

PEDRO CABRITA REIS: FUNDAÇÃO

DIETER SCHWARZ

Se as muitas fotografias neste volume ilustram o que há para ver da obra de Pedro Cabrita Reis Fundação, as linhas que se seguem dão conta do modo como dela se poderia aperceber o olhar subjectivo de um observador que se movimenta ocupando várias posições, sem perder de vista o surgir simultâneo dos diversos elementos. Se a imagem fotográfica pode reclamar-se da capacidade de documentar o que foi visto de forma global e pormenorizada, o relato escrito de alguém que percorre esta obra de tão grandes dimensões terá de ser casual, pontual, atendendo ao facto de que a obra constrói sequências centrais e se ramifica em frases secundárias que giram em torno do filão das imagens, sendo, no entanto, imprescindíveis para a apreensão global. Não se trata de nenhuma forma de totalidade, porque a disposição de Fundação faz-nos de imediato esquecer uma tal possibilidade: não evoca a frontalidade da pintura, não remete para as perspectivas múltiplas de um objecto escultórico autónomo, não busca abrigo numa forma sintética nem numa imagem acabada. Cabrita Reis convida o visitante a entrar no seu *tableau* e oferece-lhe perspectivas que têm um efeito de esboços, não fixas, abertas à movimentação do observador, que terá de construir a sua própria totalidade a partir dos pormenores.

A história da construção de Fundação antecipa a essência e os modos de actuação da obra: durante várias semanas, Cabrita Reis trabalhou no piso térreo do Centro de Arte Moderna, e os visitantes eram convidados a assistir ao processo de trabalho constantemente interrompido. Uma primeira versão, pronta em Agosto, foi profundamente remodelada no princípio de Setembro, com vários elementos a serem deslocados, desmontados ou mesmo eliminados, enquanto outros só agora foram integrados. Ainda que no fim se chegue a uma versão definitiva, o processo de trabalho tornado visível permanece um elemento constitutivo e inalienável da obra, já que a montagem de elementos dispersos não obedece a nenhum princípio, atém-se apenas à observação de factos determinados pela improvisação. A situação criada pela junção de elementos diversos e de diversas dimensões é absolutamente imprevisível, mas não no sentido de uma confrontação surrealista de elementos díspares. Ela é imprevisível porque só no espaço real se torna visível quais as constelações que, a partir de diferentes pontos de vista, se afirmarão como definitivas. São necessários o olhar isolado e a visão de conjunto para decidir sobre o que fica e o que desaparece numa tal situação. Acima de tudo é ao tempo que se recorre para a construção, pois é ele que corrige o gesto espontâneo e obriga à repetida observação. Dada a dimensão da obra, não é o autor que monta os diversos objectos, porque o que conta não é o trabalho da mão; aqui, o autor é encenador, dirige os objectos no local e encaminha-os para as suas posições, ou anula o resultado, mandando-os retirar. Quanto aos objectos em si, eles provêm em grande parte do acervo da Fundação Calouste Gulbenkian, enquanto uma parte menor foi trazida do atelier do artista. Ainda que esta regra não seja seguida de forma muito estrita, ela acaba por limitar a escolha dos objectos e contribuir para uma maior precisão.

O visitante de Fundação é recebido no átrio por um trabalho com certa autonomia, que funciona como prólogo. Institui uma cesura entre o átrio de entrada, com as suas funções de ordem prática, e o espaço da contemplação em que se desenvolve a obra de arte. Este primeiro trabalho interrompe, com a necessária ênfase, a contingência da vida na rua e assinala uma continuidade de outra ordem, a que corresponde, na sala interior, a obra que se segue, apesar da sua aparente heterogeneidade. O trabalho aí apresentado, *The White Room*

