MICHAEL ASBURY

Daniel Senise, 2892: entre o ser
e o nada, o espectador

Tradução: Ana Carolina Azevedo

Revisão do original: German Alfonso Adaid

RESUMO

Este ensaio investiga e especula sobre alguns contextos possíveis da instalação 2892 de Daniel Senise. Ele investiga a relação entre 2892 e certas pinturas do artista através de uma breve historiografia de sua trajetória, e especula sobre aspectos ontológicos ao qual conceitos oriundos de 2892 podem se referir. Ele termina por discutir 2892 como um possível início da preocupação do artista com a arquitetura e sua simbologia.

PALAVRAS-CHAVE

Marcel Duchamp. Readymade. Sartre. O Ser e o Outro. O Sudário. Barroco. Neoclacismo.

DANIEL SENISE, 2892: ENTRE O SER E O NADA, O ESPECTADOR

Daniel Senise. *Retrato da Mãe do Artista*.
Acrílica e óxido de ferro sobre cretone,
202 x 207 cm, 1992

Em 1992 Daniel Senise iniciava um processo de pintura que definiria sua prática pelas próximas décadas. Em sua pintura o *Retrato da Mãe do Artista* (1992) a silhueta de uma figura sentada pode ser percebida através da aglomeração de marcas de ferro oxidado; uma vaga sombra ao fundo suavemente enfatiza o tema da obra, fazendo sentido pictórico em meio a aparente aleatoriedade dos traços de pregos.

Uma outra pintura produzida naquele mesmo ano carrega o mesmo título. Apenas levemente menor em sua dimensão, a pintura parece retratar uma figura sentada e recoberta por um lençol (um sudário talvez), naquilo que agora aparenta ser um quarto escuro e vazio, como se tivesse acabado de falecer.

No próximo ano uma semelhante figura sentada aparece com sua imagem espelhada em *Despacho* (1993). Desta vez as figuras não estão escondidas pela oxidação e tão pouco pelo sudário e, ao contrário de anteriormente, encarando uma a outra, elas dominam inteiramente a composição. *Sem Título*, também de 1993,

Daniel Senise.
Despacho
Acrílica, pó de ferro
e verniz poliuretânico
sobre cretone, 207 x
304 cm, 1993

apresenta a mesma figura feminina duplicada e espelhada, desta vez escondida por uma sombra que encobre tudo exceto o espaço entre elas e, deste espaço, surge a forma de um clássico vaso arquetípico. Em 1994 na pintura *Casamento* o mesmo vaso reaparece, porém agora invertido em sua própria sombra, onde uma figura masculina e outra feminina aparentemente caminham em volta sua borda.

Daniel Senise. *Sem Título*. Pó de ferro e verniz poliuretânico sobre cretone, 207 x 355 cm, 1993

Daniel Senise. *Casamento*. Acrílica e pó de ferro e encáustica sobre cretone, 160 x 190 cm, 1994

O vaso como uma imagem é capaz de evocar ao mesmo tempo o receptáculo da vida, como símbolo do útero, e o recipiente da morte, através da figura da urna. Ainda sim, em si próprio, o vaso meramente representa um espaço vazio. O vaso de Senise é formado pela imagem espelhada de um corpo cuja presença – por meio da lei gestaltiana da segregação da figura e fundo – é devidamente obliterado. O vaso pode apenas existir por meio da obliteração desse corpo duplicado, fazendo-se assim um espectro, ou seja, presente porém invisível.

A partir dos recorrentes temas de morte, da memória, do traço e do sudário, é razoável assumir que o artista, durante 1992 e 1993, experimentou um período de turbilhão pessoal que transbordou para seu trabalho e que isso, retrospectivamente, acabaria por transformar sua prática. Em 1993 Senise apresentou na Galeria Camargo Vilaça uma exposição que era acompanhada por um texto intitulado *Sudário e esquecimento: uma tela de Daniel Senise nos diz que é impossível esquecer*. Paulo Herkenhoff, autor do texto, invoca Duchamp a fim de discutir as tensões em jogo no trabalho de Senise.¹ Sugerindo que a dicotomia do plano de fundo e da figura é transposto na dualidade entre o mundo e o trabalho, Herkenhoff conclui que:

Na iconografia do Daniel Senise, um fragmento de um quadro, vestígio da história da arte, é um símbolo *Readymade*. Marcel Duchamp considerava que tudo partia do *readymade*, desde a

