

Título	Esculturas sensíveis	Autor	Rodrigo Moura
Data	2006	Artista	Valeska Soares
Publicação	SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. <i>Seduções</i> . Zürich: Hatje Cantz, 2006.		

I

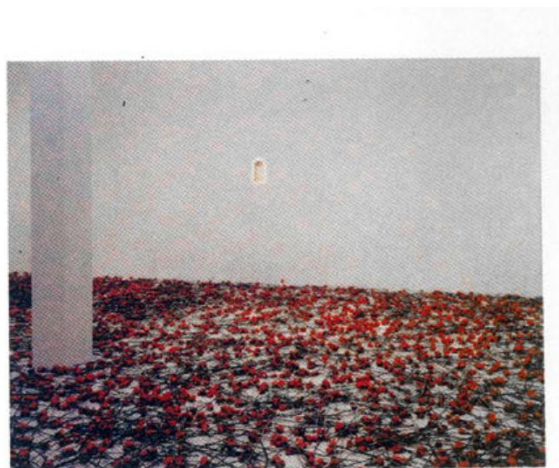
Valeska Soares constrói sua obra como quem conduz um trabalho literário em processo. A artista divide suas instalações, esculturas, vídeos, fotografias e desenhos em subtítulos abrangentes (*From Vanishing Point*, *From Strange-love*, *From Fall*, *From Walk on by* e assim por diante) – campos ou rubricas que inaugura para, mais do que denominar séries vinculadas a um determinado período de tempo, agrupar linhas de narrativas que compõem sua poética. Como capítulos e notas adicionados a livros escritos simultaneamente, seus trabalhos estabelecem diálogos entre si, num fluxo de sentidos no qual o processo nunca realmente chega ao fim. “Minhas obras de anotação estão intrinsecamente enredadas com meus outros trabalhos. Não há hierarquia”,¹ é o que a artista afirma sobre o caráter formador dos trabalhos de anotação na sua prática. As anotações, no entanto, não antecedem necessariamente a obra matricial. Da mesma maneira como transgride a idéia de hierarquia, o processo ocorre em um tempo não-linear.

A noção de ficção ocupa papel central na estratégia da artista. Para ela, trata-se de construir ficções a partir de idéias iniciais, adicionando camadas e camadas de significado e de referências ao próprio processo. No desenrolar do trabalho, uma descoberta leva à outra – uma história conduz à seguinte. As experiências se sucedem sem que o resultado final esteja necessariamente previsto no início. A ficção é compreendida, nesta primeira acepção, como continuação do processo na obra acabada. Por outro lado, a ficção é extensiva às obras da artista como forma de oposição ao real. Assim, quando lida com temas como o desejo, a arquitetura, a linguagem, o corpo, a sedução e a intoxicação, a artista sempre nos contrapõe à nossa experiência vivida com estes temas. Há algo de, ao mesmo tempo, familiar e estranho na maneira como a artista apresenta suas ficções e como nós as compreendemos.

A obra de Valeska está inserida na primeira geração de artistas brasileiros que absorveram fortemente o legado da arte experimental produzida no país nos anos 1960 e 1970, retomando práticas artísticas radicais e distantes das discussões sobre a pintura que marcaram os anos 1980. Ao lado das pesquisas de companheiros de geração como Ernesto Neto, sua obra estabelece diálogos com as obras de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Artur Barrio. Internacionalmente, seu trabalho pode ser analisado no mesmo contexto em que surgiram as obras de Doris Salcedo, Mona Hatoum e Felix Gonzalez-Torres, entre outras interessadas em expandir “a estrutura conceitual e crítica do minimalismo.”² Explorando uma profusão de narrativas, de formas e de sensações, borrando as fronteiras entre representação e experiência, buscando atributos sensuais na forma estática e fazendo conviver o barroco e o minimal, o racional e o irracional, a arte de Valeska é um convite desconcertante à participação do espectador na construção de sentido. Parafrazeando o programa poético de Rimbaud, o que sua obra propõe é o “*dérèglement de tous les sens*”.

