

MATTHEW BARNEY – ESCULTURA NARRATIVA E PERFORMÁTICA

Autor: Pedro Modesto Lima

Orientadora: Professora Lidia Kosovski

Bolsista CAPES

Resumo: Matthew Barney, artista contemporâneo de grande repercussão, desenvolveu um trabalho pensado especialmente para o Brasil, “De Lama Lâmina”, composto por uma intervenção artística no Carnaval de Salvador, Bahia, em 2004, um filme lançado no mesmo ano e uma instalação finalizada no Instituto Inhotim, em Minas Gerais, em 2009. O autor relata sua experiência ao acompanhar esse trabalho.

Palavras-chave: performance, cultura, cinema.

Minha experiência com *de lama lâmina*

I - Salvador

Em 2004, o artista plástico, cineasta e *performer* americano Matthew Barney foi convidado pela direção do bloco baiano Cortejo Afro para fazer uma intervenção artística dentro do desfile da agremiação, durante o carnaval, na cidade de Salvador, na Bahia. O artista aceitou o desafio e acabou optando por organizar um bloco totalmente independente, chamado De Lama Lâmina, com a adição de música original composta e executada pelo músico Arto Lindsay e convidados, e um grande objeto escultório móvel concebido por Barney, com o qual dois atores interagem durante o percurso, performando de maneiras diferentes. Em um determinado momento do desfile, os percussionistas do Cortejo Afro se uniram ao bloco, intervindo na música executada pela banda de Lindsay. Tudo foi registrado, e a partir desse material foi criado um filme também chamado *De Lama Lâmina*.

Matthew Barney é um artista de grande destaque na cena artística contemporânea tanto pela grandiosidade material (grande número de esculturas, filmes de produção complexa com muitos elementos cenográficos) e complexidade conceitual dos seus trabalhos quanto pelo grande investimento feito na sua obra por seus investidores, o que o torna uma espécie de *superstar* do mundo da arte por sua constante exposição midiática e pela polêmica que sempre circunda a discussão do seu trabalho. A sua série de trabalhos mais famosa, que definiu a identidade do artista aos olhos dos interessados em arte contemporânea, foi o Ciclo Cremaster, realizado entre 1994 e 2002. Trata-se de uma série de cinco filmes que retrata metaforicamente a transformação que o potencial puro sofre, abalado por todo tipo de

influências externas, até se tornar uma idéia ou ação definitivas. Barney trata desse processo ao mesmo tempo como um crescimento e como uma morte, usando uma gama muito ampla de referências visuais e conceituais para desdobrar suas criações escultórias e performáticas a partir dessa idéia; no decorrer do ciclo essa trajetória é representada, entre muitas outras coisas, por dançarinas etéreas que remetem aos musicais americanos dos anos 20, por um assassino que é executado pelo estado em um rodeio-ritual, por mórmons que se parecem se transformar parcialmente em abelhas (o símbolo de sua religião) em um ritual mágico de acasalamento, e pelo próprio Barney como um aprendiz também da religião mórmon que precisa superar um rito de iniciação em *The Order* (que é uma cena do último filme produzido do ciclo, *Cremaster 3*, que organiza metaforicamente as idéias e a trajetória da série dentro do espaço físico do Museu Guggenheim, em Nova York).

O olhar polissêmico, multidisciplinar (História, mitologia, biologia, todo tipo de manifestação artística convivem dentro de seus trabalhos) e por que não dizer, promíscuo de Barney o tornam um artista interessante para trabalhar com o Carnaval brasileiro, embora a escolha seja um pouco inusitada pela sua não-familiaridade com a cultura local. Apesar de utilizar também elementos de culturas estrangeiras, no Ciclo Cremaster é muita intensa a relação com a produção visual do imaginário americano - a cultura de massa do seu país é muito presente, o que faz pensar em uma relação da sua produção artística com a *pop art*. Ele não tem a mesma “intimidade” com símbolos brasileiros para fazer o deslocamento e interligações complexas que faz com as imagens continuamente produzidas pelo seu país, o que traz um certo engessamento conceitual para o projeto De Lama Lâmina, embora não o destitua de interesse.