¹ Herkenhoff, Paulo, in: *Daniel Senise*, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo. Excerto republicado in: *Daniel Senise: vai que nós levamos as peças que faltam*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011, p. 219.

pintura mais pessoal e, no entanto, extraída de um tubo de tinta industrial, até, em última análise, de um de nós, que saímos dos *readymades* que seriam nosso pai e mãe.²

Estas questões, propagadas por Senise pelo uso de símbolos *readymade* entre os anos de 1992 e 1993, nos proporcionam uma maneira de discutir um trabalho que ele havia concebido então, mais que seria exposto apenas em 2011, intitulado de 2892. Os dezoito anos que se passaram entre o conceito e a apresentação foram, talvez, uma consequência daquilo que Senise descreve como seu caráter barroco, ou seja, sua relutância de deixar as coisas como elas são e em seu desejo de refazer um trabalho, de transformá-lo:

2

Ibid.

3

"Vaso Chinês, entrevista com Agnaldo Farias", in: *Daniel Senise 2000-2006*, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 2006. Excerto republicado in: *Daniel Senise: vai que nós levamos as peças que faltam*, op. cit., p.249.

Acho que tenho uma resistência para limitar meu trabalho a um tiro só, a uma afirmação tão peremptória.³

É apropriado portanto que a primeira exibição deste trabalho ocorreu no lobby principal de um edifício neoclássico. Desenhado por Grandjean de Montigny, a antiga Casa do Comércio, que agora abriga a Casa França-Brasil, é um vestígio do

Daniel Senise. 2892. Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 14/5/11 a 10/6/11

neoclassicismo Francês do começo do século XIX, na época do Brasil Império, e que contrastava fortemente com o excesso do barroco colonial.⁴

2892 parece ser uma obra atípica dentro da trajetória criativa de Senise. Formado por dois longos painéis brancos enigmaticamente intitulados *Branco 2430* e *Branco 462*, os painéis foram instalados ao longo das colunas neoclássicas de Montigny e voltados uns aos outros, formavam portanto um longo corredor – como se o artista quisesse separar o espectador da arquitetura e talvez do mundo. Cada uma dessas telas era formada pela fusão de segmentos que, juntos, criavam uma grade [*grid*]. Sutilmente distintos um do outro, um lado era formado por segmentos quase quadrados enquanto o outro era constituído por retângulos mais estreitos com aproximadamente metade da área de superfície do lado oposto.

Estes segmentos diferenciados por tamanho eram, na verdade, lençóis de solteiro e casal esticados. Concebido em 1993, o projeto consistia em doar lençóis para um motel e para um hospital de câncer. Ao fim de suas vidas úteis os lençóis eram recuperados, esticados e colocados uns em frente aos outros; de um lado aqueles que foram usados pelo motel (2430), do outro lado aqueles utilizados pelo hospital (462), formando entre eles um corredor no qual o espectador caminha durante a exibição. Diferentemente da obra de Bruce Nauman *Green Light Corridor* (1970), 2892 de Senise não oprime o espectador, sendo que não há um confinamento forçado ou uma restrição; o espaço entre eles apenas existe como uma via. Os números, que adicionados resultam em 2892, o título do trabalho, referem-se aos números estimados de corpos que passaram por cada grupo de lençóis. Bem como a descrição deixa explícito, suas distintas dimensões são determinadas pelo seus usos prévios: pela associação da cama de casal com o sexo de um lado, e do outro pela cama de solteiro com a morte.

Os lençóis não são tão pouco *readymades*. Eles passaram por um processo dirigido pelo artista mesmo que sua própria mão, ou seu labor, não estivesse envolvido. Podemos identificar certas marcas nestas superfícies: manchas teimosas, mínimos buracos, áreas que foram costuradas, leves traços de uso que traem a pureza de suas superfícies brancas. Não é tanto um caso de deixar a tela desnuda, mas sim de reconhecer o fato de que estas são superfícies que foram lavadas, repetitivamente, de novo e de novo, depois e contra as impressões deixadas por cada corpo. O sudário tão pouco é uma metáfora apropriada; os lençóis não oferecem nenhum traço visível do corpo humano, mas apenas sinais de uso, traços que não podem ser reduzidos à representações.