II

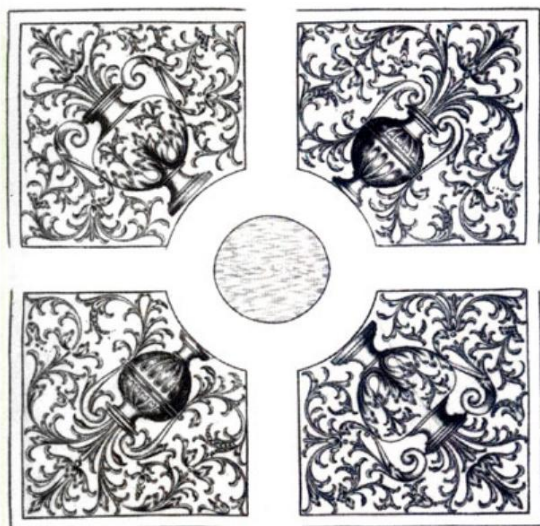
A construção do paraíso na terra não poderia ser um tema mais instigante para a obra de Valeska Soares. Como sabemos,



Untitled (From Fall), 1994
Cast beeswax and red roses
Dimensions variable
Installation, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo

Título Esculturas sensíveis
 Data 2006
 Publicação SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*.
 Zürich: Hatje Cantz, 2006.

Autor Rodrigo Moura
 Artista Valeska Soares



Jacques Boyceau de La Baraudière,
Traité du jardinage, 1638
 Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève
 Design for flower beds

o jardim, com suas imagens bíblicas³ e sua reinvenção no Iluminismo, é um campo privilegiado para a clássica oposição entre cultura e natureza. “Parece ter havido sempre um interesse em trabalhar não necessariamente com jardins, mas com espaços ideais, espaços subjetivos que remetessem a como nós construímos idéias do paraíso. [...] A maioria dos espaços que nós vivenciamos como ‘naturais’ tem sido construída como esculturas em grande escala.”⁴ Se o desejo do homem de controlar a natureza corresponde a idéias filosóficas ligadas à Arcádia e ao classicismo, durante o Renascimento e depois dele este impulso se manifesta mediante uma série de procedimentos plásticos, formais e espaciais, criando um vocabulário próprio. Conter, diagramar e geometrizar estes espaços vivificam a idéia de que a paisagem é sempre constructo humano, com limites muito rígidos. Mas, repetindo uma pergunta de Valeska: qual é o *status* daquilo que existe além da paisagem?

De todo modo, o *locus amoenus* de Valeska foi construído com bordas perfeitamente nítidas e um certo sentido de terror (lembramo-nos que a etimologia de *garden* e *yard* vem de *geard*, palavra que no inglês antigo significa “cerca de varas”). *Vanishing Point* (1998), uma escultura em grande escala, é a obra de Valeska que lida de maneira mais complexa e ambiciosa com este tema. Trata-se de um conjunto de tanques de aço inoxidável em forma de elementos de jardins renascentistas, formando no chão um diagrama que sugere um labirinto. O interior de cada um destes tanques é preenchido com uma substância aromática (uma solução de perfume de mulher) e seu cheiro impregna o espaço expositivo, criando um jardim que é tão mais efetivo quanto mais ficcional: um jardim da ausência, da nostalgia e da decadência. Aqui, o formato clássico de jardins franceses ou italianos⁵ (figs. pp. 44, 56) é transformado num *container* para um aroma de plantas que poderiam tê-lo habitado: memória e esquecimento. A sensação a princípio agradável rapidamente se transforma em repugnância e náusea: prazer e dor. A solução lentamente se evapora, propagando indícios pelo espaço: presença e ausência. Cada um dos elementos metálicos (cada canteiro do jardim) é construído com perfeccionismo industrial para receber o líquido, cujo aroma é o *genius loci* do jardim. O aço, sua rigidez e sua frieza contêm o caráter viscoso do perfume. Sinesteticamente, o cheiro é forma, superfície e reflexo. O caráter bem organizado e bem acabado da peça nos sugere um minimalismo remitologizado. Podemos nos perguntar se o desejo renascentista de desenhar sobre a natureza equivale, em alguma medida, ao desejo minimalista de desenhar *a partir* da cultura industrial do século XX. O paraíso redivivo do jardim moderno tem alguma afinidade conceitual com os objetos anódinos elevados pela *minimal art*? “Paraíso, ou o lugar onde ainda nada foi nomeado, é o inferno para nós, civilizados pecadores.”⁷ Menos que um local de conciliação, o jardim é um sítio de confronto entre os mundos físico e mental, natural e cultural. Ali o homem pode experimentar seus laços ancestrais com a natureza sem se desligar da civilização. Ou será o contrário? A obra introduz o espectador numa relação mnemônica com o jardim – na qual a artista estreita as conexões entre paisagem e memória. O jardim de Valeska nos faz pensar no quanto são construídas ambas as noções e em tudo aquilo

