

CARLOS  
VERGARA

SUDÁRIO





Descobrir o desconhecido não é uma especialidade de Simbad, de Érico, o Vermelho, ou de Copérnico. Não há um único homem que não seja um descobridor. Ele começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tantas letras do alfabeto; passa pelos rostos, mapas, animais e astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase total da própria ignorância.

*Atlas* • María Kodama e Jorge Luis Borges

CARLOS  
VERGARA

SUDÁRIO

para Bia





POVOAÇÃO - ESPÍRITO SANTO, 1972

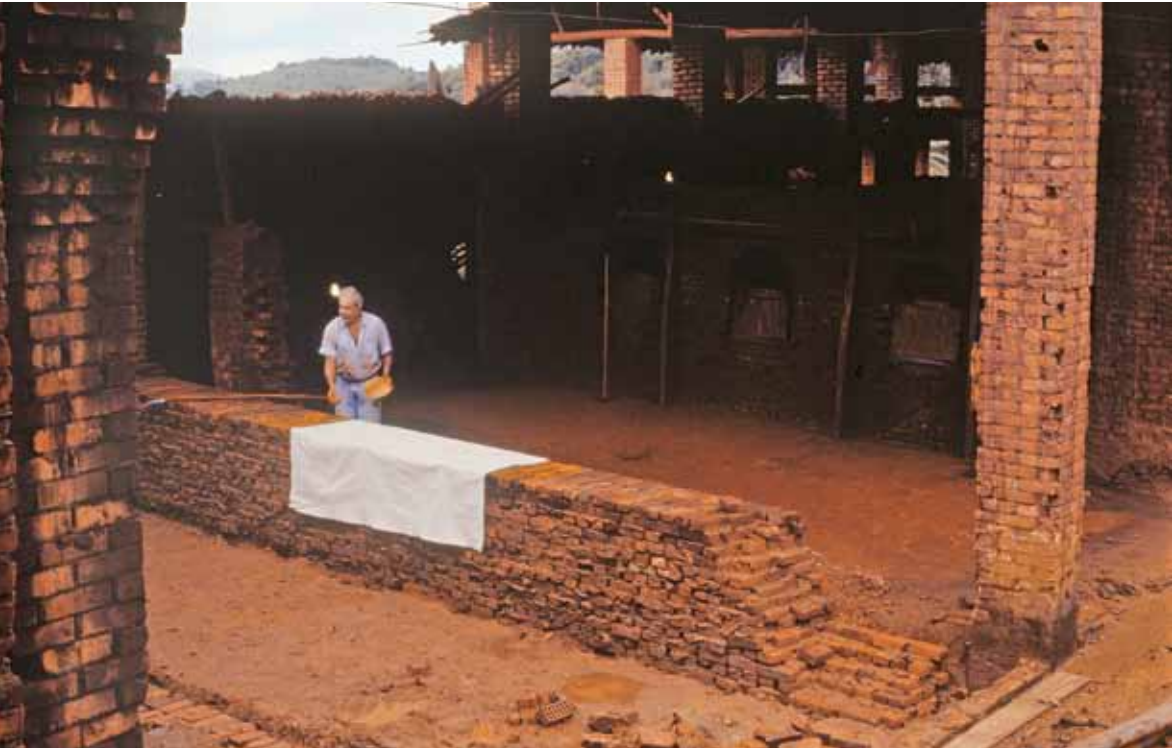
Tudo começa em 1970 com a vontade irresistível de olhar para fora do ateliê e produzir um trabalho fruto da surpresa e do embate com o desconhecido. De olhos fechados, decidi passar minha mão sobre a região costeira do mapa do Brasil e aleatoriamente parar com o indicador sobre um ponto. Quando abri os olhos, meu dedo indicava a cidade Povoação, na Foz do Rio Doce, no estado do Espírito Santo. Fomos para lá eu e Bina Fonyat, documentamos essa viagem e reunimos um conjunto de imagens que foi então exposto no MAM RJ em 1972 com o nome de *Entradas e bandeiras*.

Em 1973, guiado pelo amigo Frans Krajcberg, fui ao interior de Minas Gerais em busca de pigmentos naturais com os quais desenvolvi uma série de trabalhos para intervenção em projetos de arquitetura no Brasil e no exterior. Mas esse contato com aquela região me valeu para, em 1989, retornar a Rio Acima (MG) e produzir uma série de monotipias numa antiga indústria chamada Cerâmicas Morgan, proprietária de uma mina de limonita e que processava o óxido de ferro para a fabricação de tintas. As variações desse pigmento – a limonita – compuseram a paleta também usada por Mestre Ataíde e Aleijadinho nas pinturas das igrejas e da estatuária do Barroco Mineiro. Nesse processo fabril, a moagem fez com que todas as superfícies fossem cobertas por um pó-cor. Daí me ocorreu realizar a série de monotipias que expus na Bienal de São Paulo de 1990, ou seja, a pintura estava lá e meu trabalho era imprimir transportando para a tela e deslocar para o âmbito da arte.