Ainda assim, embora não possamos facilmente identificar a presença de símbolos *readymade* como Herkenhoff sugere em outras obras de Senise, dentro dos limites estabelecidos por este trabalho, o espectro de Duchamp perdura. Octavio Paz descreveu o *Grande Vidro* de Duchamp (*A noiva despida por seus celibatários*) e *Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (*Sendo dados: 1. a cascata, 2. o gás de*

⁴ Daniel Senise, 2892, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2011.

iluminação), como parênteses entre aquilo que “não tanto a ideia da arte mas a ideia moderna da obra de arte” estava contido.⁵ A colocação do espectador em relação ao trabalho também é reveladora:

Em o *Grande Vidro*, o espectador deve imaginar a cena do deleite da noiva em ser despida; em *Sendo Dados* ele a vê em seu momento de real plenitude.⁶

Daniel Senise. *O beijo do elo perdido*. Acrílica e óleo sobre cretone, 139 x 203 cm, 1991

Daniel Senise. *Quase infinito*. Óxido de ferro e esmalte sintético sobre cretone, 72 x 183 cm, 1992

As considerações de Octavio Paz sobre o *Grande Vidro* e *Étant Donnés* de Duchamp, colocadas como limites anteriores e posteriores ao coito, não considera a ambivalência do nu feminino em *Sendo Dados*, que poderia tanto representar o “momento de real plenitude” ou estar apenas deitada, talvez morta, após um episódio de violação. Visto sob esta ótica, as maquinações do desejo e do ato sexual tornam-se tragicamente consumadas. 2892 poderia ser compreendido como uma associação de sexo com morte, não como resultado de violência, mas como uma homenagem, ou como um ato de luto, pela perda de seu amigo o artista Leonilson, que morreria naquele mesmo ano em que a obra foi concebida. 2892 no entanto transcende tais interpretações reducionistas pois não invoca o ato sexual ou a morte, mas aquilo que está entre eles, o próprio ciclo da vida. Isto nos remete a uma investigação filosófica sobre a condição humana: uma invocação que já está implícita no título e fala de uma multidão de corpos que, como as mulheres espelhadas em suas obras pictóricas, permanecem espectrais, invisíveis. Longe da não-existência, estas paredes de lençóis aparentemente brancos são os parênteses na qual a pessoa se torna consciente de seu próprio ser.

2892 também oferece um meio para refletirmos sobre a carreira criativa do artista ao considerar como as transições formais de seu trabalho abrem-se para o espectador, o indivíduo e o próprio ser. Na obra de Senise a imagem do sudário aparece como um símbolo-processo – ou um símbolo *readymade* como Herkenhoff o definiu – entre *Beijo do elo perdido* (1991) e *Quase infinito* (1992); concomitante com este símbolo-processo encontramos a estratégia de Senise de duplicar ou espelhar elementos da composição. A figura do vaso, como mencionada acima, é um exemplo, enquanto em outros trabalhos o gesto de duplicar é abertamente imbuído com sexualidade. Se considerarmos o *Beijo* e *Quase infinito* como composições relacionadas, temas interconectados emergirão. O beijo como uma fita de Möbius, aquele infinito envolver do externo e do interno, é apresentado como a intersubjetividade do próprio ser e do outro; onde cabeças sem corpos encontram uma unidade momentânea no desejo. Quando visto em conjunto com “quase infinito”, o “beijo”, torna-se envolto em uma certeza de finitude, na impossibilidade da plenitude entre o Ser e o Outro.

Ao associar estas duas pinturas, o conceito sem sentido de “quase infinito” se torna relacionado com a relação entre o Ser e o Outro através do ato sexual. Uma

⁵ Paz, Octavio, *Marcel Duchamp*, The Viking Press, New York, 1978, p. 87.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

questão ontológica se faz daí, onde encontramos algo comparável com a noção de Sartre de uma “encarnação recíproca e dupla”.

Deste modo a realização da carne do Outro se dá através da minha própria carne; no desejo e na carícia que expressa desejo, eu mesmo me encarno a fim de realizar a encarnação do outro.⁷

Ainda assim, tal arranjo recíproco entre si mesmo como carne (ser em si) e a própria consciência pessoal (ser para si) do Outro como carne nunca será completo, pois esta reciprocidade some assim que é consumado, já que “o prazer é a morte e fracasso do desejo [...] porque não é apenas plenitude, mais seu limite e fim”.⁸

O elo totalizador entre o Ser e o Outro, infinito em suas conseqüências, é quebrado pelo olhar: “Na reação primordial ao olhar do Outro eu constituo eu mesmo como um olhar” (p. 393). Para Sartre esta confrontação de olhares pode apenas levar a submissão de um e a dominação do outro. Neste sentido, relações entre Ser e Outro são ou masoquistas ou sadistas.