(About T. S. Eliot), é um políptico constituído por um conjunto de cinco quadros de igual formato, montado sobre tecidos em vários tons de branco, atrás de chapas de vidro com perfis de alumínio de certa profundidade, semelhantes aos utilizados na montagem de fachadas de vidro. Assim, as superfícies brancas só se tornam nítidas a curta distância, evidenciando uma pintura que ainda deixa perceber a estrutura dos materiais, já que, observados a distância, eles reflectem o espaço – a um tempo como janela, espelho e abismo. Não é a taticidade da superfície que determina a percepção das imagens, mas as circunstâncias da sua apresentação, que as tornam apreensíveis como gestos totalmente abstractos. A dedicatória a T. S. Eliot sugere a dimensão poética do percurso através da obra, que começa, de facto, na sala seguinte, e esboça uma perspectiva de observação que tem de ser levada também em conta. Enquanto deambulamos diante destes quadros monumentais e pensamos na sua autenticidade, que se apresenta simultaneamente como presente e ilusória, não será por acaso que ocorre o poema "The Hollow Men", de Eliot: "Shape without form, shade without colour, / Paralysed force, gesture without motion". Com isto estamos preparados para a obra seguinte, e ao mesmo tempo entendemos que aquilo em que Cabrita Reis concentra a sua atenção não é o quadro enquanto pintura de cavalete, mas a ideia de uma essência da imagem, uma potência poética que nasce da escolha e da ordenação do material na obra.

Ao entrar na sala maior deparamos com uma espécie de paisagem edificada dividida ao meio, no sentido longitudinal, por um canal amarelo, por sua vez subdividido numa faixa mais estreita e outra mais larga, enquanto à direita se estende uma superfície definida no primeiro plano por velhas tábuas de soalho, à distância por uma luz branca de tubos fluorescentes e, do lado direito, por uma parede cor de laranja. A metade esquerda do espaço começa por estar vazia, apenas ocupada por três blocos de pedra; ao fundo abre-se uma superfície azul, seguida de estruturas metálicas cerradas com tubos fluorescentes instalados nas arestas exteriores. Ao longo do canal amarelo há fragmentos de um muro baixo, de tijolo. Por isso, o que acontece ao nível do chão atrai em primeiro lugar as atenções e leva o visitante a avançar pela superfície assoalhada, até que o andamento é barrado por uma série transversal de secretárias. Ao mesmo tempo apercebemo-nos de que os elementos referidos quase nunca ultrapassam a altura da cintura, ou então, como a superfície cor de laranja à direita, só começam a essa altura, estendendo-se depois pela metade superior do espaço. As excepções são apenas as estruturas metálicas, da altura de um homem, e uma construção aberta, em vigas de ferro, que delimita ao fundo a superfície iluminada e se continua pelo terceiro terço do espaço. Se a atenção do visitante é em primeiro lugar atraída pelas superfícies que percorre ou observa, em breve encontrará elementos verticais isolados que assinalam posições marcantes. A princípio, pedestais de mármore, em parte colocados sobre estrados de madeira no soalho, de tal modo que eles próprios se tornam objectos expostos. Em lugar de destaque, três figuras que, pelos altos pedestais e pelas suas posições, desenham um triângulo imaginário; trata-se de esculturas das três Graças, não identificáveis como tais, que remontam aos começos da actividade do artista. Depois vemos tijolos empilhados, formando colunas que, lembrando as esculturas da série Compound, de Cabrita Reis, sugerem o volume murado, enquanto as vigas-T mais ao fundo acentuam fortemente a dimensão vertical do espaço. Os primeiros passos fizeram-nos compreender que não existe uma ordem hierárquica dos vários níveis de imagens – o chão, que serve de base, foi transformado em zona activa, tal como as paredes, o suporte tradicional dos quadros: o espaço é apreendido na sua totalidade, sendo o tecto, inclinado para a esquerda, acentuado apenas por duas linhas de tubos fluorescentes. No interior desta obra, que ocupa todas as dimensões do espaço, o observador vê-se como um figurante que vai ocupando diversas posições.