A partir daí, passei a viajar levando pigmentos naturais, lenços e tecidos que me servem como suporte para as monotipias de forma que eu possa captar algo denso e único. Neste livro, estão reunidos diversos exemplos desse universo de trabalhos. Costumo dizer que esse procedimento mistura um jogo de dardos com um jogo de dados, uma contínua experimentação que envolve o risco e o desejo de me surpreender. É um projeto de tornar visíveis partes sutis, espirituais e poéticas do real. Um outro tipo de beleza.

Carlos Vergara









# O VIAJANTE DOS LENÇOS MÁGICOS

Cora Rónai  
Entre Lisboa e Marrakech, 28.2.2014



Vi uma vez, na internet, uma representação visual dos vários voos que cruzam a Terra em todas as horas do dia e da noite: uma teia de pontinhos zunindo de um canto a outro do planeta, festa de luzes miúdas, casulo colorido de um mundo em movimento. Essa imagem me fascinou. A partir dela, tentei retroceder no tempo e imaginar épocas em que éramos poucos os viajantes, em que no máximo umas poucas luzinhas cruzariam os mares, volta e meia apagando-se no meio do percurso, naus desaparecidas, mistérios nunca esclarecidos.

Viagem é sonho.

No momento exato em que escrevo isso, estou num pontinho que cruza o Mediterrâneo entre Lisboa e Marrakech, meu destino de ainda agora e meu destino de logo mais. Levo, como todo mundo que vai de um ponto a outro, um tanto de curiosidade, outro tanto de expectativa, uma pitada talvez de apreensão. E a vontade de conseguir juntar tudo isso, de permeio com as impressões colhidas, para trazer para casa, afinal, como quem traz folhas e flores secas dentro de um livro, tanto para mostrar para os amigos o que viu quanto para relembrar, anos depois, que esteve lá.

Desejo vão. As lembranças que a maioria de nós trazemos hoje são brinquedos de turistas, pecinhas bobas de jogos fabricados aos milhões nos desvãos de um Oriente cada vez mais pragmático e menos sedutor. Os tempos em que as famílias se reuniam para ver o conteúdo das malas que os parentes aventureiros traziam vão longe; hoje tudo é consumo, e às vezes desconfio de que até os nossos sonhos trazem escondida, em alguma dobra, uma etiquetinha que diz “Made in China”.

Mas aí aparece o Vergara, colhendo mundos em estado bruto, embrulhando a Terra em lenços, não por acaso os mais simbólicos dos panos. Quando lhe perguntam por onde andou, ele tem provas concretas: aqui, por esta terra vermelha da Capadócia. Aqui, por este bueiro de Londres. Aqui, por esta mó das Missões.

Está tudo ali, gravado nos lenços – não com a matéria sutil das ilusões, mas com os restos e rastros da realidade, do pó, da palha, do ferro, das redes que as mulheres usam nos cabelos, das folhas e espigas, do que faz a vida ser o que é.

Há várias lições nos lenços viajantes de Vergara. A de que o mundo é tão vasto e variado quanto igual em essência e textura. A de que é preciso muito pouco para invocar terras longínquas no tempo e no espaço. A de que o mesmo lenço que se agita num adeus pode conter o mundo e, afinal, abreviar as distâncias de uma forma inesperada e surpreendente.

Quando *nosotros*, viajantes comuns de um espaço determinado, falamos das nossas impressões, tudo o que temos a oferecer é um punhado de fotos, de ideias e de lembranças soltas, mais ou menos interligadas, mais ou menos coerentes. Quando Vergara, o viajante do tapete mágico, acena com as suas impressões, estamos diante de um duplo sentido mais que perfeito: um conjunto de fotos e ideias e lembranças sim, como o de todos nós, mas além – a Terra, a verdadeira Terra, impressa para sempre no pano das ilusões antigas. O olhar do artista filtrado pela matéria real, objetiva – e vice-versa.

O pontinho em que sigo se aproxima do seu destino. Marrakech está logo ali, a 15 minutos de voo. O avião perde altura, o piloto dá ordens aos flaps das asas e a comissária dá ordens aos passageiros: por favor, desliguem os seus aparelhos eletrônicos. Obedeço. E me preparo para outro mundo, pensando no que Vergara traria dele.

