Alex Potts, ao escrever sobre o livro do século XVII de Winckelmann, *History of Art of Antiquity*, chega a uma conclusão similar daquela de Sartre, apenas o objeto do olhar não é carne mas sua representação:

A prefiguração de Winckelmann de uma consciência moderna da quietude mortal dos nus neoclássicos funciona porque, segundo ele, o vazio identificado com a figura ideal, a imobilidade de emoção e desejo em suas formas de mármore aperfeiçoadas é casada com uma intensa noção dos tipos de fantasia erótica e, por vezes, sadomasoquista em que poderiam ser envoltas tais representações da beleza do corpo.⁹

Os lençóis de Senise, em outras palavras, necessitam ser em branco. Eles não podem nem ao menos insinuar um traço de representação como aquela contida no sudário, já que isso interferiria na consciência do espectador. A imagem destes corpos tem que ser negada, caso contrário um olhar sexualizado emergirá e perturbará o estado de ser para si do espectador.

Até agora descrevemos um trabalho que coloca o observador entre duas paredes vazias. Este observador, agora sujeito da obra em si, fica entre o local da concepção e o da morte. Ambos os fatos ocorreram; eles pertencem a um passado que o espectador concebe no presente. A estrutura é um dispositivo que tem duas funções: causar um espaço de separação (entre o trabalho e o mundo) daquilo que está além, e encorajar no observador a consciência da condição dela ou dele de ser.

7

Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness: an essay on phenomenological ontology* (*L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, publicado originalmente em 1943), Citadel Press, 2001, p.391.

8

Ibid., p.397.

9

Potts, Alex, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the origin of art history*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, p. 2.

A obra alcança isto ao rejeitar qualquer forma de representação, pois fazer isso seria levar apenas a constituição do sentido de ser através do olhar, no sentido sartreano.

A relação arquitetural que a instalação cria é portanto crucial. Heidegger escrevendo sobre o Templo Grego em seu famoso texto *A Origem da Obra de Arte* afirma que:

É a obra templo que primeiramente junta e reúne em torno de si e ao mesmo tempo a unidade daquelas vias e relações nas quais nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota, prosperidade e decadência ganham para o ser humano a forma de seu destino.¹⁰

Se pensarmos a obra de Senise 2892 como equivalente ao vaso que sustenta a condição ambivalente de ser o espaço de concepção e de morte, enquanto também segrega aquilo que o envolve, então poderemos concluir que a instalação produziu uma forma de sudário da arquitetura neoclássica de Montigny que tanto a encobre quanto a enquadra. Enquadra tanto quanto convoca tais temas de volta ao edifício, enfatizando mesmo que inconscientemente as relações com a imagem do corredor e da arquitetura de Montigny: o próprio sendo um produto do Iluminismo, emergido no despertar de Jacques-Louis David e da ascensão do neoclassicismo, embebeu seus projetos com os ideais corporificados do racionalismo.

Para o historiador da arquitetura Milton Vitis Feferman a arquitetura de Montigny pode ser enquadrada dentro do contexto da reelaboração dos símbolos da vida e morte dentro da linguagem simbólica neoclássica:

O Iluminismo radical francês, base filosófica da revolução, é obviamente um movimento anticristão, anti-religioso e de caráter civil, que tinha como problema a substituição daquelas imagens religiosas por outras que não fossem apoiadas na tradicional cultura greco-romana [...] Mesmo depois dos movimentos anti-religiosos, durante a revolução francesa, a imagem de uma caminhada rumo a transcendência continua a ser feita sob a forma de símbolos, que mostram como o ser humano pode transcender rumo a uma vida futura, desde que suas ações simples e positivas do presente sejam feitas, por exemplo, em prol do bem estar da sociedade.¹¹

10

Heidegger, Martin, *The Origin of the Work of Art*, republicado in: *Martin Heidegger: Basic Writings*, Harper & Row, New York, Hagerstown, San Francisco, London, 1977, p. 168.

11

Feferman, Milton Vitis, "Transferências imagéticas na arquitetura", *Architextos*, 067.01, ano 6, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/architextos/06.067/395>>. Acesso em novembro de 2011.

