lembro-me de ter associado a densidade e acabamento do suporte combinada à penetração corrosiva de uma camada verde nessas estruturas rígidas a uma contrapartida oracular, um aroma em que o natural e o cultural se misturam de forma irreversível, como em uma instalação de Claudio Tozzi apresentada na Bienal de Veneza, em 1976, em que ele se utiliza de essência de eucalipto no ambiente para uma aproximação radical entre o significante advindo da natureza e sua ressignificação no ambiente artístico. Em “Memórias da Resistência” (2014) temos mais fotografias estritamente ligadas ao processo industrial, mas que se descolam como uma pausa meditativa sobre a inserção das partes no todo. São registros de sequências de um teste de resistência, um controle de qualidade, com cortes e marcas aleatórias que desapareceriam por completo e cujo caráter inútil e excepcional é consagrado. São, por outro lado, impressas no papel feito naquela mesma linha de produção, incorrendo

em uma tautologia que confirma a atenção ao desvio e, finalmente, à conquista de uma clivagem do sujeito que pensa e cria a partir da investigação de um aspecto do legado de seus ancestrais. Em seu vídeo "Suspensão" (2016), temos a explicitação desse momento de separação com uma despretensão didática. Seu roteiro desenvolve mais uma vez a encenação da relação da artista com o produto da indústria familiar. É uma exegese: ela pica o papel para embalagens, a câmera capta a rotação de uma centrifuga que mistura espaços e temporalidades diversas curvando o transcurso linear e revertendo os termos causais de origem de uma matéria que, afinal, protagoniza a história. A artista usa um trator para mover e compor com grandes pedras, praticamente de sua estatura. Sua ação consecutiva consiste em se despir e começar a revestir essas pedras com camadas de celulose. No lugar da condução imperceptível que reitera algo perfeito, através da autoexposição, do nu frontal, mostra-se o sujeito associado a uma materialidade viva e dotada de reciprocidade. Mais recentemente, em "Sutartine" (2018), corpos femininos coreografam esse canto lituano matricial, um tipo de cânone em que persiste a repetição e ao mesmo tempo o contato harmônico entre as vozes. Toma-se, então, o teor encantatório da música para deixar aflorar o que se encontrava compactado em uma condição pétrea. À medida em que vai se soltando, é capaz de conformar, em mármore reconstituído, figuras que irradiam, por uma volumetria expansiva, expressões faciais dramáticas, num limite a partir do qual a simbiose do indivíduo com sua classe social se mostra insustentável. Ao olharmos com mais cuidado, entendemos que são conjunções ultra tensivas, penetrações dilacerantes, pesos incomensuráveis. E, ademais, é um pouco como se essa assimilação dolorosa ocorresse sob o olhar do bronze filantrópico de Wolff Klabin, um contraponto realista e centralizador ao redor do qual os mesmos componentes industriais apresentados em todos os seus outros trabalhos orbitam de modo completamente inofensivo, como adorno ou sucata. Sua última escultura investe claramente no que encontra de mais elevado em sua própria condição corporal. Depois de tantos embates, surge a figura feminina ao personificar a leveza e a graça de um gesto de dissolução. Ali, sacraliza-se uma ligação com o solo: a areia caindo pelas mãos de Rose, numa teatralização do desprendimento e ao mesmo tempo satisfação em relação à matéria que compõe a natureza do espaço em que se encontra, um deserto. Ela conecta seu corpo nu ao deserto pelo pó que deixa escorrer qual líquido que purifica. Uma consumação integral do desejo nessa pulverização da matéria sem quaisquer fins reprodutivos. Não se trata mais, como pode parecer, de uma solução, a síntese para a tensão entre o corpo da artista e a indústria de processamento de celulose. Essa posição ritual encontrada pela artista durante um de seus deslocamentos, reencena o processo industrial pelo corpo feminino numa espécie de despacho para a libertação do patriarcalismo obcecado pela própria reprodução. Livre de sua armadura institucional e financeira, a figura feminina

pode finalmente gozar de uma representação realista, muito embora imbuída de grandes expectativas, uma parteira, que opera entre campos diversos. Ela mesma, com sua consciência limpa, é passível de se auto-representar como um filtro da matéria, a transformação de uma energia que emana poder na beleza desinteressada.