

ARTE PLÁSMICA: CONFLUÊNCIAS ENTRE ARTE E EXISTÊNCIA

Toda memória se resolve por um olhar.
Robert Hugo¹

Luiz Guilherme Vergara

Este texto é resultado de sucessivas aproximações da obra e do processo de José Rufino. Ou melhor, o que se busca é *re-integrar* os registros sobre a estrutura “plástica” com o processo estruturante “plásmico”, como contaminações recíprocas entre estética e ética, para que se aproxime ao máximo da essência áurica que pulsa da física e metafísica da obra de Rufino. O texto segue a mesma via de criação do artista, de assemblagens e colagens, ordenando os diferentes momentos e idéias que caminharam paralelos à própria construção de suas esculturas. Em outras palavras, o que se pretende aqui é tornar visíveis as múltiplas camadas de sentidos e referências que perpassam essas obras. É impossível cobrir todos os componentes do sistema Rufino de criação, e fica aqui o registro de uma trajetória de sensações, percepções e reflexões que possam acompanhar essa mostra tão bem chamada de *Incertae Sedis* – leitura do ilegível.

Logo nos primeiros contatos com Rufino, foram identificados quais seriam os principais aspectos para o planejamento da exposição no MAC-Niterói. Já na ocasião surgia o interesse pela realização de um *Plasmatio* envolvendo uma família de desaparecidos políticos da cidade. Inúmeras conversas por telefone acompanhadas de trocas de correspondência enriqueceram as leituras reunidas sobre esse artista paraibano. Mas foi somente durante o convívio da montagem e o acompanhamento do processo de produção/criação do *Plasmatio* de Niterói – desde a busca e escolha de móveis usados em depósitos da Prefeitura e da UFF até o inesquecível encontro com a Lúcia Alves, filha de Mario Alves, quando ela apresenta os arquivos e correspondências entre seus pais – que melhor se vislumbrou o universo muito complexo de sentidos que envolve a obra do Rufino. Essa trama de envolvimentos afetivos por trás das obras atua como uma série de construtos invisíveis de ligação com a existência, dando profundidade ética e metafísica. Interessa para um museu de arte contemporânea se aproximar ao máximo desse registro processual, pois é dele que advém a convergência entre valor artístico e a verdade plásmica que Rufino agencia.

Introdução à metafísica dos Plasmatio

A obra de Rufino desafia uma apresentação regida por abordagem tradicional restrita aos valores formais, puramente artísticos, quando não alcançam sua potência existencial ou ética, e – por que não? – metafísica. Sua obra, em

¹ Citado por Richard Ford no New York Times, edição de 4 de setembro de 2005.

especial o *Plasmatio*, é resultado da confluência de uma série de acontecimentos, aparentemente estranhos entre si, que colocam o próprio artista em uma posição central de agente alquimista, como “plasmador” de encontros ressignificantes ou reenergizantes entre arte e existência, passado e presente, formando uma unidade fenomenológica entre matéria, memória e consciência (percepções e sensações). A metafísica do *Plasmatio* se ancora singularmente na história da arte através de uma rara constelação de artistas² ligados a uma abordagem fenomenológica do uso de objetos e substâncias orgânicas como diferentes sistemas simbólicos e metáforas para a energia interior humana, tal como realizaram Joseph Beuys, Eva Hesse e Lygia Clark. O *Plasmatio*, no uso das mobílias “inservíveis”, se aproxima mais de Joseph Beuys, em obras tais como *Cadeira com gordura*, 1963, associada ao corpo humano; *Caixa preta emborrachada*, 1957, e *Filtro de lavanda*, 1961, como sistemas de purificação espiritual. Beuys se dizia um fenomenologista, e era também ligado à Antroposofia de Rudolf Steiner, cuja maior preocupação era resgatar o lugar da espiritualidade na vida contemporânea. Beuys desenvolve um sistema simbólico e metafísico da combinação de objetos com materiais orgânicos, feltros, mel, lavanda, gordura, constituindo forças expressivas de condução da energia humana para um processo de cura – o corpo é espírito em ação. As preocupações de Beuys com a evolução humana, principalmente com o materialismo e o racionalismo dominantes da era moderna, são herdadas de Steiner. A partir de 1949, Beuys declara como papel do artista indicar os traumas de uma época e iniciar um processo de cura. Da mesma forma, Rufino herda de seu tio-avô esse olhar crítico ampliado sobre a existência, as relações familiares e sociais regidas pelas bases materialistas.

Se por um lado Rufino adota o nome de seu avô paterno, por outro lado é em seu tio-avô, também por parte de pai, que ele encontra uma visão espiritual sobre a existência. A partir desse contato Rufino realiza uma obra ligada a um processo de cura de sua própria família, com o nome *Lacrymatio*, em que uma tinta preta aquarelada escorre sobre a representação de sua árvore genealógica, composta com imagens e documentos de sua família.