Escrevendo especificamente sobre a linguagem simbólica de Montigny, Feferman elabora sobre a moralidade implícita da arquitetura:

A ideia de opor um templo inferior e um templo superior, ideia geradora que Grandjean perseguiu em seu projeto, apóia-se na associação de em templo superior iluminado oposto a um inferior obscurecido formando uma imagem dual entre a verdade radiante do caminho do bem em oposição ao erro e a sua obscura ambiência propicia para a autocontrição e expiação do erro [...] Os dois espaços são simbolicamente interdependentes demonstrando que o erro e acerto são duas faces de uma caminhada humana unitária em que uma depende da outra. A salvação se opõe à perdição no caminho da iluminação final.¹²

A moralidade Judaico-Cristã está implícita na própria noção do Cogito Cartesiano, já que se temos noção de como as coisas nos parecem ser, mas não de como elas são em si mesmas, então um fenômeno como esse pode apenas ser entendido como um produto de nosso próprio conteúdo mental. A fim de evitar a armadilha solipsista que inevitavelmente surge com esse argumento, Descartes mesmo contava com a Intervenção Divina como uma forma de reafirmação de que o mundo existe de fato além da consciência do indivíduo. A própria ideia da razão, portanto, necessitaria do Ser transcendental e da divindade onipresente; da singularidade e da totalidade.

Apesar da abundante especulação em relação aos significados da obra *Sendo Dados* de Duchamp, dentro deste contexto poderia ser útil compreender este trabalho como um comentário sobre a queda (*La chute/a cascata*) do Iluminismo (*l'éclairage/a iluminação*) por meio da invocação do corpo. A simplicidade neoclássica e o *grandeur* da forma humana são despidos pela justaposição duchampiana da Razão com o Voyerismo: descartado a jazer sobre a paisagem, o nu é retirado de seu pedestal e abandonado. É como se o corpo, ao integrar-se a natureza ao invés de sobrepor-se a ela (assim como no Templo Grego de Heidegger), acompanhasse o ato libidinoso que transforma o aparato de um único ponto de perspectiva em um *peep show*.

O único caminho humano que é materializado através da arquitetura neoclássica é similarmente interrompido pelas paredes em 2892. Se associássemos a noção cartesiana do Cogito como análoga da perspectiva do ponto único (o Ser como olhar), então o desmembramento do Ser de Sartre, através da disjunção entre a consciência e a carne, exigiria o formato de um dispositivo de duplicar e espelhar. Desta maneira o simbolismo invocado na arquitetura neoclássica, que depende em uma “unidade de seus caminhos”, tornar-se-ia fragmentado por aquilo que determina os próprios limites do caminho: o espelhar dos locais de morte e de vida. As paredes brancas que colocam o observador entre esses limites, que despem o Ser transcendental ao

12

Ibid.

qual a arquitetura se dirige, encorajam a compreensão do Ser tanto como o “Ser em si” e o “Ser para si”, como consciência e carne.

Estas especulações sobre a natureza de uma obra atípica podem de fato oferecer um meio de pensar sobre a disjunção de locais nas obras mais recentes de Senise que, desde 2000, tem freqüentemente dependido de técnicas de um ponto único de perspectiva. Não tanto como na inabilidade barroca de deixar a obra como está, *readymade*, mas por encontrarmos aqui um retorno ao símbolo-processo do sudário, onde a marca do decaimento das superfícies arquiteturais como tábuas de assoalho é capturada e reconstituída como visões em perspectiva de estruturas que poderiam tanto estar em construção ou em decomposição. O ponto de vista no qual essas perspectivas são construídas é freqüentemente o do chão. É como se o observador estivesse deitado, caído no chão. Assim como na figura de Duchamp em *Étant Donnés*, não é claro se a posição é de morte ou descanso. Ou ainda se o espectador, colocado junto ao chão e retirado de seu ponto de vantagem, permanece um *voyeur* ou se ele mesmo torna-se o sujeito da obra; aquele que o sudário enfim se refere.

Daniel Senise. *Casa*. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 215 x 2 x 215 cm

MICHAEL ASBURY

Curador, crítico e historiador da arte. Ele é professor em teoria e história da arte no Chelsea College of Art and Design, University of the Arts London, onde também é membro do centro de pesquisa Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) e da CCW Graduate School.