



David Barro

XS/ pt. JOSÉ SPANIOL
Volte amanhã ou aguarde no espelho

‘Volte amanhã’, intitulava Mariano José de Larra um desses conhecidos artigos de costumes que tão bem reflectem a atitude e as tipologias de época. Neste, o autor começava por reflectir sobre a preguiça, para depois dar lugar à anedota, supostamente co-protagonizada pelo próprio Larra. O outro protagonista do conto é Monsieur Sans-délai, um francês chegado a Espanha para uma estada de quinze dias, a fim de reclamar umas propriedades. Larrain adverte-o de que precisará de quinze meses e, desde o primeiro momento, começa a declinar as intenções do francês, a partir da concisa resposta dos funcionários da administração: ‘volte amanhã’.

Creio que esse conceito de tempo, de insistência, de anedota, de falta de respostas e de vice-versas irresolúveis ou mais concretamente ilegíveis, palpita no mundo de ressonâncias e divagações que José Spaniol nos lega. Nas suas obras, movemo-nos sempre dentro (ou fora) de um espaço indefinido, com signos que, antes de nos situarmos, acabam por se afogar numa ausência de limites. Porque o seu trabalho procura um espectador capaz de experimentar deslocacões e energias; definitivamente ‘capaz de valorizar mais o ‘entre’ do que o ‘antes’ ou o ‘depois’. Nesse sentido, Spaniol resolve, como um escultor de ‘formas perdidas’, desses que se deixam atropelar por um tempo capaz de desdobrar o nosso olhar, por essa propriedade espectral da memória que assinalara Bachelard.

Imagino, portanto, que Spaniol se sente atraído pelo mundo da sombra, pelo olhar aparente, pelo cruzamento de gestos. Por isso, em muitos casos, acata a ideia de espelho para além de limite ou representação plana –que se torna invisível quando devolve a vida que tem por diante–, como intervalo para imaginar um infinito, como duplicador de formas.

José Spaniol resolve a tensão poética, potenciando o genérico, a expansão do momento, o vice-versa do objecto. O acontecimento é, assim, entendido como devir, como tempo onde aparentemente nada sucede. Aí, situa o seu lugar como inventor de possibilidades narrativas. No fundo, tudo obedece em torno a uma estratégia de intensificação do real, próxima à experimentada por Mark Boyle em *Street* (1964), quando improvisou um teatro e sentou uma série de pes-

soas em frente a uma cortina. Quando a cortina se abria, o público não via nada senão o que sucedia na rua através de uma vitrina. Essa experiência em tempo real, esse confronto, permitia engrandecer o acontecimento mais insignificante. Como nos relatos de Berger, o primeiro acontecimento, aquele que capta a nossa atenção, é mais óbvio que os que se lhe seguem e tudo consiste em submergir-se nessa experiência, num tempo narrativo capaz de valorizar essa expectativa. Por isso, certamente, nos concede o directo ao descanso na sala. Porque a cena é infundável, e a verdade e a ficção se enroscam numa irresolúvel fita de Moebius. Assim, entendo as suas cadeiras, os seus muros e toda espécie de reflexos virtuais, como um esgotante plano sequência, susceptíveis de criar um clima psicológico, produto de trabalhar os tempos mortos, um estado de equilíbrio instável.

Mas haverá que matizar esse conceito de virtual, pois virtual é o que existe em potência e não em acto e em Spaniol, em muitos casos, o que parece virtual é precisamente o contrário. Virtual, do latim *virtualis*, não é mais do que um derivado de *virtus*, força, o mesmo que potência. Num dicionário, virtual seria aquilo que tem virtude para produzir um efeito ainda que o não produza, por outras palavras, que tem existência aparente e não real. Falamos, portanto, de algo que existe apenas em potência e que, contudo, emparelhamos em des-acertados sinónimos tal como eventual, que não deixa de significar algo casual, ou sujeito a uma contingência, ou possível, algo que pode ser ou suceder. Mas, o possível equivale ao estático, ao já constituído, a uma espécie de realidade dissimulada, já que, como o virtual –afortunada reciclagem de possíveis– não existe longe de sua condição de resposta ou sùmula de conhecimentos do real. O virtual imagina e constrói possibilidades a partir de um ponto zero, desde a mínima fissura, desde um espaço intersticial que medeia entre os contrários. E, nessa zona de conflito, configurando distintos equilíbrios entre opostos, encontra-se José Spaniol ou não?