Por uma via diferente de Beuys, Rufino se dedica ao mundo particular das relações humanas por onde circulam energias sensíveis acumuladas em objetos e documentos, e neles aplica suas intervenções artísticas, principalmente desenhos e pinturas a partir das manchas Rorschach. Suas esculturas compostas com pinturas, especialmente as da série *Plasmatio*, são sistemas transmutadores de energias pessoais e sociais presentes em “objetos sensíveis”

² Certamente, quando tratamos de uma estética existencial, que busque uma eficácia da arte como ativadora de relações processuais com a realidade sob uma percepção expandida (seja individual ou social, física e metafísica), somos imediatamente remetidos a uma boa linhagem de artistas do século XX, como Joseph Beuys e Lygia Clark. A geração de Barnett Newman e Rothko, entre outros, buscou pela pintura os caminhos da arte plásmica. Ana Mandieta radicalizou pela busca de raízes ritualísticas nas suas heranças cubanas. No Brasil, já nos últimos trinta anos podemos interligar diferentes poéticas e gerações sob uma linhagem voltada para uma aproximação direta com a existência, que inclui Barrio, Tunga, Cildo Meireles e Farnese. Cabe uma especial referência à trajetória de Nelson Félix.

(referência à *Parva Naturalia* de Aristóteles) coletados ao acaso, ou especialmente escolhidos pelo artista. Daí se pode identificar uma dimensão sensível nas obras de Rufino, um forte transbordamento existencial que ultrapassa a positividade racional predominante nas abordagens tradicionais das artes plásticas, o que o aproxima das preocupações críticas de um outro importante artista do século XX, Barnett Newman, com o que chamou de “arte plásmica”. Barnett Newman desenvolve o termo “imagem plásmica” em seus textos dos anos 40³, reportando-se a uma nova geração de pintores que buscavam transcender a objetividade “dos elementos plásticos” postulados pela arte moderna, encapsulando (“plasmando”) em uma produção visual simbólica a expressão de um mundo sutil de idéias ligadas a conceitos metafísicos e princípios filosóficos.

As assemblagens de Rufino unem, por um lado, pinturas de manchas Rorschach sobre documentos de afeto a móveis carregados de memórias anônimas. Por outro, referências artísticas bastante distintas entre si, como Beuys e Newman, embora ambos buscassem uma força metafísica para a arte. As manchas Rorschach são verdadeiras “imagens plásmicas” no sentido de Barnett Newman, mas com Rufino materializam uma presença orgânica *flutuante* sobre documentos pessoais de saudade e dor, ao invés de estar apenas sobre telas brancas, suporte tradicional da pintura. O suporte e a estrutura utilizados por Rufino, ao mesmo tempo em que são elos com a existência, muito mais do que superfícies artísticas, como em Beuys, são os objetos e resíduos de trajetórias afetivas.

Notícias da experiência do *Plasmatio* no Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Na semana final de montagem para a exposição, ocorreu uma série de acontecimentos simultâneos que contribuíram para a potência existencial do *Plasmatio* de Niterói. O oferecimento dos documentos de correspondência de Mario Alves, um dos executados pela repressão militar, foi resultado de uma forte relação de confiança estabelecida entre Rufino e Lucia Alves. Paralelamente, encontramos ao acaso, depois de duas visitas sem sucesso a depósitos de móveis públicos, uma cama de fisioterapia jogada como “inservível” (em processo de desfazimento) em meio a inúmeros outros móveis, em um abrigo improvisado de uma unidade municipal de saúde. Os restos de Molina⁴ chegam ao Rio de Janeiro. O movimento Tortura Nunca Mais, do qual Lucia Alves⁵ é uma das lideranças nacionais, se mobiliza para homenageá-lo. Após uma visita rápida à montagem da exposição no MAC, a convite de Rufino, Lucia

³ Newman, Barnett. *Selected Writings and Interviews*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1992.

⁴ Molina é um outro grande combatente contra a ditadura militar, também desaparecido e executado pela repressão. Seus restos foram encontrados em São Paulo e trasladados para o Rio de Janeiro nesta mesma semana. Houve mobilização do movimento Tortura Nunca Mais em sua homenagem.

⁵ Lucia Alves é filha de Mario Alves, jornalista preso, torturado até a morte, e hoje mora em Cambinhas, Niterói.

se toma de entusiasmo e o leva para acompanhá-la na cerimônia. Segundo Rufino, a própria Lucia o apresenta a vários importantes integrantes desse movimento. Cabe lembrar que Rufino tem na família uma história de engajamentos, lutas, e mesmo a prisão de seu pai, durante os anos de ditadura militar; e sua mãe, Marlene de Almeida, é também artista de projeção internacional. Assim, Rufino possui na sua própria trajetória de vida os ingredientes vitais de memória, sensibilidade e cumplicidade para assumir a dimensão ética e afetiva das fronteiras entre este movimento e sua produção artística; mais ainda, entre os resíduos do passado de dor e a vida presente dessas pessoas.