Eu tive a oportunidade de estar presente na ocasião do desfile do bloco De Lama Lâmina, em fevereiro de 2004, e rapidamente farei aqui o relato da minha experiência, acrescido de informações sobre o trabalho adquiridas em pesquisa posterior no release oficial da obra e em entrevistas de Barney, e comentários sobre o uso do registro da intervenção no filme finalizado, que tive duas oportunidades de assistir (os filmes do artista não são comercializados de forma ampla, somente estando disponíveis para investidores e em exposições em galerias e festivais).

O desfile do bloco De Lama Lâmina ocorreu no Circuito Barra-Ondina, o local onde acontecem os desfiles de todos os trios elétricos mais importantes e famosos do carnaval baiano. Eu cheguei no horário marcado para o início do desfile, e facilmente achei o local da “concentração” do bloco, nesse momento ainda totalmente parado e sem nenhum músico tocando. A facilidade da localização se explicava pelo tamanho monumental do objeto

escultório de Barney, naquela altura ainda estacionado em um lado da avenida. Tratava-se de um grande trator, que na sua dianteira tinha uma grande garra modificada que segurava uma enorme árvore real. Nos galhos dessa árvore, estavam acoplados (provavelmente colados) bastões brancos, aparentemente feitos de plástico. Em cima dessa árvore, durante o desfile, ficaria a atriz/performer Chelsea Romersa, representando a ativista americana Julia Butterfly Hill, que morou 738 dias em cima de uma árvore para protegê-la de ser derrubada. Na parte de baixo do trator, havia uma pequena plataforma entre as rodas, que não era visível para quem acompanhasse o bloco a pé; era preciso se abaixar para enxergá-la. Nessa plataforma, durante o percurso, ficaria o ator/performer Vicente Pinho Neto, representando o Greenman, uma figura humana com características híbridas de um vegetal que tem uma relação sexual com o trator, roçando o seu órgão sexual em uma engrenagem giratória que fica acima dele. Tudo isso seria registrado por um grande número de câmeras durante o desfile.

Como em seus trabalhos anteriores, Barney mistura elementos históricos, contemporâneos, científicos e míticos para costurar o conceito que movimenta o *De Lama Lâmina*. O centro de tudo é o trator, que é ao mesmo tempo uma máquina de construção e de destruição. Ele caminha imponente, arrastando junto com ele a civilização e a idéia de progresso; ao seu redor, o bloco festeja. O artista se aproximou do mito de Ogum, que segundo o candomblé, é o criador de armas, para pensar nos instrumentos usados pelos humanos (a lâmina, o trator) como dotados de um valor orgânico, de vida. As diferentes direções das potencialidades desses instrumentos são representadas pelos dois pólos opostos espelhados: a ativista que é arrancada junto com a árvore e a entidade da natureza que copula com o trator, *organicizando* a máquina. O nome dele é Greenman, e ela está vestida de verde.

No filme, a edição de imagens reforça uma sensação de isolamento desses dois personagens, remetendo a uma idéia de solidão. A mulher é sempre mostrada com um olhar distante, encostada nos galhos, enquanto abaixo dela há a multidão de Salvador. As imagens dela são feitas por uma grua que alcança uma posição muito alta, às vezes acima dela e da árvore, o que causa uma sensação de distanciamento em relação ao carnaval. Já as imagens do homem são sempre planos muito aproximados, o que causa um efeito decididamente claustrofóbico, embora o seu olhar para a máquina evoque um sentimento de ternura. São alternadas imagens dele coletadas durante o desfile e outras onde vemos seu corpo de baixo, que provavelmente foram feitas em estúdio, por debaixo do trator suspenso por algum mecanismo. Durante suas cenas, o som ambiente do carnaval é consideravelmente abaixado e abafado, o que reforça a sensação de que ele está isolado.

Quando o desfile finalmente começou, com a música sendo tocada pela banda de Arto Lindsay, logo percebi que dificilmente se instauraria a ordem de um real bloco de carnaval dentro daquele acontecimento. Toda a equipe envolvida no trabalho estava comprometida somente com captar as imagens necessárias para o filme. Muito mais que um bloco, era um set de filmagem ambulante. A animação dos integrantes e até o andamento do bloco (que poderia atrapalhar a programação do Circuito, já que a intervenção aconteceu entre atrações importantes da noite) claramente não eram prioridades da equipe de produção. Isso mostra que o trabalho foi pensado somente até certo ponto como uma intervenção artística naquele espaço e momento; como o artista não dominava o ambiente o suficiente para moldá-lo, preferiu usá-lo como matéria-prima para um produto posterior. *De Lama Lâmina* não foi uma volta ao passado de performer (ao vivo) de Barney; na verdade ele é muito mais próximo da operação do Ciclo Cremaster de utilizar localizações geográficas e urbanas para a partir delas e de seus desdobramentos culturais, efetuar uma criação audiovisual (filme).