Confrontados com os materiais descritos, apercebemo-nos de que a primeira impressão não deriva das suas características, das suas posições ou das suas funções, mas da luz e da cor. A interacção do azul, do amarelo e do laranja, que gera uma claridade agressiva, quase dolorosa, é apoiada pela luz fria e branca dos tubos fluorescentes, riscas de luz que percorrem o chão, seguem os eixos horizontais e verticais e o eixo longitudinal do tecto. Como as janelas laterais abertas deixam entrar bastante luz natural, a função destes elementos ultrapassa a da simples iluminação. Eles são, por um lado, objectos entre outros objectos, ocupando e definindo enquanto tal determinadas posições, e por outro lado, pela sua luz própria mais agressiva, intervêm na montagem de objectos, iluminam-lhes as superfícies, marcam-nos como sinais, dissolvem os contornos nítidos – numa palavra, constituem uma série de determinações pictóricas no interior do conjunto. Diferentemente das composições puras de Dan Flavin com tubos fluorescentes, Cabrita Reis usa-os, incluindo os suportes, como linhas desenhadas, em feixe, em sequências tracejadas, surpreendendo-nos no seu brilho isolado ou regressando a longas linhas contínuas.

Mas voltemos ao azul, amarelo e laranja: as superfícies pintadas não fazem intervir qualidades pictóricas, porque a sua cor traz a intensidade neutra de uma pintura industrial, a que corresponde também a sua expansão por todo o espaço. A toda a volta estendem-se superfícies transparentes e opacas que ultrapassam os limites da grelha quadricular de base, activando o espaço envolvente. Os tons esbranquiçados contrastam com as superfícies de metal e madeira. A combinação viva de amarelo e laranja é atenuada pelos tons intermédios, frios e complementares, que se oferecem ao olhar a partir do verde-azeitona das estruturas metálicas, passando pelo vermelho claro do tijolo, o azul-castanho fundo das vigas de ferro, até ao verde leitoso dos vidros encostados à parede, onde, finalmente, a alcatifa enrolada e transformada também em objecto introduz uma última tonalidade baça. Por fim, as plantas do parque, reflectidas na sala pelos vidros, enriquecem os tons referidos com mais uma nuance. Azul, amarelo e laranja, um ligeiro desvio da tríade das cores primárias, são as dominantes, complementadas e acentuadas pelos muitos contrastes proporcionados pela disposição espacial das cores no chão e pelas superfícies dos elementos verticais.

Cabrita Reis não se limitou a ocupar o piso térreo com os elementos da sua obra, libertou-o antes de tudo o que, no decorrer do tempo, foi escondendo a sua estrutura original – paredes divisórias, obstrução das janelas e revestimentos da parede lateral e outras instalações que serviram antes para a montagem de exposições –, deixando-as ao mesmo tempo num espaço de ambiguidade. Assim, os bancos corridos outrora existentes na parede lateral voltaram a ser visíveis no sector iluminado pelos tubos fluorescentes. Mas não interessou a Cabrita Reis fazer uma arqueologia deste espaço ou denunciar as suas utilizações anteriores: clarifica a situação para poder desenvolver nele a sua construção, sem deixar de aproveitar o que se lhe oferece. Por isso não mandou talhar blocos de mármore para os colocar no espaço, mas escolheu alguns, de forma cilíndrica, octogonal ou cúbica, que tinham desempenhado uma função específica no Museu Gulbenkian durante décadas. E poderiam mencionar-se outros elementos, como tábuas de soalho, secretárias e alcatifa, que encontrou no depósito, sem esquecer as estruturas metálicas que anteriormente estavam no arquivo. A sua ligação com a instituição não é directamente visível, nem estes elementos têm qualquer função documental, com a intenção de dar testemunho da existência dessa instituição. O processo de trabalho de Cabrita Reis caracteriza-se por aproveitar o que encontra num determinado lugar, começando por aí a sua construção. Se seguirmos a forma como se relaciona com esses materiais, compreenderemos a essência do seu trabalho, que se serve da diversidade das suas qualidades, em vez de as subordinar a uma forma pura. Assim por exemplo, o soalho é chão sobre o chão, um estrado para quem percorre a obra; dada a sua forma própria, torna-se uma

estrutura formal e, naquele espaço, representa o chão, é chão "pintado". As estruturas metálicas do arquivo, com prateleiras em parte deformadas pelo tempo, evocam labirínticas fantasias kafkianas, um passado imaginário cujos vestígios foram apagados; ocupam uma parte significativa do espaço e, devido à sua disposição compacta, só de forma fragmentária permitem a visão do que está atrás.