ESCALURA MISSIONERA  
SÃO MIGUEL DAS MISSÕES, 2006



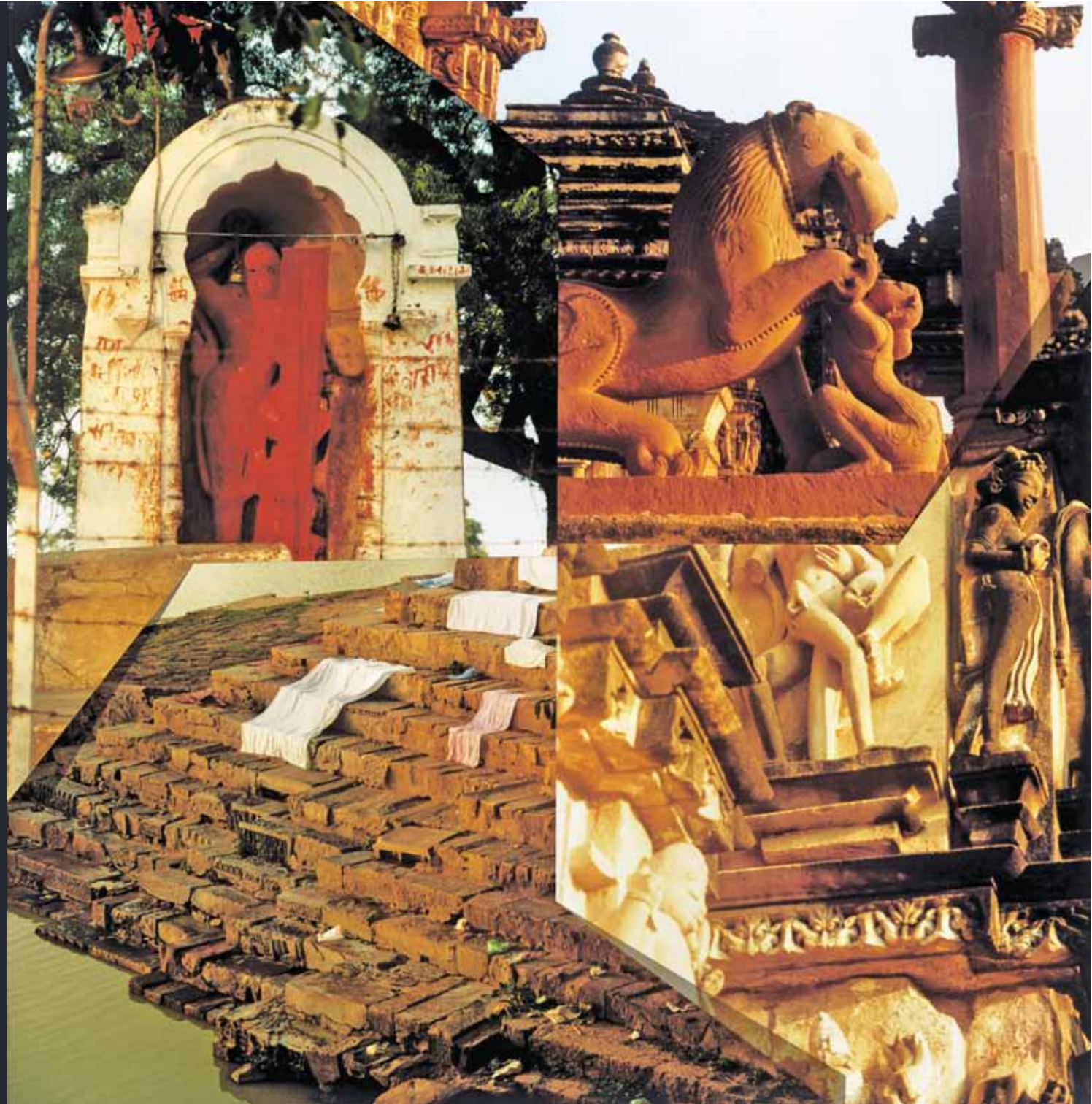