Em entrevistas Barney chama a atenção para a importância central da escultura na sua arte, embora ele seja cada vez mais identificado como um artista audiovisual. Ele já denominou seus filmes de “esculturas narrativas”, pois é nas formas que suas idéias se desenvolvem. E, muitas vezes, os personagens dos seus filmes também efetuam atos escultóricos. Novamente esse é o caso em *De Lama Lâmina: Julia Butterfly Hill*, em cima da árvore, tira bastões brancos de plástico de dentro dos seus galhos e começa a lentamente montar uma forma geométrica. No fim do filme, após completar a forma, ela se torna um híbrido como o Greenman, parecendo fundir-se com a árvore, posando nela com uma flor saindo de sua boca.

A estrutura do bloco *De Lama Lâmina*, a princípio, se assemelhava com a de qualquer um dos outros blocos que desfilavam no mesmo dia no Circuito Barra – Ondina. Eles consistem de um trio elétrico, que é um grande carro de som aonde existe um palco no topo, no qual se apresentam músicos, e um grande número de pessoas que seguem o bloco, em geral dançando e cantando, uniformizadas com uma roupa característica do bloco chamada de abadá. Na maioria das vezes, o abadá é uma camiseta simples com o nome do bloco e os logotipos de seus patrocinadores, e serve como ingresso de acesso ao bloco, chegando a ter preços bastantes altos. Ao redor disso tudo, há uma corda de isolamento controlada por policiais, que não permitem que pessoas sem o abadá se infiltrem no bloco.

Tudo isso acontecia no *De Lama Lâmina*, com algumas diferenças. O abadá, ao contrário da camisa padronizada da maioria dos blocos do circuito, era uma bata, um saiote e um adereço de cabeça feitos de tecido branco. A roupa, criada por Barney, aludia à vestimenta

usada em terreiros de candomblé para representar os orixás. Os ritmistas do Cortejo Afro usavam essa roupa, assim como um grupo de dançarinos posicionados na frente do trator, que repetiram uma coreografia ritmada durante todo o percurso do bloco. Além deles, havia outras pessoas circulando dentro do cordão de isolamento vestindo abadá. Eu era uma delas. Consegui os abadá para mim e mais dois amigos conversando informalmente com uma pessoa da produção. Fiquei surpreso ao ver que a moça nos ofereceu os abadá de graça, dando a única condição de que não os vendêssemos para terceiros.

Por estar uniformizado, pude circular livremente por dentro do bloco, vendo com detalhes o desenrolar da intervenção. Logo no início, vi Barney ajustando cuidadosamente o adereço de cabeça de um dos integrantes do Cortejo Afro, provavelmente para a filmagem de um plano aproximado. Durante todo o processo, o artista se mostrou muito concentrado, sem interagir quase que nada com o ambiente carnavalesco ao seu redor. Sua preocupação era sempre com a filmagem e com a movimentação do trator e dos *performers*. Curiosamente, esse foco na produção fílmica acaba por ser retratado no próprio filme *De Lama Lâmina*, que em alguns momentos se transforma em um *making-of* metalingüístico do processo da filmagem naquelas condições adversas, não demonstrando ser a criação de um diálogo com o caos instituído no carnaval soteropolitano naquele momento.

Os únicos momentos em que o filme se aproxima de criar uma dinâmica a partir de acontecimentos desdobrados pela filmagem são nos planos mostrando o cordão de policiais que protege o bloco, e em uma cena em que é retratado um momento de tensão, aonde um homem tenta atravessar a corda. Barney parece usar essas ações/acontecimentos como elementos de desequilíbrio/tensão no seu sistema; coisa muito rara ao artista desde sempre, e principalmente no Ciclo Cremaster. A tensão gerada ao redor da trajetória do trator também serve, de certa forma, como combustível para ele seguir caminhando com suas contradições.

Ao fim do trajeto, ainda dentro do Circuito Barra-Ondina e com o trator em movimento, Barney e as pessoas da equipe começaram a comemorar o sucesso da empreitada, se abraçando e congratulando. Chamou-me a atenção novamente o fato de que, apesar de estarem desfilando no mais disputado espaço do carnaval baiano, a equipe parecia pouco reparar na recepção apática e confusa da platéia ao bloco, estando mais preocupada em concluir sua empreitada técnica.