Plasmatio como máquinas autopoieticas

Rufino não está apenas deslocando ou se apropriando de documentos de uma memória alheia qualquer para produzir uma assemblagem de efeito plástico; ele produz um acontecimento plásmico, *maquínico*, muito além do que o artista Barnett Newman defendeu nos anos 40. O que nos remete ao desenvolvimento conceitual de Félix Guatarri sobre a emergência de novos paradigmas estéticos. Assim, a realidade é expandida pela arte e, reciprocamente, a arte se expande para a existência, como um acontecimento de intensificações de sentidos. Foi com a oportunidade de acompanhar a produção do *Plasmatio* de Niterói que pude ter acesso a essa dimensão processual invisível que sustenta os elos com a realidade e nutre de potência ética a eficácia da experiência artística como ressignificadora de memórias. Pois ao trazer documentos de memórias reprimidas para o primado das vivências sensíveis, estas marcas do passado são entregues para a energia do tempo presente – das percepções da forma e das sensações de um campo expandido de significação. Através deste mecanismo de trazer objetos sensíveis do passado para o presente por um novo constructo artístico-existencial, de experiência e subjetivação no tempo-espaço presente da arte, Rufino traduz Aristóteles para a sua prática artística – ressignifica memória para a percepção. Foi o próprio Rufino quem indicou a importância de Aristóteles para suas investigações metafísicas. Aristóteles examina a memória em *Parva Naturalia*⁶: *“Primeiramente, devemos compreender que tipo de coisas são os objetos de memória (...) É impossível lembrar o futuro, o qual é um objeto de conjecturas ou especulações (...), nem existe uma memória do presente, mas somente percepção; pois não é nem o futuro nem o passado que conhecemos pela percepção, mas somente o presente. Mas a memória pertence ao passado; ninguém pode reivindicar se lembrar do presente enquanto é presente.”* É nessa passagem da memória para a percepção que se realiza a dimensão fenomenológica que se liga ao envolvimento existencial da proposta artística: ampliam-se a extensão e a eficácia da obra de Rufino para a ressignificação afetiva de resíduos “traumáticos” de memórias congeladas. Saudades e dores são revitalizadas como substâncias para um fluxo público e social de energias artísticas

⁶ Aristóteles. *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*. Londres, Harvard University Press, 1995. Tradução de W.S. Hett.

reordenadoras dos sentidos pela percepção, que ultrapassam o positivismo crítico da razão. Rufino consegue pelos *Plasmáticos* formar sistemas orgânicos reenergizadores de mundos antes condenados ao isolamento ou à clandestinidade. Quantas esferas anônimas e invisíveis são mobilizadas pela dimensão plásmica processual que se esconde por trás das assemblagens plásticas de Rufino, para que as caixas pretas de memória se abram e ressignifiquem seus conteúdos pelos sistemas sensíveis de percepções múltiplas da arte como experiência?

Rituais plasmáticos

Os museus fazem parte dos rituais civilizatórios ligados à tradição e aos valores iluministas. Tudo que ultrapasse os parâmetros do saber universal absoluto sob o controle da razão e seu estatuto de conhecimento ainda muito atado ao vigente no século XVII representa uma ameaça à ordem lógica determinista dos museus. A arte e as idéias contemporâneas fazem parte de uma nova ordem de paradigmas emergentes da arte e da nossa época, em que indeterminação e subjetividade são resgatadas pelo artista como propositor de estruturas abertas à participação do espectador. O museu é desafiado como lugar da arte contemporânea por este estatuto orgânico de rituais *autopoieticos* que rege as práticas artísticas para o primado da experiência da realidade expandida, nos laboratórios/territórios de imersão dos sentidos para a percepção multicentrada. A obra do Rufino faz parte deste novo paradigma. E desta forma desafia o MAC a tornar-se útero de rituais plasmáticos – de convergências entre arte e existência.

No dia do “ritual” da abertura desta mostra no MAC, testemunhou-se também um outro “ritual”, no qual Lucia Alves sacramentou a potência existencial para o *Plasmático* de Niterói, que se ajusta perfeitamente aos paradigmas estéticos emergentes abordados por Guatarri, da arte como acontecimento *autopoietico* – “maquínico”⁷. Esta obra foi imantada com a experiência quase catártica da Lucia sob o impacto do primeiro reencontro com os documentos de sua família já compondo com a pintura do Rorschach o *Plasmático* exibido na exposição. O museu, a partir daquele momento, também se tornou um território fecundador de subjetividades, um lugar onde se ritualiza um “agenciamento territorializado de enunciação”, legitimando a dimensão plasmadora da obra de Rufino de criação em estado nascente. Com o *Plasmático*, e em torno dele, um ritual diferenciado se enunciou naquela noite, conduzindo a própria Lucia a um estado de ressignificação de seus objetos de memória, que assumiam um novo sentido como parte de um sistema artístico de percepção expandida para a *autopoiesis*, pois envolveu a sua própria ultrapassagem existencial. Testemunhamos com o ato público da Lucia diante da obra a sua potência plasmática de liberação de uma memória traumática para sua projeção como ação heróica, superação de percursos e caminhos clandestinos para uma experiência aberta para o social e coletivo. Naquele momento materializou-se a dimensão anímica e metafísica,

⁷ Guatarri, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

dobradura híbrida da dor para a alegria, da memória privada para a percepção pública.

Era evidente a semelhança da peça e da situação com a imagem de um círculo de pessoas em torno de uma mesa de autópsia; porém, em lugar do corpo do Mario Alves, estavam as cartas de torturas e saudades, assinadas por uma mão tremida pela saudade. Mas na verdade, sobre esta mobília dada como inservível, uma (ex-)cama de fisioterapia achada ao acaso, se estendeu uma estranha pintura que remete a uma entidade imaginária das manchas de um Rorschach especial. A partir daquela noite, efetivamente por esse ritual, pode se compartilhar uma contravenção às artes plásticas e aos museus, o acontecimento de um ritual de “arte plásmica”: reterritorializou-se a manifestação artística como máquina catalisadora de fluxos *Plasmatio*. Sua eficácia se realizou: a de religar a arte a existências e vidas concretas, da memória ao primado da percepção; e a partir daí se oferecer como exercício social para a experiência estética e cognitiva do sentir. Sua potência transcende da forma estática para a religação ao existencial, atingindo a culminância *maquínica* (máquina *autopoiética*) e alquímica, cuja força-substância é sempre dupla e complexa, entre física e metafísica, plástica e plásmica.