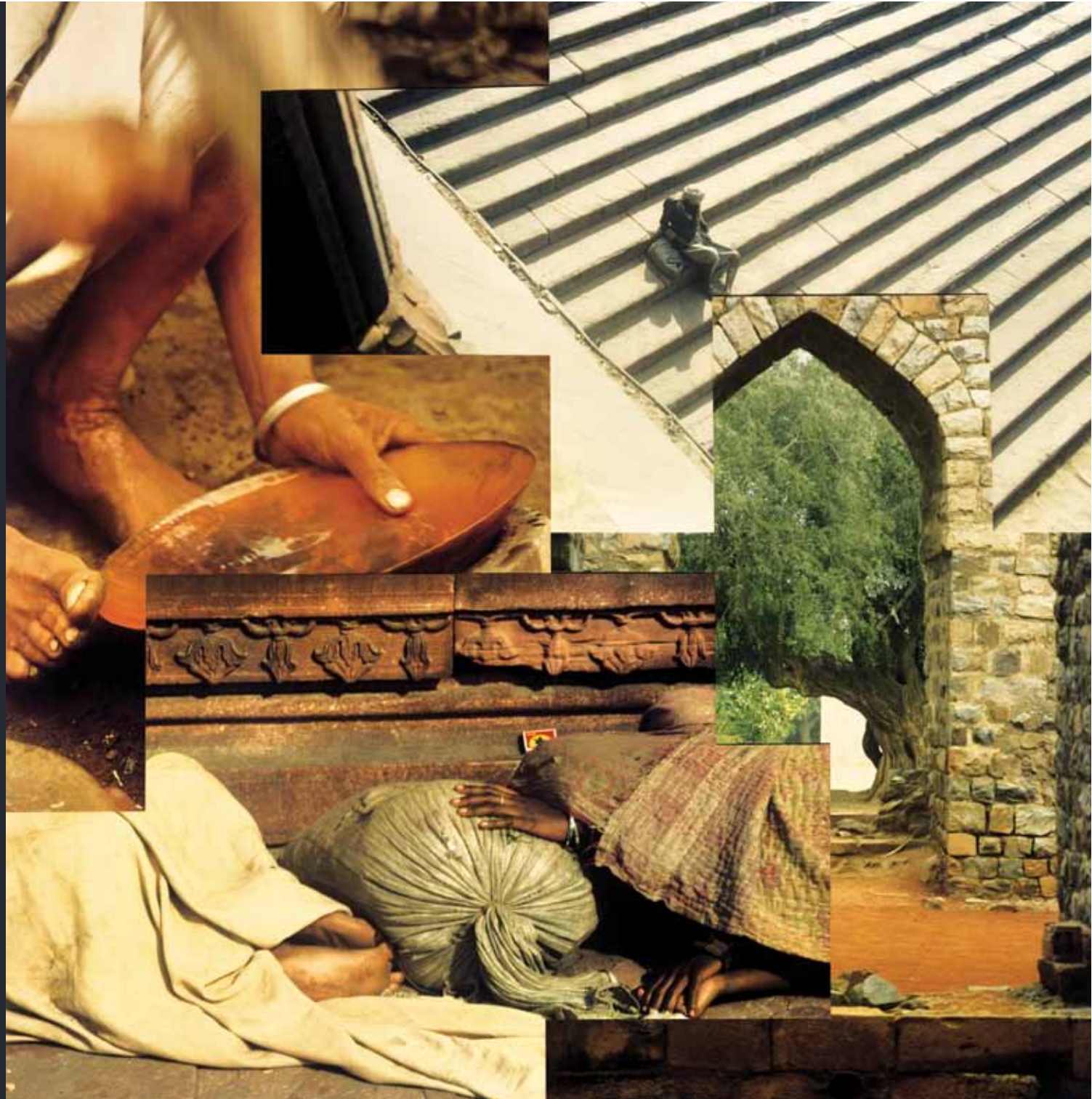








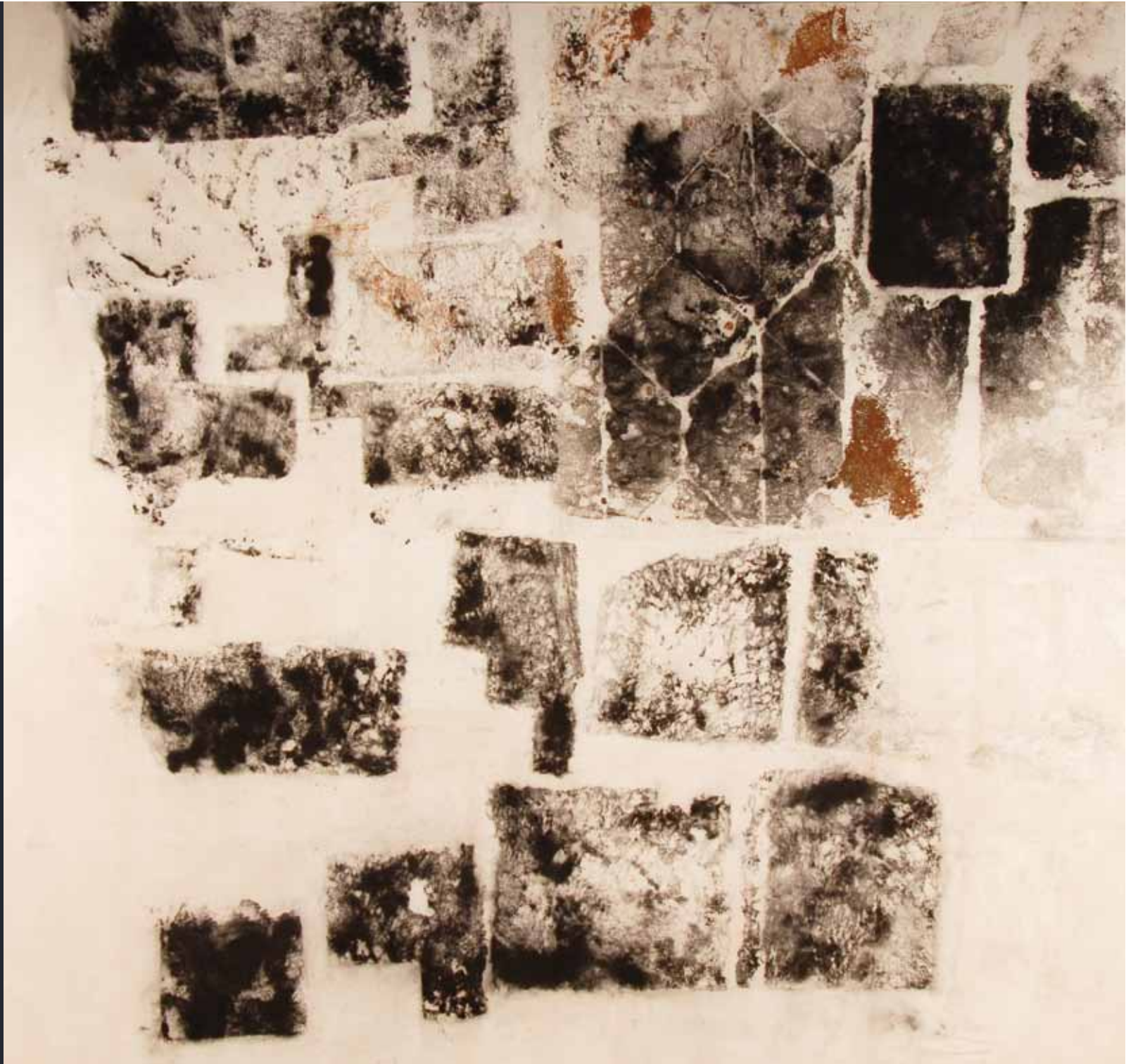