A estes vêm juntar-se materiais correntes, como os que encontramos num edifício em construção – perfis de alumínio, vigas de ferro, placas de aglomerado, chapas de vidro duplo e ripas de madeira. Mas o que aqui acontece é apenas uma sugestão de construção, porque Cabrita Reis não se considera um artista-arquitecto; a construção é uma figura de sinalização, para sugerir lugares criados pelo homem, em contraste com as formas livres da natureza. Construir com recurso a materiais é um equivalente de pintar ou desenhar, e por isso o trabalho assenta a sua progressão na espontaneidade do projecto e não em exigências de estabilidade. As chapas de vidro são assentes livremente sobre frágeis apoios, ou encostadas à parede sobre prateleiras, para valorizar as suas qualidades de superfícies transparentes ou opacas. Os próprios muros ganham a forma provisória de um esquisso, na medida em que as paredes dos tijolos ligados por argamassa foram partidas para que a compartimentação interior fique à vista, lembrando os contornos abertos dos *pentimenti* do desenho. Com as vigas de ferro Cabrita Reis cria no interior da obra uma situação semelhante à que conhecemos da série *Favourite Places* e dos trabalhos recentemente realizados no Camden Arts Centre: formam uma disposição aberta de verticais interligadas, que circunscrevem o espaço sem o fechar. Os vidros duplos à altura dos olhos criam superfícies reflectoras que fraccionam a situação e a multiplicam pelos reflexos. Nem sempre convergem de forma congruente com a estrutura em que foram aplicados, porque ficam aquém ou além dos enquadramentos dados, criando assim uma diferenciação suplementar. Para isso contribui também uma porta articulada suspensa e elementos finos de portas que, imitando um torniquete, produzem um dinamismo imaginário.

Um pormenor evidencia a utilização e ligação dos elementos, improvisada mas exacta, como o de uma viga de ferro que forma um ângulo e se apoia sobre tijolos e madeira usada; por cima, num canto formado por placas de aglomerado e um tubo fluorescente, instalou-se um perfil de alumínio com dois vidros. A sequência não convencional de materiais apresenta-se com um carácter de naturalidade e cria um momento de fragilidade no interior da pesada construção de ferro. Não foi apenas o fascínio de Cabrita Reis pelas montagens observáveis no dia a dia que lhe forneceu a inspiração; tais posições são uma espécie de charneira de onde partem, como longas articulações, os escoramentos das construções, zonas nas quais se adensa a sensibilidade aos materiais. Estas charneiras escondem a monumentalidade da obra e evitam que ela se autonomize, fazendo-a regressar ao seu sentido essencial; e nisso o grande projecto ganha recorte concreto, é testado no seu sentido de realidade e torna-se desde logo plasticamente verosímil.

Destas posições de charneira fazem parte as paletas de transporte assentes no chão, e sobre as quais se instalaram os blocos de mármore, os grupos de tubos fluorescentes colocados na ponta do canal amarelo sobre as chapas de vidro, e os vidros submetidos a jacto de areia por cima dos nichos onde ficaram à vista os antigos bancos. É preciso ainda referir o busto de uma vestal, de Antonio Canova, proveniente do acervo do Museu Gulbenkian. Foi colocado ao fundo do canal amarelo mais estreito, e só se dá por ele ao chegar a esse ponto, inclinando-nos para a frente. O busto está deitado de lado e, nessa posição, lembra mais o *Nouveau né* de Brancusi do que a linguagem formal patética do classicismo. Mas o gesto de Cabrita Reis não é iconoclasta – o que se insinua não é a queda do

pedestal, mas sim a inserção no rio de cor amarela.