Título Esculturas sensíveis
 Data 2006
 Publicação SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*.
 Zürich: Hatje Cantz, 2006.

Autor Rodrigo Moura
 Artista Valeska Soares

que contêm de artificial. O jardim e sua dinâmica natural de crescimento se congelou em aço e seu aroma delicado de flores e folhas se paralisou numa fragrância obsessiva e intoxicante. Caminhamos por suas rígidas alamedas, fechamos os olhos para sentir seu aroma enjoativo e somos impulsionados em direção a um resquício de presença: um desejo de experimentar aquilo que não está lá. Um desejo que continuará por muito tempo depois de abandonarmos a sala, numa persistência olfativa obsequiosa. Sem saber como alcançá-la, desejamos esta memória.

O discurso da memória se torna mais evidente em *Untitled (From Vanishing Point)* (1998), uma espécie de memorial construído a partir do jardim particular da artista e que traça estratégias semelhantes, mas, ao mesmo tempo, opostas às de *Vanishing Point*. Após se mudar de uma casa para outra em Brooklyn, a artista produziu réplicas de 123 vasos e pratos que se encontravam no seu jardim doméstico, fundindo-os em cera, porcelana e alumínio. Cada vaso maninha, em seu duplo escultórico, as suas características marcas do tempo – amassados, rachaduras, perdas –, mas as plantas haviam partido. Ao levar seu próprio jardim para o espaço da arte e arranjá-lo tal qual o maninha em casa, ao contrário da referência ao jardim da história da arte e da arquitetura, Valeska faz menção ao seu paraíso perdido particular. Todo mundo tem um, é o que parece nos dizer esta ficção autobiográfica.

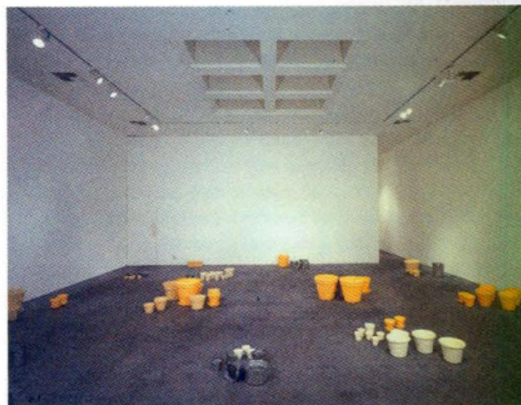
III

Na narrativa “Dos animales metafísicos”, incluído no *Libro de los Seres Imaginarios*,⁸ Jorge Luis Borges descreve a “estátua sensível”, um animal imaginado por Etienne Bonnot de Condillac no *Traité des Sensations* (1754) para refutar a teoria das idéias inatas de Descartes. Condillac defendia que a experiência não apenas nos proporciona idéias, mas nos permite desenvolver as faculdades da razão. A esta estátua de mármore, Condillac confere inicialmente apenas um sentido, o do olfato: “Talvez o menos complexo de todos. Um cheiro de jasmim é o princípio da biografia da estátua.” Este cheiro é por um momento o próprio universo, sendo acrescido, logo em seguida, dos cheiros de rosa e de cravo. A partir daí serão desenvolvidos, por ordem, a atenção (quando houver a consciência de um único perfume); a memória (quando o odor perdurar mesmo findo o estímulo); a comparação (quando a ação finda se contrapuser à memória); o juízo (por meio das analogias e das diferenças); a reflexão (quando o juízo persistir); e, por fim, a imaginação (se uma lembrança agradável for mais vívida que uma impressão desagradável). A partir deste ponto, a estátua desenvolve as faculdades da vontade – atração e aversão, esperança e medo.