Com a instalação-ritual *Plasmatio*, o próprio espaço do museu também é ressignificado como território cuja atmosfera metafísica contamina o estatuto positivista do conhecimento científico que rege os princípios estéticos formalistas, e daí instaura-se no museu um lugar para os infinitos devires, de criação presente de sentidos e subjetividades, isto é, de *autopoiesis*. A obra de Rufino funda uma ação de campo, como fonte vibratória plasmadora de uma alma em si; em sinergias multidirecionais com a alma do lugar, ambos se ressignificam. Este paradigma estético emergente na materialidade e metafísica do *Plasmatio* desafia a instituição museu a ser espaço de agenciamento de novos rituais de contundência local, como comenta Guatarri, “uma multiplicação e uma particularização dos focos de consistência *autopoiética*”. O MAC como museu de arte contemporânea precisa se voltar à compreensão ou absorção das “poéticas do infinito” ou ao que Guatarri toma como movimentos do infinito, lugares de experiência, laboratórios para a rearticulação de infinitudes de interfaces, respeitando as transversalidades potenciais que cada obra de arte traz como fonte *maquínica* de instaurar territórios existenciais, historicamente afastados ou alienados dos museus.

A obra de Rufino torna pregnante a própria identidade do museu diante de seu paradoxo, trazendo paradigmas ainda em emergência que caminham junto com as reflexões de Guatarri. “Essas objetividades-subjetividades são levadas a trabalhar por conta própria, a se encarnar em foco animista: imbricam-se umas com as outras, invadem-se, para constituir entidades coletivas – meio-coisa, meio-alma, meio-homem, meio-animal, máquina e fluxo, matéria e signo...” Em Rufino percebe-se essa possibilidade de materialização do paradigma estético processual que Guatarri tão bem elabora sob o título de *Caosmose*: a potência

estética emergente se eleva para uma dimensão verticalizante universal, completamente articulada a um compromisso ético territorializado, local. Os laços existenciais de afeto desenvolvidos durante o processo de construção do *Plasmatio* são importantes bases através das quais a obra de Rufino se torna metafísica, adquire alma, se mescla com objetos sensíveis, plenos de envolvimento intrínsecos entre muitas histórias pessoais, com uma nova identidade de escultura psicossocial.

Raízes metafísicas: entre Aristóteles e Justinus Kerner

O que está por trás das estranhas construções/criaturas do imaginário artístico de José Rufino? Podemos apontar que essas obras partem de uma indagação inicial – se as memórias particulares das coisas antigas ficam fixas impregnadas em cada objeto, ou são fluidas e voláteis como plasmas, e os objetos em si podem ser ressignificados pela ação de um artista-paleontólogo, como invocadores de uma percepção imediata do presente momento, despertando diferentes fluxos de lembranças intuitivas para cada espectador. Estes procedimentos artísticos de Rufino, da apropriação e “assemblagem” de coisas usadas, invoca o mesmo poder de síntese das Musas da arte de Calliopes⁸ como também da poética de Aristóteles, de sublimar a potência das memórias passadas pelo poder transformador da experiência poética do momento presente. Por mais que estejamos distantes dos templos das Musas gregas, com Rufino podemos repensar transculturalmente a atualização da natureza fundamental ou universal do papel da arte, que é o de destilar coletivamente a experiência humana, ressignificando as cargas das memórias pessoais, as histórias políticas e sociais acumuladas por indivíduos e famílias, por rituais contemporâneos de encontros e trocas compartilhadas com forças simbólicas, poéticas e estéticas.

Da nomeação de cada obra em latim até a sua associação com expurgos orgânicos, principalmente ligados às glândulas sensíveis do corpo humano, do uso das manchas de Rorschach sobre documentos às referências de Justinus Kerner – tudo isso vai revelando um sistema de forças “espirituais” que ultrapassam o mundo visível na direção de uma obra cujo maior impacto está entre física e metafísica. É talvez nessa busca de uma eficácia transcendental para sua obra como invocadora de presenças metafísicas que Rufino lança mão de tão densas referências, a começar por Aristóteles. Rufino cita Aristóteles como uma de suas primeiras fontes para compor *Respiratio*. Em *De Anima, Parva Naturalia*, Aristóteles desenvolve um tratado sobre a alma, a memória, os sentidos e os objetos sensíveis, e principalmente os estudos ligados às características do corpo vivo, com especial atenção à respiração, inalação e

⁸ Richard L. Anderson, in *Calliope's Sisters. A Comparative Study of Philosophies of Art*. EUA, Ed. Prentice Hall, 1990: “Quando os primeiros gregos especularam sobre a natureza fundamental da arte, eles inicialmente pensaram que tal questão fosse muito simples. A deusa Mnemosyne (deusa da memória) teve uma filha do grande deus Zeus. A criança foi chamada Calliope. Quando ela cresceu, deu aos seres humanos a dádiva da arte, uma bênção que era particularmente apropriada para alguém que reunisse o especial saber das experiências passadas, como as representadas pela memória, com o poder impressionante e imediato sobre o momento presente, que era de Zeus.”