A visualidade da construção e o seu devir estão sempre em primeiro plano, e isso é evidenciado também pelo facto de os vestígios do trabalho não serem apagados. O que foi usado para a construção é deixado à vista, fixações e elementos de montagem, as funções, portanto, não foram escondidas, transformam-se, pelo contrário, em momentos do quadro, tal como outros materiais e suas qualidades, nomeadamente a cor e a textura das superfícies. O sentido apurado destes aspectos em Cabrita Reis leva-o a incluir no *tableau*, indiferentemente, tudo aquilo de que necessita: os cabos estão à vista na superfície amarela do canal e assumem, para lá da ligação técnica, a função de elementos de articulação no espaço; outros feixes negros de cabos derramam-se das caixas instaladas no topo da parede cor de laranja sobre a superfície de vidro, expandindo o metaforismo dos fluxos. As três caixas eléctricas estão posicionadas na vertical, acompanhando uma série de outros elementos que sugerem pilares. Como a diferença entre a imagem propriamente dita e os pressupostos da sua construção desaparece, certas decisões, ainda que possam ter apenas funções técnicas, ganham uma significação plástica, e deste modo cada passo na construção da obra transforma o significado visual dos passos anteriores. Daqui resulta um efeito plástico muito particular, uma vez que não há estetização, nem as formas têm um fim em si mesmas. Cabrita Reis pode trabalhar seguindo este método, porque os objectos remetem essencialmente para as suas funções, não dependendo da natureza basicamente abstracta da concepção. O metaforismo a que aludimos permanece aberto e não cristaliza, uma vez que não deriva de um campo de associações pré-definido, mas resulta da posição assumida por um objecto no conjunto da obra. Da junção dos materiais resultam figuras, mas as linhas de cesura estão à vista, não é possível reconstituir uma narrativa contínua.

Deste modo, a articulação de peças soltas é comparável à escolha de cores e sua aplicação na superfície de um quadro; tudo no que se acrescenta modifica o contexto existente e obriga a uma nova avaliação dos gestos já executados.

O que nos leva a descrever assim as coisas não é apenas o facto de Cabrita Reis vir da pintura. A interpretação é sustentada pelo facto de observarmos aqui uma interacção de superfícies e linhas, em vez do tratamento escultórico de valores como, por exemplo, o espaço interior e exterior de volumes e a sua relação com o espaço envolvente. Agora não podemos certamente continuar a falar de uma clara distinção de géneros, desde que, nos anos sessenta, Donald Judd proclamou a sua abolição ao propor o conceito de *specific object* – em favor do objecto e em detrimento da pintura, do quadro em sentido alargado. As formulações precisas e a reflexão analítica, por um lado, o trabalho improvisado com os materiais e o metaforismo aberto, por outro, que marcaram a arte americana e europeia dos anos sessenta, constituíram a base para as obras de uma nova geração de artistas que entra em cena na Europa dos anos oitenta, e à qual pertence Cabrita Reis. O que mais interessa a esta geração não é já a reflexão sobre o estatuto da obra de arte e sobre problemas formais dos géneros; coloca-se antes a questão de saber como poderão as novas possibilidades conquistadas servir para afirmar posições individuais adentro de um campo de trabalho aberto. Um contributo particularmente importante para o contexto europeu veio da arte italiana, da sua relação informal com os materiais e do princípio metafórico da obra. Neste caso não se tratou de seguir um pragmatismo dirigido contra as convenções nem de fazer experiências empíricas, o importante era agora a compreensão dos níveis de significação presentes em qualquer objecto. Níveis esses que se manifestam no facto de o objecto poder servir múltiplas funções sem renunciar à sua semântica histórica e formal, que ecoa, como caixa de ressonância, no espaço estruturado pela obra.

Não foi por acaso que usámos antes o conceito de *tableau*, para circunscrever a

plasticidade desta obra de Cabrita Reis e a sua concepção espacial. Por um lado, ela caracteriza-se pela possibilidade que oferece de ser percorrida e pelas qualidades dos materiais com os quais o observador entra em contacto directo. Por outro lado, a aproximação aos materiais dispostos no espaço segue princípios de plasticidade imagética, uma vez que eles não se destinam a uma experiência táctil, mas a serem vistos à distância, com o olhar a fixar-se em perspectivas e a apreender conexões. Essas perspectivas seguem o enquadramento e a divisão da realidade exigidos pela prática da pintura para se apropriar do fenómeno. Assim, o observador move-se simultaneamente no espaço real e participa do espaço envolvente, porque os materiais nem são reduzidos à sua pura presença física, nem são um objecto que se nos apresenta em oposição frontal – são situações visuais plurissignificativas.