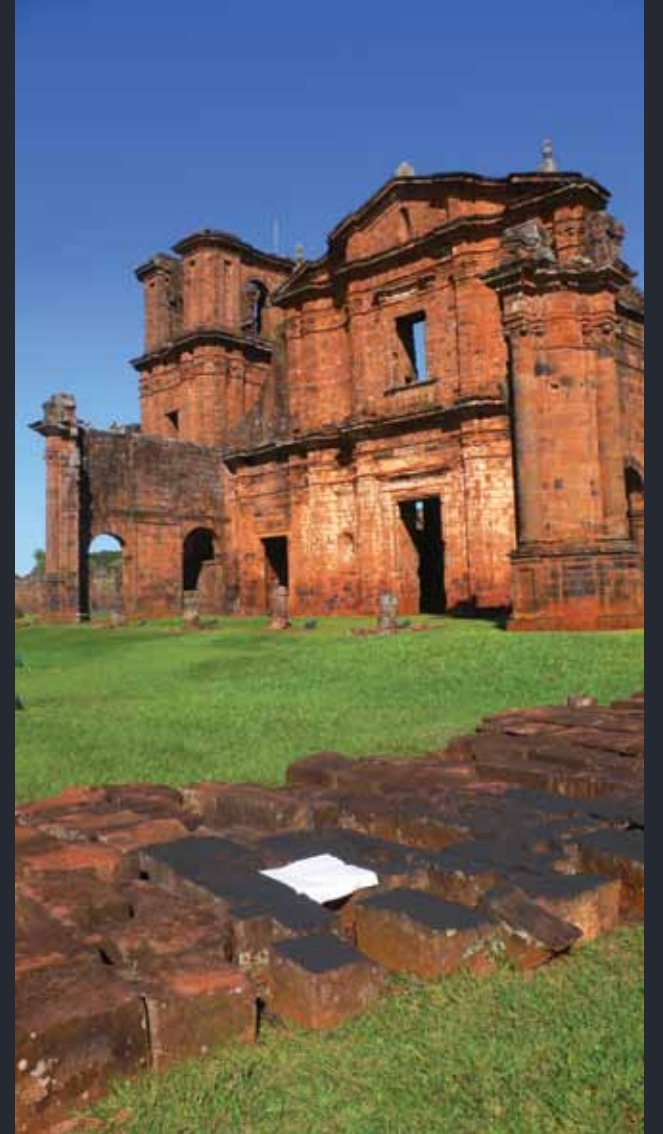






ESCALURA MISSIONERA  
SÃO MIGUEL DAS MISSÕES,  
2006