exalação. Este comentário de Rufino esclareceu também a origem das nomações de suas obras em latim com referências aos atributos orgânicos do corpo humano. Com as indagações de Aristóteles, Rufino encontra um caminho do meio entre uma abordagem filosófica e outra científica, o que corresponde a sua própria trajetória entre paleontólogo e artista, base de sua busca de uma confluência entre estética e existência, objetos sensíveis e a matéria-forma como substâncias da vida – arte, corpo e alma. Seus trabalhos estão desafiando essas fronteiras, pois é pelo tratamento das coisas como objetos sensíveis, ou extensões dos sentidos, que as obras de Rufino assumem uma dimensão orgânica, ou de organismos invocadores de presenças. É talvez por isso que as contribuições de Aristóteles se fazem tão importantes para a compreensão da origem de seus *Plasmáticos*. Conta Rufino que foi após o contato com os tratados de Aristóteles que ele desenvolveu sua primeira série de gavetas com bolhas de gesso chamadas de *Respiratio*. As coisas não respiram, somente os corpos com alma, elabora Aristóteles. É surpreendente a aproximação de Rufino com as indagações do filósofo. Assim, com suas obras todas as coisas assumem atributos de ligação entre corpo e alma. Primeiramente, a respiração é tomada como um dos principais atributos dos seres com vida. Da mesma forma, os seres com vida estão ligados ao prazer e à dor, à vida e à morte, assim como a inalação e a exalação fazem parte do ciclo natural da respiração. Ainda Aristóteles poderia nos instigar quanto às questões sobre matéria, memória e cura, tão fortes para a estética existencial de Rufino e tão distantes do universo crítico que se debruça sobre a produção artística contemporânea.

Mas é no aspecto metafísico que Rufino se torna singular. O caminho que ele vem trilhando possui riqueza peculiar, por não estar mais na contingência das vanguardas, ou impregnado de uma crença em revolução pela arte. A beleza de sua obra poderia também invocar as palavras de Aristóteles: *“Podemos reconhecer todos os conhecimentos como belos e valiosos, mas um tipo mais do que o outro, por virtude ou por sua precisão, ou porque se relaciona com coisas superiores ou maravilhosas. Em todas essas considerações é razoável reconhecer as indagações concernentes à alma como as mais importantes.”*⁹ As obras de Rufino são supremas pois lidam com as indagações ou invocações sobre a alma e os sentidos da existência.

Para cada obra existe uma organização enigmática, que desafia a lógica natural do sentido das coisas. Cabe ao espectador se descobrir dentro desse laboratório de experiência pela fenomenologia do silêncio, percorrendo um campo expandido entre matéria, memória e consciência, e exercer o seu direito de *autopoiesis*, de leitura e criação de si próprio como extensão de suas percepções imaginativas em movimento no mundo. As manchas de Rorschach aplicadas sobre documentos de saudades e gravidade histórica impregnam de camadas metafísicas o rico sistema de signos de cada obra. No MAC as esculturas de Rufino se tornam acontecimentos ambientais provocadores de fruições relacionais que ultrapassam as justaposições entre coisas, manchas-

⁹ *Aristotle on the Soul*. Book I

desenhos e documentos para atingir sua culminância como organismos plasmadores de atmosferas de grande ambigüidade. Podemos falar de uma fenomenologia da percepção contaminando cada estágio desde a criação até a recepção pelo público das criaturas de Rufino. Cada assemblagem é resultado de uma convergência de impulsos intuitivos e encontros de pessoas, histórias e objetos. Paralelamente, Rufino vai articulando, em uma única estrutura, suas contaminações e envolvimento sensíveis com as pessoas ligadas a esses documentos de lembranças e saudades, arquivos e mobílias antigas, até chegar o momento de realizar a impressão-expurgo de uma mancha Rorschach. Da mesma forma, a recepção dessas obras exige uma percepção expandida que demanda um estado de atenção análogo ao do paleontólogo, quando diante da descoberta de um fóssil totalmente desconhecido. As obras provocam estranhamento, intuição e uma ativação especial da memória latente em cada elemento da instalação, mediada pelo sentir. Estamos diante de instalações compostas de objetos usados, com muitas histórias e memórias latentes. Não nos interessa a precisão da origem histórica das partes separadas de cada conjunto. O exercício artístico de José Rufino é o de dar novos destinos aos resíduos de histórias passadas, ressignificados para a vida criativa da mente pela experiência artística. A recepção da obra de Rufino atua primeiramente pela sua dimensão sensorial, como entrada múltipla para se atingirem novas compreensões sobre nós mesmos e nossas relações com o mundo, para além do que é dado pelas aparências. Não seria este o principal papel de cada artista em sua época?

Rufino não fixa memórias às coisas em si, mas as coloca no umbral entre percepção e fenomenologia da consciência, penetrante e permeada por todas as coisas com as quais trava contato. Porém, seu caminho é de um estado poético em que a imaginação redime memórias particulares para a história. Rufino segue a linhagem rara daqueles artistas que, pela contundência cósmica, conseguem romper a acomodação das camadas de memória e histórias privadas e públicas, depositadas ou aprisionadas em sedimentos mistos de saudade e dor. Recupera para a arte o que a história enterrou para o silêncio. José Rufino atua dessa forma pela subversão da ordem natural, deslocando as coisas descartadas como inservíveis do mundo real para o mundo da arte.