O enquadramento e a subdivisão significam multiplicação e não redução, do mesmo modo que a inversão dos dados pelo espelhamento os tornam inesperadamente legíveis. Provoca-se, assim uma aproximação à obra que toma consciência da relatividade do ponto de vista e a transporta para os posicionamentos seguintes, modificando-a tal como o artista foi reordenando a obra durante o processo de construção. A criação destes pontos de vista origina sobreposições e faz nascer um excesso de imagens que ultrapassa o que nos é dado ver materialmente. Ao contrário do artefacto escultórico, que visa um equilíbrio de valor entre o espaço da obra e o do observador, ou seja um plano comum no qual a obra existe realmente e não apenas como figura projectada, e no qual ela é entendida literalmente e não de forma indirecta, o *tableau* constrói a sua própria retórica. Cada elemento pode, para lá da sua presença imediata, tornar-se figura, assumindo com isso um sentido figurado e levando à eliminação da ambivalência entre valor material e significado. Deste modo, a instalação de Fundação convida a ler a obra como paisagem, já que o percurso através do espaço, e por vários níveis, acompanhando os diversos materiais em volta dos obstáculos intransponíveis, lembra o modo como nos apropriamos de uma paisagem, pelo movimento e visualmente. O quadro de pintura paisagística na parede terminal, que o olhar repetidamente vislumbra, aponta claramente neste sentido. Partindo das pedras reais, encontramos aqui terra firme, ou seja, o soalho, temos colinas, que aqui são secretárias; há a superfície de água intransponível, concretamente tubos fluorescentes e vidro, na qual alternam o fluir e a calmaria; há também a floresta impenetrável, as estruturas metálicas do arquivo, com a luz que nelas brilha, e finalmente o azul, a construção de vigas de ferro, lugar do humano, onde se fala a sua língua e a obra de arte ocupa o seu lugar. A partir desta leitura coerente seria possível ler o título Fundação como designação aplicável a todo o trabalho de Cabrita Reis, que, nesta paisagem não articulada, lança os fundamentos de uma existência humana. Se procurarmos nesta leitura como paisagem as dicotomias natureza/cultura, natural/construído, inacessível/disponível, apercebemo-nos de como todas elas são constituídas por elementos culturais. Uma natureza construída de madeira, vidro, ferro e luz acentua mais do que nunca o seu carácter fictício, tal como a obra de arte, constitutivamente, mais não pode fazer do que construir ficções para voltar a destruí-las num acesso de melancolia. Se abandonarmos a paisagem e imaginarmos esta obra como autobiografia do artista que, numa ocasião especial, construiu na cidade com a qual partilha a sua biografia artística uma obra que narra a sua história escultórica como projecção do passado sobre um lugar limitado do presente, então será possível identificar nela momentos que remetem para obras anteriores. Poderíamos encontrar na disposição destes elementos históricos uma narrativa biográfica, mas ela permanece velada e sujeita à especulação, tal como a resposta à pergunta: culminará a autobiografia numa catarse? A obra não pode nem deve responder a tais perguntas, porque o que Cabrita Reis cria é um multiperspectivismo, e não uma síntese final. E é a dissolução de tais constatações, e não a sua fixação, que corresponde à marca

mais autêntica do espírito da sua obra.

© 2006 All rights reserved.

SCHWARZ, Dieter - *Pedro cabrita reis: fundação* In: SHWARTS, Dieter; MOLDER, Jorge [coord.]; REIS, Pedro Cabrita [coord.] – **Pedro Cabrita Reis: Fundação = Pedro Cabrita Reis: Foundation**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. p. 12-29.

(transcription of the portuguese version)