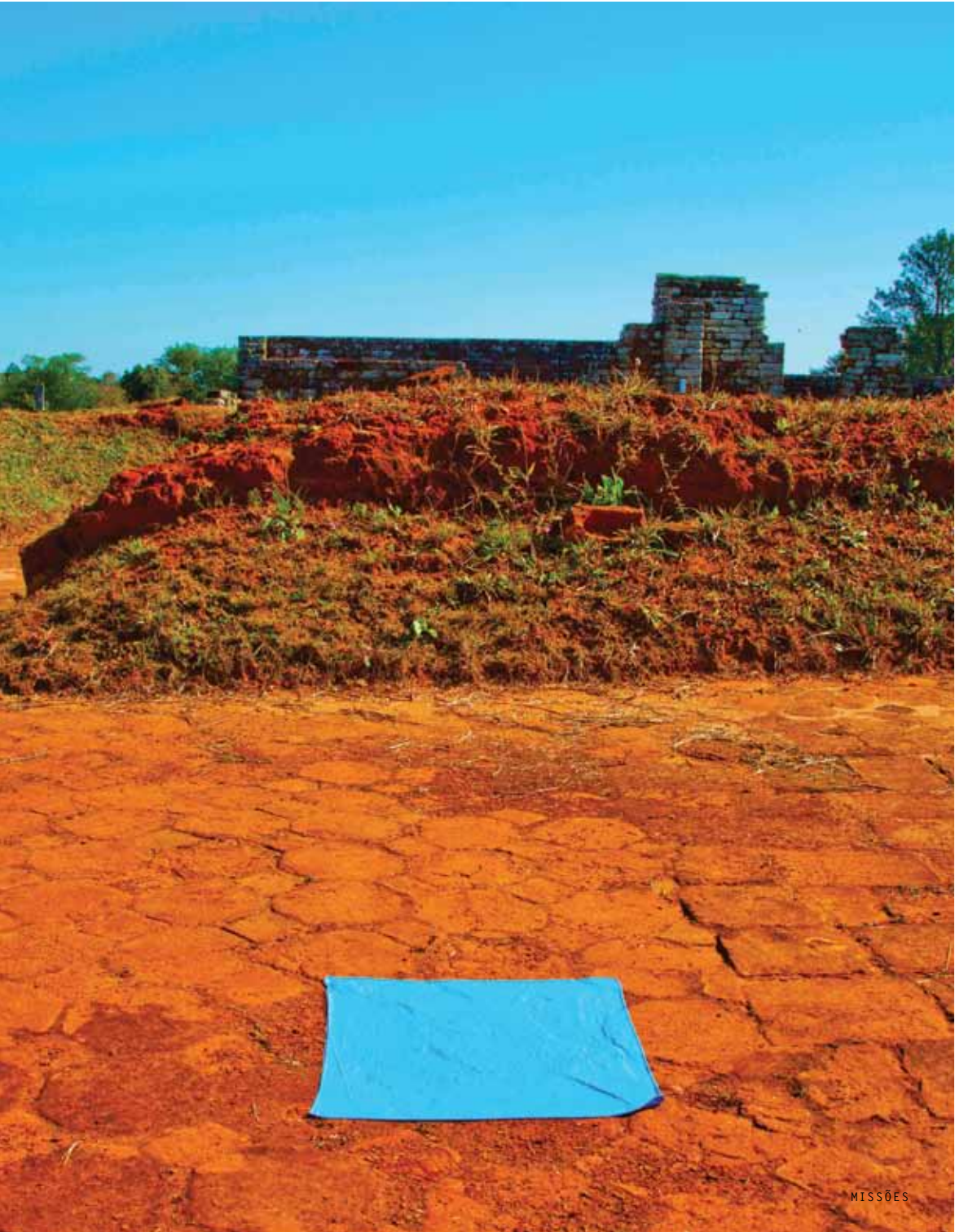
















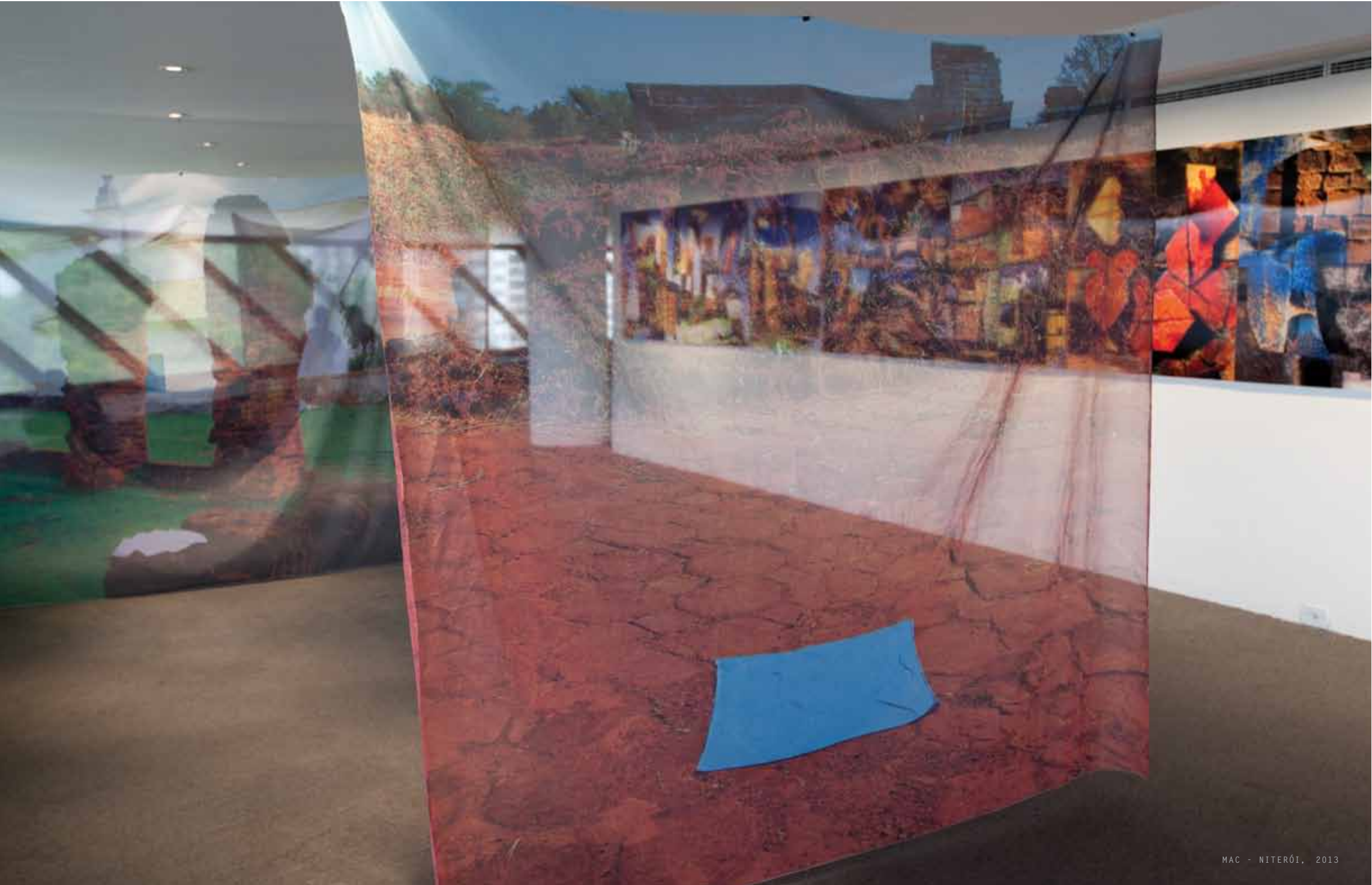
