Durante o desfile, muitas vezes pessoas de fora do cordão de isolamento me chamavam ou puxavam pelo braço e perguntavam do que se tratava aquilo tudo. Era difícil de explicar, mas eu resumidamente dizia se tratar da produção de um filme. A maioria se admirava com o fato de ser uma filmagem, embora muitos também demonstrassem insatisfação com a

vagareza e falta de empolgação dos integrantes do bloco. Eu cheguei até a dar uma entrevista para uma jornalista que estava cobrindo o evento e não tinha a menor idéia nem de quem era Matthew Barney, nem do que ele fazia, e nem mesmo de quem era Björk, a famosa esposa do artista que também estava presente em Salvador para acompanhar o desfile. Outro fato curioso é que algumas pessoas se divertiam muito ao se aproximar do chão e ver o performer Vicente Pinho Neto deitado embaixo do trator, nu, muitas vezes com o membro em ereção para filmar as cenas da “cópula” do Greenman com o trator. Essas pessoas corriam por fora do cordão de isolamento e se abaixavam de tempos em tempos, para acompanhar a performance.

Com a conclusão do desfile, foi clara a sensação de incompletude da experiência: a idéia de Barney só poderia ser lida com maior clareza com o visionamento do filme, e de fato foi o que aconteceu, quando alguns meses depois, em setembro de 2004, pude assistir *De Lama Lâmina* na Pinacoteca de São Paulo. Com a construção da linguagem audiovisual, as operações conceituais de Barney ficam mais claras (a oposição e complementaridade entre a ativista e o Greenman nos dois pólos de trator, a relação sexual do Greenman com a máquina acontecendo em paralelo à sua melancolia pela destruição da natureza), mas ainda sobrevive uma sensação de estranheza e pouco entendimento do acontecimento carnavalesco, para mim enquanto espectador.

II - Inhotim

Cinco anos após, em outubro de 2009, Matthew Barney inaugurará a sua primeira obra permanente no mundo, aqui no Brasil, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. Trata-se de uma continuação do projeto *De Lama Lâmina*. O mesmo trator que desfilou em Salvador foi levado para Minas, e é a figura principal de uma instalação criada pelo artista especialmente para o espaço do Inhotim.

Eu visitei o Inhotim nesse mês de setembro. O Instituto possui uma área verde muito extensa aonde se espalham jardins concebidos por Roberto Burle Marx e uma série de galerias de arte. Lá tive a oportunidade de rever o filme *De Lama Lâmina*, que é exibido diariamente, em caráter permanente, em uma dessas galerias. Nessa exibição fiz as observações que desembocaram nos comentários acima.

Também tive a oportunidade de visitar essa nova instalação de Barney, que será inaugurada em breve. Ela fica numa área nova do Instituto Inhotim, que só estará acessível ao público após a inauguração. Para acessar a obra, o visitante terá que caminhar por um caminho calçado de pedras no meio da floresta durante vinte minutos. Em determinado

momento, entrará em uma trilha no meio da floresta, onde o caminho está todo calçado com minério de ferro vermelho-escuro/marrom. Pisar nesse chão avermelhado e metalizado seguindo uma clareira dentro de uma floresta de eucaliptos já engatilha a primeira operação da obra, que trata do casamento e da destruição da natureza com os instrumentos criados pelo homem – e, indiretamente (ou não, segundo o mito de Ogum), pelos deuses, que também são a natureza.

No fim da trilha a visão é impressionante. Uma enorme estrutura geodésica feita de vidros espelhados parece enterrada no chão. À sua volta, há montes de terra, pedras, e duas árvores derrubadas (que foram as árvores que realmente precisaram ser derrubadas para a construção da obra, me informou uma assistente de curadoria do Inhotim). Ao nos aproximar, avistamos a porta para adentrar a geodésica, e entramos.

Dentro da estrutura, está o mesmíssimo trator que desfilou em Salvador, com alguns adereços diferentes. A maior diferença é que ao invés de estar segurando com sua garra uma árvore real, o trator sustenta uma enorme reprodução da árvore toda feita de resina branca. Esta é uma operação presente em muitos outros trabalhos de Barney, a transformação ou substituição de algo orgânico por algo sintético, frio, morto e ao mesmo tempo imortalizado. Em *The Order*, animais da Ilha de Mann são representados por esculturas do mesmo material.