***Incertae Sedis* – estar diante daquilo que não tem classificação**

O próprio nome científico, *Incertae Sedis* (aquilo que não tem classificação), dado para esta mostra por José Rufino, já é em si uma pista para a apreciação e o entendimento de um percurso de obras e instalações ambientais cuja maior singularidade é a transgressão dos processos e métodos da ciência pela construção de novas ordens e sistemas de coisas que só pertencem e podem existir para o mundo da arte. Pois Rufino, como artista e paleontólogo, exerce suas práticas de descobertas e *refazimento* de tempos e memórias, nominando criaturas e inventos. Estes dois caminhos da ciência e da arte, em especial em Rufino, são inter cruzados. Os paleontólogos e os artistas compartilham uma

vivência de contato com a criação e descobertas de relações inaugurais entre o tempo de origem da vida e a interpretação/invenção de realidades, que formam e transformam o sentido da vida. Ambos, pelas buscas da razão e/ou curvas da imaginação, juntam os achados, fósseis ou marcas e pegadas do passado desconhecido com a antecipação do futuro, unindo mais ainda a materialidade com a imaterialidade da existência. Daí o direito de dar nome a cada obra de arte concluída em Rufino se assemelha à nomenclatura e classificação de um fóssil nunca visto antes encontrado pelo paleontólogo. Ambos lidam com um encontro inaugural sem referência científica a priori, que é definido por *Incertae Sedis*. É desse estranhamento e dessa curiosidade que emergem as revelações transformadoras de novos sentidos e leituras para os resíduos de existências passadas, vistos pelo olhar da consciência presente. O ateliê de Rufino se aproxima a um campo de emergência de diferentes camadas arqueológicas que se misturam com histórias/memórias recentes; ali os sentidos se mesclam do passado para o futuro, ou do futuro para o passado, em um fluxo único do tempo presente contínuo.

Porém, nesse cruzamento de caminhos entre ciência e arte, as diferenças também se pronunciam. O paleontólogo busca ordens e categorias para reconfigurar, através de sistemas de classificação (taxonomia) de fósseis, os seus tesouros e pistas, explicações sobre a origem da vida em mundos e tempos distantes. O artista, por sua vez, este principalmente do século XX, buscará ressignificar o tempo presente como potência assimiladora de passado e futuro, no sentido de trazer para a consciência do momento a revelação de uma memória não fixa, mas em constante fluxo de mudanças, que subjaz como um rio subterrâneo em movimento por trás das aparências das coisas comuns que constituem a nossa existência. Como diz o próprio Rufino, o artista não busca reconstituir o passado como deseja o paleontólogo, mas inaugurar todos os tempos, passado e futuro, para o momento presente. É nesse sentido que a produção artística de Rufino se contamina pelas abordagens cognitivas contemporâneas: cada observador é participante e contamina de suas projeções as leituras de uma obra de arte, que reage, por sua vez, como um campo aberto de múltiplos sentidos.

Cada obra de Rufino é totalmente inaugural, um novo ser, máquina sensível, que se monta para a existência (cada exposição) rompendo todas as categorias e ordens naturais ou tradicionais de classificação da própria história da arte. É impossível, diante da obra de José Rufino, pensar ainda em sistemas e ordens fixas de sentidos e interpretações para as coisas comuns; seu exercício talvez de uma alucinação surrealista, ou ocupação dadaísta, vence a ordem científica ou naturalista, e invoca em cada experiência estranhamento e desorientação. Assim, cada invento de Rufino tem um nome especial, pois veio à existência a partir da invenção ou intuição artística. *Plasmatio*, *Sudoratio* e *Lacrymatio* são nomenclaturas que lembram uma classificação científica fictícia. Rufino inventa máquinas do tempo imaginário que provocam estados desequilibrantes ao primeiro olhar, que instigam a percepção para uma atitude imaginativa. Os

resultados têm muito mais a ver com transbordamentos da intuição artística do que da ciência; porém, como não há separação entre escultura, pintura, desenho e poesia, são também transgressores das categorias tradicionais da arte. Daí o nome *Incertae Sedis* ser preciso ao referir-se a uma vivência inaugural de muitos sentidos, já que nos flagramos, como Alice, em um estranho país de maravilhamentos e estranhamentos. Quando cruzamos o mundo por trás do espelho, “a sala que a gente vê do outro lado do espelho é igualzinha à nossa sala de visitas, só que está tudo ao contrário”. Na proposição de título de Rufino, *Insertae Sedis*, somos convidados a percorrer um país imaginário do estranhamento, formado por seres ausentes, espectros de presenças sinistras, máquinas de um tempo perdido, sem classificação.

Este país do Rufino é também o da desorientação, pois, como Alice, ainda podemos reconhecer mesas, cadeiras, malas, cartas, só que tudo está “invertido”. A aventura de Alice é também a do artista e do paleontólogo, de transpassar o véu das aparências, de estar diante das coisas como inauguradoras de viagens no tempo e nos sentidos, estranhas ordens que subvertem significados originais. Esta mostra se oferece como pista para uma experiência de conquista de um estado de expansão poética para cada leitor visitante, que se move entre o mundo da memória e o da imaginação, entre a ficção e a realidade concreta das coisas.