Pensemos na sua obra *Mirante*. Quatro paredes dominam e conformam uma planta quadrada no vazio de uma paisagem plana. As paredes não sustentam, como se fossem um precário ready-made da própria arquitectura. Abertas, pelas suas esquinas só permitem a sombra, ou medir o tempo, como um relógio de sol. Os relógios de sol mais antigos datam da época dos faraós e continuam a construir-

se até hoje, ainda que por motivos mais decorativos do que práticos, como esse olhar irónico e nihilista perfilhado sempre por José Spaniol. Mas porque se intitula *Mirante*? Seguramente porque Spaniol olha o mundo como uma espécie de dobra, como uma disfunção que permite o desdobramento irónico. Spaniol pratica uma contemplação introvertida, uma misantropia como penetração, como contaminação ou expansão, como ruptura do espelho enquanto fronteira entre o real e o virtual. Qual imagem é a verdadeira? Porque é preciso delimitar-nos para olhar o céu? Pois, porque esse espelho é sonho, utopia, espera onde projectar as nossas fantasias antes de voltar amanhã.

Falamos de intersecções, de conflitos que nos aproximam à escrita derridiana, interpretando cada pausa como dúvida ou momento dinâmico que dificulta a leitura, ao mesmo tempo que a nutre de um sem fim de interpretações e significados. Com esta sintaxe, compreende-se que tudo permaneça aberto, sem concluir nem encerrar, dificultando o resultado. Porque, como assinala Tassinari no seu texto, nas obras de Spaniol quase nunca há respostas. Talvez porque as letras tenham fugido do seu lugar, porque o discurso é revestimento e o revestimento discurso.

Detenhamo-nos nas palavras de Jacques Derrida em *Dissémination* (1972): “Um texto não é um texto se não esconder ao primeiro olhar, ao primeiro alcance, a lei da sua composição e a regra do seu jogo. Um texto, além do mais, é sempre imperceptível. A lei e a regra não se refugiam na inacessibilidade de um segredo, simplesmente nunca se entregam, no presente, a nada que se possa rigorosamente denominar uma percepção [...] O ocultamento da textura pode, em qualquer caso, tardar séculos a desfazer a sua tela. A tela que envolve tela. Séculos a desfazer a tela. Reconstruindo-a como um organismo. Regenerando indefinidamente o seu próprio tecido por detrás da marca que corta, a decisão de cada leitura. Reservando, sempre, uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditasse dominar o seu jogo, vigiar todos os fios à vez, enganando-se, todavia, ao querer olhar o texto sem o tocar, sem por a mão no ‘objecto’, sem se arriscar a acrescentar-lhe, única possibilidade de entrar no jogo agarrando-se os dedos, algum novo fio. Acrescentar não é senão dar a ler. Há que resolver para pensar assim: que não se trata de bordar, excepto se se considerar que saber bordar é também seguir

o fio dado. Quer dizer, para que nos siga, oculto. Se há uma unidade de leitura e de escrita, tal como facilmente se pensa hoje, se a leitura é a escrita, dita unidade não designa nem a confusão indiferenciada nem a tranquila identidade: é aquilo que une a leitura à escrita, há que descoser parcialmente. Seria, pois, necessário, com um único gesto, mas desdobrado, ler e escrever. E, quem assim acredite, por isso mesmo, está autorizado a acrescentar, ou seja, acrescentar algo, não teria entendido nada do jogo. Não acrescentaria nada, a costura, não se sustentaria.”

Tecido e texto compartilham significado etimológico: ambos nos falam de cruces, de laços que historicamente chegam a funcionar como linguagem. Muitas das obras de Spaniol consistem em desfazer esse nó. Possivelmente, assim chegaremos ao outro lado, a esse céu tingido de velada utopia, capaz de desvelar a exegese da nossa história. Por algum motivo, o céu era designado por “o véu” enquanto vestido de deuses, conta-nos Porfírio.