Os processos de significado nas obras de Valeska se revelam de maneira semelhante: sempre abertos para o espectador acrescentar novos sentidos e sensações. Como o animal de Condillac no bestiário de Borges, suas esculturas não apenas exalam aromas, mas parecem elas mesmas sentirem.

IV

Os textos literários estão presentes, na prática de Valeska, como matéria-prima em obras que poderiam ser chamadas de “livres d’artiste no campo ampliado”, se tal categoria

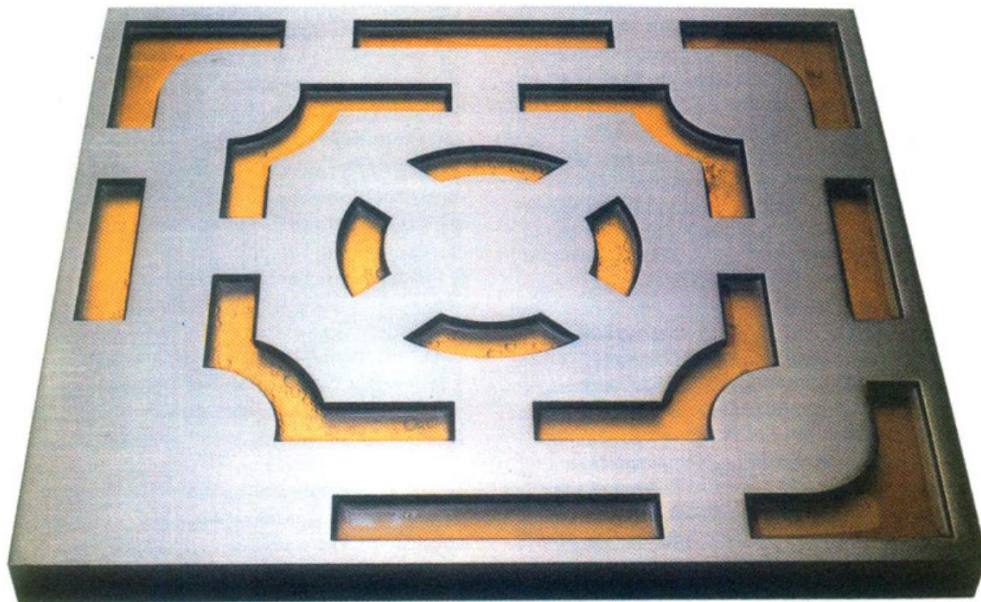


Untitled (From Vanishing Point), 1998
 Beeswax, porcelain, and aluminium
 123 units, dimensions variable
 Installation, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey

Histórias, 1998
 Engraved copper rings, 81 units, 5 x 28 cm each
 Commissioned by the Public Art Fund
 for the Metro Tech Center, Brooklyn
 Diane and Bruce Halle Collection, Scottsdale
 Installation, Metro Tech Center, Brooklyn

Título Esculturas sensíveis
Data 2006
Publicação SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*.
Zürich: Hatje Cantz, 2006.

Autor Rodrigo Moura
Artista Valeska Soares



Model after Vanishing Point, 1998
Stainless steel and perfume
40 x 40 x 2,5 cm
Edition 5

Título	Esculturas sensíveis	Autor	Rodrigo Moura
Data	2006	Artista	Valeska Soares
Publicação	SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. <i>Seduções</i> . Zürich: Hatje Cantz, 2006.		

pudesse ser criada apenas para elas. São obras que se valem do conceito de tradução intersemiótica, trazendo para o campo da arte algo que está contido naqueles textos – mas extrapolando a idéia de adaptação. O texto não é apenas auto-referencial, mas está relacionado com outros textos, num processo que não poderia ser descrito apenas como intertextualidade pós-moderna e que está mais próximo da noção de ficção.