Classificar, levantar categorias de fósseis animais e vegetais, comparar entre uns e outros, os iguais e os diferentes, são atributos intelectuais para a vida de um pesquisador paleontólogo, professor universitário, como José Rufino. Para investigar, através de achados de fósseis, até mesmo pegadas, indícios da origem e condições ambientais para a vida em um passado longínquo, a observação metódica dos preciosos e raros resíduos vitais se aproxima do exercício do pensamento especulativo, da percepção intuitiva. É com esta intensa prática de manusear sedimentos do passado para uma reconstrução imaginativa de mundos distantes no passado que Rufino traz para o olhar atento de cientista a instigante ruptura do domínio da lógica da razão por uma outra ordem, pelo impulso poético de ressignificação, transfiguração e alquimia das coisas pelas quais a memória se materializa. O artista-poeta Rufino salva o cientista do seu impulso dominante de decifrar, descrever ou recontar o passado. Assim como Chesterton declara: “Os poetas não enlouquecem; mas os jogadores de xadrez sim. Os matemáticos enlouquecem, e os contadores; mas os artistas criativos, muito raramente. Eu não estou atacando a lógica: eu estou apenas dizendo que este perigo está na lógica, e não na imaginação.”¹⁰ Assim, a potência da liberdade artística pode conter os paradoxos do passado e do futuro sem tentar, como a ciência, resolvê-los; apenas recoloca-os para a consciência humana como experiência poética e estética de ressignificação. O mesmo caminho de Rufino se abre para o ilustre visitante, o apelo não à interpretação de causas e porquês nessas obras, mas à disposição de fazer o mesmo

¹⁰ Wallace, David Foster. *Everything and More. A Compact History of Infinity*. EUA, W.W. Norton & Company, Atlas Book, 2003.

percurso do paleontólogo para o poeta-artista – o da imaginação construtora de novos mundos, novas ordens de pensar, sentir e agir.

Por outro lado, não podemos deixar de registrar o quanto essas invenções de Rufino estão amparadas tanto por sua história particular como pela história da arte, como os engenhos dadaístas-surrealistas, invocadores de memórias imediatas. Podem-se fazer referências às práticas do imaginário de Duchamp, das assemblagens do início do século XX, das instalações e alquimia da matéria de Joseph Boeyus. Porém, Rufino está totalmente centrado na sua trajetória particular e cultural, de vida familiar ligada por um lado ao universo artístico e por outro, por parte dos pais, ao engajamento político que enfrentou ameaças e perseguições. Nos anos 80, em Recife, Rufino se aproxima dos movimentos e agitações de Paulo Bruscki, Daniel Santiago, Jomar Muniz de Brito – teatrólogo e agitador cultural do Recife – e do poeta Augusto dos Anjos. Nesta época toma contato com o movimento anarquista e o MR-8, e ao mesmo tempo integra a ação alternativa da arte postal. Ao final dos anos 80 se engaja no grupo de poetas e andarilhos de Recife.

Estética Existencial: da natureza morta aos plasmadores de matéria e memória viva

Todas essas invenções e metáforas subvertem através da arte o tempo e a ordem das coisas, do visível para o invisível, do material para o imaterial, para desafiar as leis naturais da existência. Como é o caso do *Plasmatio*, em que velhas escrivatinhas são suspensas nas paredes, como manifestações de fenômenos chamados paranormais, referências a presenças milagrosas tão citadas em registros especializados do século XIX. Rufino deixa em suspense estas múltiplas possibilidades de referências e leituras ao tomar todo o conjunto sob o nome de *Incertae Sedis*. Se por um lado o trabalho se utiliza dos registros e correspondências de memórias familiares do exílio ou desaparecimentos provocados pelas perseguições políticas do Brasil dos anos 70, por outro ele remete a uma aura de realismo fantástico, com a mistura de matéria e espírito. Mas para ambas as entradas subjaz um sentido predominante de inventos e máquinas de materialização de presenças e memórias mágicas, como *sudários ou plasmáticos*, que ultrapassam qualquer explicação materialística sem contudo se desligar da matéria visível. O peso dos móveis velhos se contrapõe a imagens sinistras impressas na técnica que ficou conhecida como Rorschach¹¹. Aos conjuntos de mobílias e impressos, Rufino atribui sensações de corpos

¹¹ Ao mesmo tempo em que Rufino segue na direção da apropriação de objetos usados, suas assemblagens reúnem imagens com forte impregnação de magias medievais, ou dos alquimistas. Essas manchas de tintas (*ink blots*, na linguagem psicanalítica) são resultados de uma técnica descoberta acidentalmente pelo médico alemão Justinus Kerner (1786-1862), que viveu no século XIX. A tinta é aplicada em apenas um lado de uma folha de papel que ao se dobrar e desdobrar assume configurações simétricas bastante curiosas, descobertas como acidentes sem controle da intencionalidade. Ao longo do século XX se tornaram conhecidas como Rorschach, devido ao suíço Hermann Rorschach, que desenvolveu teste psicanalítico baseado na interpretação dessas manchas.

ausentes que se plasmam a partir de imagens de criaturas fantásticas. Segundo o artista, “o mote do trabalho é plasmar a presença de pessoas inexistentes, nunca vistas ou imaginadas”.