Nesta espécie de engano e distorção, bem se poderia resgatar um fragmento de um texto de S.Giedion em *Espaço, tempo e arquitetura*, a propósito do Palácio de Cristal de Joseph Paxton para a primeira exposição universal (1851): “Podemos entrever uma delicada rede de linhas, sem possuir qualquer chave para julgar a sua distância ao olhar, ou suas várias dimensões. As paredes laterais estão demasiado longe para as poder abarcar num único olhar. Em lugar de correr de uma parede final à outra, o olhar perde-se numa perspectiva sem fim que desaparece no horizonte. Não podemos afirmar se este edifício se levanta cem ou mil pés acima de nós, ou se o telhado é liso ou está composto de uma sucessão de nervos, já que não existe jogo de sombras que coloque nossos meios ópticos em situação de apreciar as medidas [...] todo elemento natural se esfuma na atmosfera”. Nas obras de José Spaniol precisamos de tempo para nos orientarmos, para entender onde estamos nessa espécie de jogo de escalas.

Mas falamos de grafias, de escrita. Em Spaniol, os livros afogam-se no todo de um ringue de boxe, as letras escapam dos muros como se fossem a própria Alice de Carroll quem decidisse atravessar, outra vez, o espelho, e antes, tudo permanecia críptico naquelas bolsas que

guardam rolos de desenhos nos seus primeiros trabalhos de meados dos anos 80. Jamais veremos que esconde tudo isto; como a merda de Manzoni, o valor será uma coisa de tempo, que conformará o nível de preciosidade estética desses valores ocultos.

Os ready-mades de Spaniol nunca poderão ser monumentos. Ou, pelo menos, dentro daquilo que entendemos como noção de monumento tradicional. As palavras de Lewis Mumford continuam a ser as mais significativas a este respeito: "Se é um monumento, não é moderno; e se é moderno, não pode ser um monumento". Penso em *Mirante* e em sua condição inútil, no seu *Balão*, nos seus *Ringues*, nos seus murros que caem, nas suas cadeiras desdobradas; a escultura de Spaniol é, mais do que nunca, gesto, atitude, impossibilidade. Esse gesto habitualmente reduz-se a uma simples extrapolação da autonomia da arte relativamente à vida, mas muito mais além, como aquele gesto de Manzoni - em 1959 criou as suas esculturas pneumáticas realizadas com balões brancos insuflados por si mesmo - contém a problemática do presente fugaz, aquilo que preocupava Mumford quanto ao conceito de monumento. A presença viva, o tempo letal e os sinais irónicos com forma de ready-made fazem do seu trabalho algo vivo. Aclaremos que os ready-mades de Duchamp são objectos que, antes do artista se apropriar deles, tinham certa utilidade e não eram produtos típicos da cultura consumista contemporânea; os ready-mades de Warhol eram absolutamente contemporâneos, mas também tinham certa utilidade. Os ready-mades de Koons são contemporâneos, mas não têm a menor utilidade: são objectos de luxo lixo, quer dizer, exemplos do kitsch. Spaniol trabalha com ideia consciente de que o ready-made golpeou directamente a escultura ou pelo menos o que, tradicionalmente, se entendia como escultura até ao ponto em que se assume a história da escultura como um universo de desencontros ou, talvez, como uma repetida traição a si mesma, como collage de revoluções. O ready-made é um comentário metalinguístico, uma crítica directa que, possivelmente, pode ter começado com Manet, mas nunca será tão efectiva como nesta operação duchampiana. O porta-garrafas de Duchamp deixa de ser porta-garrafas anunciando uma segunda crítica implícita: o porta-garrafas já não funciona como tal num momento onde todo desenho tem uma utilidade, porque o mundo do design é o que domina, e aí radica a segunda operação iconoclasta de Duchamp. Duchamp atacou as ditaduras pictórica, es-

cultórica e objetual, a partir de um acto performático que não parece muito longe do habitual costume de derrubar uma estátua cada vez que há uma mudança de poder; um exercício de iconoclastia colectiva que parece inevitável. Spaniol herdou essa atitude irónica, seja para esconder a função dos objectos ou para discutir problemas derivados com o suporte e a superfície da pintura, como nas suas varas de madeira que deixam ver essa mesma textura.