No topo da árvore de resina, está uma forma geométrica tridimensional formada por bastões brancos que saem dos galhos da árvore. Essa é a mesma forma que a personagem Julia Butterfly Hill esculpe durante o filme *De Lama Lâmina*, e finaliza na última cena, quando parece se fundir com a árvore. Essa forma escultória dialoga/se espelha diretamente à forma da gigantesca estrutura geodésica que protege toda a obra, funcionando como uma espécie de bolha protetora

O contraste entre o trator desgastado, cheio de traços da erosão e da realidade e a esterilidade da escultura de resina cria ao mesmo tempo um desequilíbrio entre os dois elementos, e um equilíbrio, pois são complementares. Equilíbrio/desequilíbrio esse que é relacionado à própria figura do trator, que, como dito acima, é uma máquina de construção e destruição, como todos os instrumentos inventados pelo homem. Barney também metaforiza essa tensão criando um desequilíbrio real no enorme trator dentro da instalação; abaixo da sua roda direita, está um banquinho de aço, que inverossimilmente sustenta todo um lado da máquina gigante. Isso faz com que o trator fique parcialmente tombado para a esquerda, assumindo uma posição quase animal; esse desequilíbrio dá um efeito de organicidade, de expressão de vida ao trator. E o aparentemente frágil banquinho que o sustenta é um elemento de tensão constante para o espectador.

Há outras duas apropriações de elementos presentes no desfile, reinventados como esculturas de resina: os abadás, colocados em séries embaixo do trator, dobrados; e uma corda que a equipe de Barney amarrou na roda do trator durante o desfile, contendo diversos instrumentos presos: arma de fogo, pá, instrumento musical, etc. A roda passava por cima deles. Agora, na instalação, a roda está parada, e todos são objetos sólidos e brancos de resina.

Também há outro contraste em jogo na instalação. A estrutura geodésica se assemelha ao imaginário do disco voador, de um objeto voador proveniente da ficção científica. O contraste dela com a organicidade do seu entorno (a floresta) e com a aparência viva, inquieta do trator em seu interior também é operadora de um desequilíbrio complementar.

É importante lembrar que essa noção de desequilíbrio definidor da própria identidade é algo caro a Barney desde o início da sua carreira, e está especialmente presente no Ciclo Cremaster. Todo o Ciclo se baseia na trajetória do desenvolvimento fetal dos humanos, e na definição de seu gênero (masculino ou feminino). O momento da diferenciação sexual é representado como um abalo, um desequilíbrio, um conflito, que acaba por ser definidor para o indivíduo. Em *Cremaster 2*, a introdução do conflito no sistema de símbolos da obra é representado por um assassinato. Em *Cremaster 4*, que trata de um estágio mais avançado da diferenciação, os personagens caem de buracos, sofrem acidentes automobilísticos. O conflito, a dificuldade, a contradição, é parte integrante e necessária para o andamento do sistema/vida.

O responsável brasileiro pela produção da instalação me relatou um acontecimento revelador. No momento da instalação final do trator no local, quando ele não funcionaria nunca mais, Barney resolveu fazer uma performance/ritual, “A Morte do Trator”, somente com e para as pessoas que estavam trabalhando com ele. Todos se reuniram ao redor do trator, e Barney pôs suas engrenagens para funcionar, fazendo com que uma grande quantidade de terra fosse jogada para o alto. Depois, recebeu instrumentos com os nomes de toda a equipe do trabalho escritos, e fez um tipo de benção pessoal. Barney se preocupou em dar “extrema-unção” para a máquina que se movimentou no início desse trabalho, e agora ficaria imóvel por um tempo indefinido. Isso mostra como está no cerne desse seu trabalho a busca da organicidade no inorgânico – instrumentos como filhos de deuses, tratores como seres vivos.

Referências bibliográficas:

BARNEY, Matthew. *The Cremaster Cycle*. Guggenheim Museum Publications. New York, 2003.

BARNEY, Matthew. *Kunstverlag IngildGoetz GmbH, Autoren und Künstler*. München, 2007.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. Ed. Martins Fontes. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo, 2006.

SPECTOR, Nancy. *Barney/Beuys: All In The Present Must Be Transformed*. Guggenheim Museum Publications. New York, 2006.