Histórias (1998, figs. pp. 45, 50, 58), o primeiro de uma série de trabalhos lidando com bibliografias (textos *per se*, mas também textos que são índices de textos), reúne as referências (autor, título, cidade e ano) de oitenta obras contendo a palavra “jardim” em inglês, francês, português, espanhol e italiano. É importante notar como a artista transforma o texto em matéria, já que os livros não necessariamente tratam de temas afins à jardinagem ou ao paisagismo, mas o que importa é a incidência da palavra, associada a outras e a diferentes contextos. Primeiramente, a bibliografia foi compilada pelo crítico e curador Adriano Pedrosa e publicada, como um texto do crítico, no catálogo *Histórias*.⁹ A princípio uma bibliografia, a lista se torna um texto com autonomia poética – uma história dos usos da palavra “jardim” em títulos literários (de “Acquaroni, Rosana, *El jardín navegable*, Madrid, 1990” a “Young, Miriam, *A Witch's Garden*, New York, 1973”). Posteriormente cada um destes títulos foi gravado em anéis de cobre de diâmetros diferentes, que foram presos como braçadeiras às árvores de um parque em Nova York. Vivificado em escultura, o texto se torna uma experiência de leitura *en plein air*, os vários jardins da lista se interligando em uma ordem não-linear e labiríntica no jardim da cidade.

Em um projeto recente, a artista parece disposta a fustigar ainda mais os limites físicos do livro e da linguagem escrita. Descritos cruamente, os novos livros da artista transformam livros originais em pura matéria gráfica. Todas as letras saltam do interior dos livros e se liberam de sua tensão semântica original para criar volumes embaralhados no espaço. “Livros que dão voltas sobre si mesmos”,¹⁰ como a artista os descreve. As escolhas revelam tanto sobre as preferências de Valeska quanto sobre as referências do seu trabalho: *Das Parfum* (Patrick Süskind), *Fragments d'un discours amoureux* (Roland Barthes) e *Le città invisibili* (Italo Calvino). Anagramas utópicos, a idéia é que, caso tente, o espectador só possa recompor as letras (450.000 caracteres, em média) para formar um novo texto com *todas* elas. Reduzindo o significado destes textos a uma espécie de essência e transformando-os numa presença mais física do que mental, Valeska nos lembra do caráter ao mesmo tempo inapreensível e inescapável da linguagem – como em toda sua obra, o grande livro que a artista, contadora de histórias, nunca cessa de escrever. E que nós, leitores ávidos, nunca terminamos de ler.

uma análise destas obras, ver Marysol Nieves, “Creatividad y Pecado/ Creativity and Sin”, em *Valeska Soares. Follies/Caprichos*, New York: The Bronx Museum of the Arts/Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey/Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 2006, pp. 22–27.

- 4 Valeska Soares em Vik Muniz, “Valeska Soares”, em *Bomb*, no. 74, 2001, pp. 51–52.
- 5 Anne Van Erp-Houtepan, “The Etymological Origin of the Garden”, em *Journal of Garden History*, vol. 6, no. 3, 1986, pp. 227–331.
- 6 Algumas das referências indiretas de *Vanishing Point* mencionadas pela artista são os diagramas para jardins publicados em Jacques Androuet Du Cerceau, *Les plus Excellents Bastiments de France, 1576–1579*, Olivier de Serres, *Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, 1608, e Jacques Boyceau de La Baraudière, *Traité du jardinage*, 1638. Valeska Soares, correspondência ao autor, maio de 2006.
- 7 Vik Muniz, “Puntos de fuga/Vanishing Points”, em *Valeska Soares: Follies/Caprichos*, op. cit., pp. 48–53. Do mesmo texto de Muniz: “Começando nos anos 1960, artistas como Robert Morris e Bruce Nauman criaram ambientes que tratavam da experiência intelectual e perceptiva do espaço. Seus corredores e labirintos devem muito de sua iconografia simples a antigos projetos de jardins.”
- 8 Jorge Luis Borges, *O livro dos seres imaginários* (1967), São Paulo: Editora Globo, 2000, pp. 26–27.
- 9 *Valeska Soares. Histórias* (exh. cat.), São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.
- 10 Depoimento concedido ao autor, maio de 2006.

1 Entrevista da artista a Amy Rosenblum Martin em *Valeska Soares: Notations* (exh. folder), Washington D.C.: Fusebox, 2005.

2 Marysol Nieves em *Valeska Soares: Follies* (exh. folder), Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2004.

3 O espaço da igreja e a religião fazem parte dos temas abordados pela artista, como aparece no grupo de trabalhos *From Sinners*. Para