Desta forma, as obras nos remetem a estados meditativos sobre a existência, mas, segundo uma ordem fenomenológica, a passagem do tempo e das pessoas queridas, a distância e a presença são parte de uma intersubjetividade ou interpenetração entre visível e invisível. Tais meditações sobre a existência não são novas na história da arte. Podem-se tomar como referências questionamentos existenciais presentes na história da pintura europeia desde o século XVII. Objetos como livros, flores, frutos, animais mortos e caveiras eram compostos como alegorias do confronto entre arte, eternidade e o alerta permanente sobre a superficialidade e a efemeridade da vida. Rufino menciona a inscrição “*memento móri*”, encontrada na Igreja da Guia em João Pessoa, que tanto lhe chama a atenção – a expressão medieval lembra que a vida é finita.

Através dessas inquietações existenciais todo um percurso de transformações do próprio valor artístico na história da arte pode ser contado, desde as *Vanitas*, ou Natureza Morta, do século XVII, até os processos de apropriação do real desenvolvidos por Rufino. A representação e mimese na pintura foi durante séculos o instrumental para o desenvolvimento e proliferação das temáticas existenciais, a começar pela Europa iluminista sob o nome de *Vanitas*, estilo também conhecido como Natureza Morta na França, *Bodegones*, na Espanha, e *Still Life* na Inglaterra e Holanda.¹²

Forma e conteúdo passam a não ser mais duas entidades diferenciadas, como uma pintura e a paisagem representada, mas a mensagem se liga à percepção imediata diferenciada para cada indivíduo. Assim, o conteúdo e o sentido de cada obra se fundem à recepção do espectador, à ordem, à matéria e à presença dos objetos, e mais ainda ao contexto ambiental. Ao se apontar em

¹² O início da trajetória de rupturas da arte moderna no século XX pode ser contado justamente pelo fim da representação da realidade na pintura. Porém, as questões espirituais e meditações existenciais ou transcendentais acompanham as principais transformações artísticas do século XX. A natureza morta como técnica ilusionista da pintura figurativa sucumbe para dar lugar a aproximação direta com o universo desconhecido da expressão da vida mental ou espiritual que rompem do expressionismo para a abstração entre 1906 a 1920, tendo Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Piet Mondrian e Kazimir Malevich, como inauguradores deste caminho. Ao mesmo tempo, o Cubismo de Picasso e Braque, desconstrói em grades geométricas e colagens de rótulos e jornais a virtuosidade artística da natureza morta. Todas estas forças de criação se liberam somente a partir da autonomia da pintura conquistada pela ruptura com a representação ilusionista de uma realidade já dada, para se tornarem forças ativadoras de consciência no mundo caótico. O ato criativo do artista, como bem apresenta Duchamp, se envereda nas conquistas do envolvimento participativo do espectador no espaço-tempo da obra aberta para a percepção expandida diante do real imediato da experiência artística. Esta é uma essência da recepção pública da arte que se fortalece ao longo dos anos 40, na medida em que se multiplicam as abordagens existencialistas e fenomenológicas da produção filosófica e literária, dentro de um período de guerras mundiais. A arte passa a ter uma carga de ambigüidade e subjetividade maior, pois ao mesmo tempo em que é concreta e imediata, parte da existência em movimento pela interação de cada indivíduo – se torna campo de formação de sujeitos intérpretes e construtores de si próprio pela ação de sentidos múltiplos.

Rufino uma estética existencial, com toda a força dos seus sistemas de enigmas e ambigüidades, se reconhece aqui a confluência de várias referências que tecem as várias histórias da arte à autobiografia do artista. Suas obras são contra uma interpretação lógica – do tipo que pergunta o que isto quer dizer. Não estão representando um outro conteúdo que não se ligue à memória e à sensibilidade de cada um, e ao contato com esses inventos ambientais. Nesse sentido elas são frutos de uma poética existencial que exige do visitante uma expansão de todos os seus sentidos no tempo e no espaço presentes, isto é, uma atitude relacional para a sua recepção. Lembrar o transcendental e o imamente, o surrealismo ou a materialização das memórias sonhadas e a interpretação das histórias particulares ou familiares contamina como carga de ambivalência a trajetória deste poeta-paleontólogo-artista. Por todas as obras fica sempre uma base ligada à crença no poder da imaginação, mesmo para o cientista, de dar saídas, desbloquear os traumas reprimidos na matéria do mundo, os paradoxos de uma existência contraditória, pelo ato livre de criação; e daí curar pela anti-interpretação o que a razão não resolve, entre existir e porvir infinito. Talvez Rufino queira nos deixar perplexos, mas suas obras se confundem com a realidade contemporânea, com a inconsistência de nossas estruturas lógicas e éticas. A exposição *Insertae Sedis* deixa-nos diante de um campo de espelhos invertidos, onde se inventam nomes e máquinas de uma memória coletiva. Por trás do grande espelho, “se quiseres ser feliz não interprete”.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Arte Plásmica: Confluências entre Arte e Existência*. Catálogo da exposição *Incertae Sedis*, Museu de Arte Contemporânea, Niterói. 2005.