Spaniol joga com o conhecido, ainda que não se chegue a identificá-lo completamente. Vemo-lo nos seus objectos de cerâmica de cores puras, como a arquitectura brasileira do interior. Tudo consiste em dar uma volta, como em *Rayuela* de Cortazar, onde uma personagem caminha por Paris e, ao dobrar a esquina, aparece em Londres. Por isso, quando se colocam uns cartazes na rua, longe de ser de fácil leitura comercial, são relatos pessoais de estrutura lírica. Tudo é quotidiano e, simultaneamente, estranho. E sempre com o espaço como protagonista, como devir.

Diremos, assim, que os trabalhos de Spaniol são esculturas com tempo. Pensemos na excelente exposição que abriu as salas da galeria Oeste sob o título de *O descanso da sala*. Nesta, as cadeiras, de enormes dimensões, desdobram-se como se obedecessem à precipitação de um sonho. Agnaldo Farias falava, no seu texto, de delírio e de como Spaniol não é o primeiro em perceber que os objectos descansam. Farias comparava a ousadia babélica de Spaniol com os textos de Clarice Lispector e a sua personagem de nome/palíndromo: Ana. Assim, penso outra vez em Alice e em *Why do Things Get in a Muddle [Come on Petunia]*, um trabalho de Gary Hill onde inverte a direcção do tempo, a partir de um texto de Gregory Bateson, acerca da relação entre um homem e a sua filha, cuja conversação acaba de um modo confuso e caótico; Hill joga com a reversibilidade da linguagem, construindo um metálogo aliciante. Assim, como Spaniol, questiona a ordem das coisas. O que sucede, na realidade, é que as personagens recitam o seu diálogo e representam as acções para trás, mas a fita volta a inverter o discurso e os movimentos, de modo que tudo parece suceder na direcção correcta, apenas um pouco distorcido. Gary Hill, preocupado pelo funcionamento da linguagem desde um posicionamento poético ou evocador, já construíra outros trabalhos como *URA ARU*, autêntico exercício de reversibilidade lin-

guística, neste caso a partir de palíndromos - palavras que se lêem em sentido inverso - acústicos na língua japonesa que transcreve foneticamente para explorar o acústico nas palavras e também o nascimento ou criação de novas palavras.

Efectivamente, os objetos que Spaniol toca parecem sonhar. A partir de um irónico ready-made produto do desvirtuamento da sua escala, estes já não têm a nossa medida; ainda que a introjecção espectral seja todavia possível. Spaniol, com um comedido sentido do humor, convida-nos a sair do nosso mundo para entrar noutro alienante ou, insisto 'aliciante', enquanto atravessamos um espelho virtual. Um mundo de fisuras perceptivas. Spaniol trabalha o indecifrável, como na poesia. Mas essa relação do artista com a poesia não se dá porque este conceda importância à palavra, à linguagem; antes porque essa imagem não ilustra, o efeito de articulação domina até tropeçarmos com a ausência da nossa imagem. Hölderlin assegura que 'somos um diálogo e podemos ouvir-nos uns aos outros' e o olhar predominantemente escultório de Spaniol é, sobretudo, acontecimento, um fazer possível. Como a poesia, que não toma a linguagem como um material já existente, antes torna possível que a linguagem, como afirma Heidegger. Toda a realidade é irreal, sonho. 'Isto não é uma cadeira', diria Magritte.

Spaniol faz-nos tropeçar com as palavras, chocar com o virtual 'reflexo virtual' do nosso cenário; faz isso agora, precisamente quando se perdeu a relação física com quase tudo, quando tudo é reprodução, a maior biblioteca está no Google e a música envolve-se no sexy iPod. Porque, o interessante do trabalho de Spaniol é que nunca é um sonho surrealista e o espectador pode regressar constantemente ao mundo, como quando lemos um livro. Por algum motivo, Borges imaginava o paraíso com a forma de uma biblioteca, seguramente porque é um paraíso de ida e volta, com vice-versa, desses que permitem esperar no espelho ou, talvez, dos que nos deixam descansar na sala de espera: 'Volte amanhã', dir-nos-iam alguns.