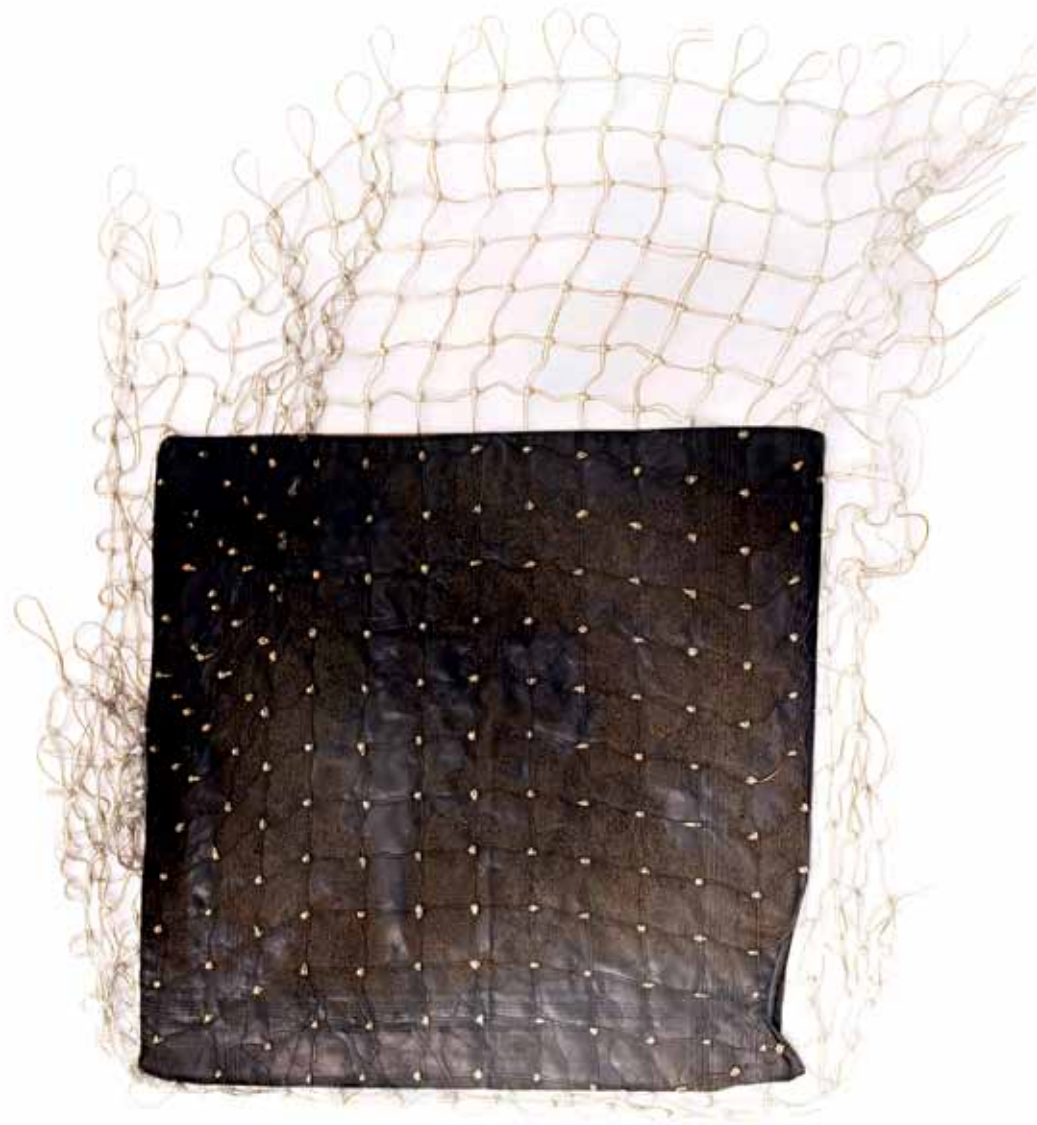


















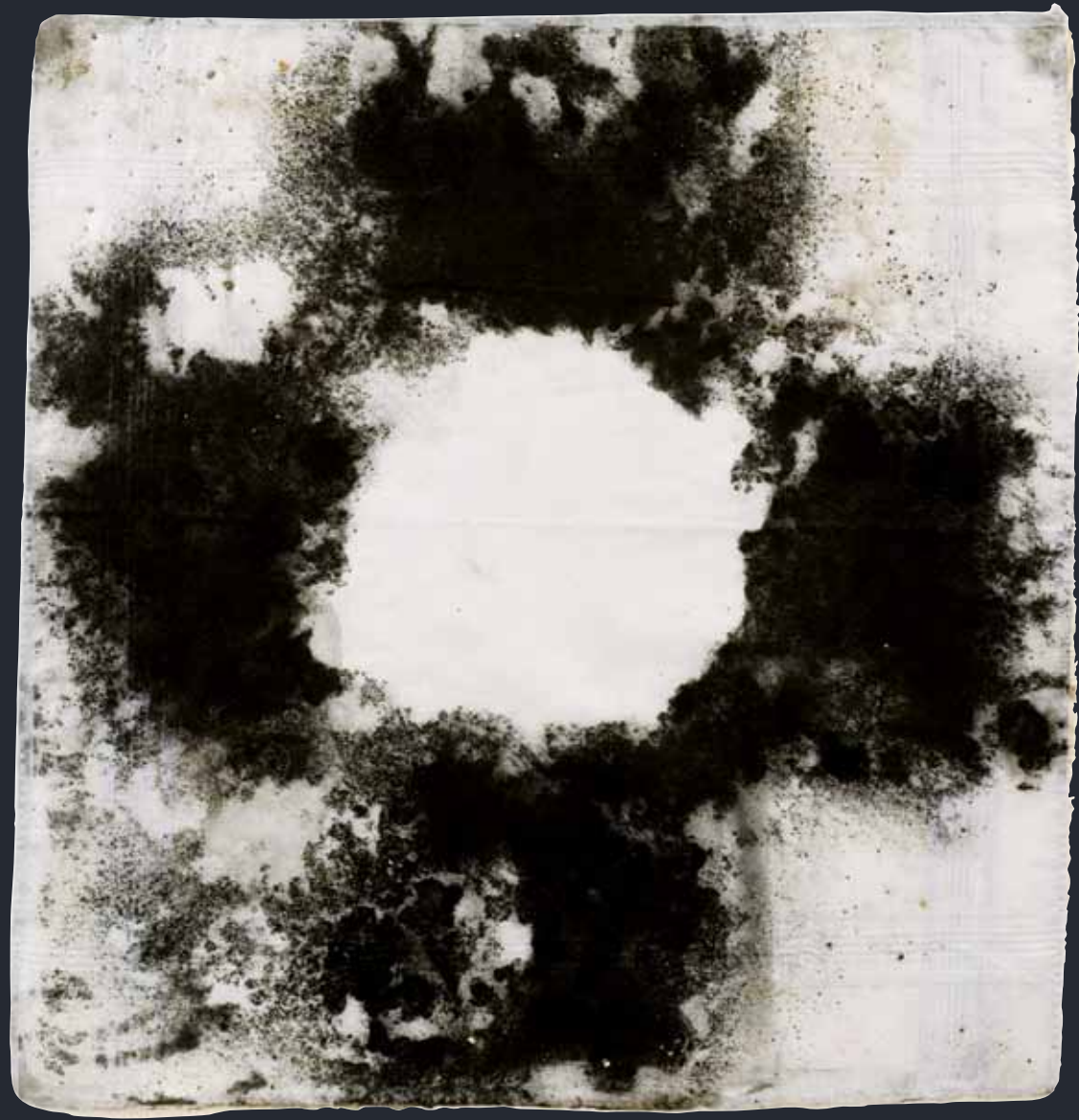


























CAPADÓCIA









































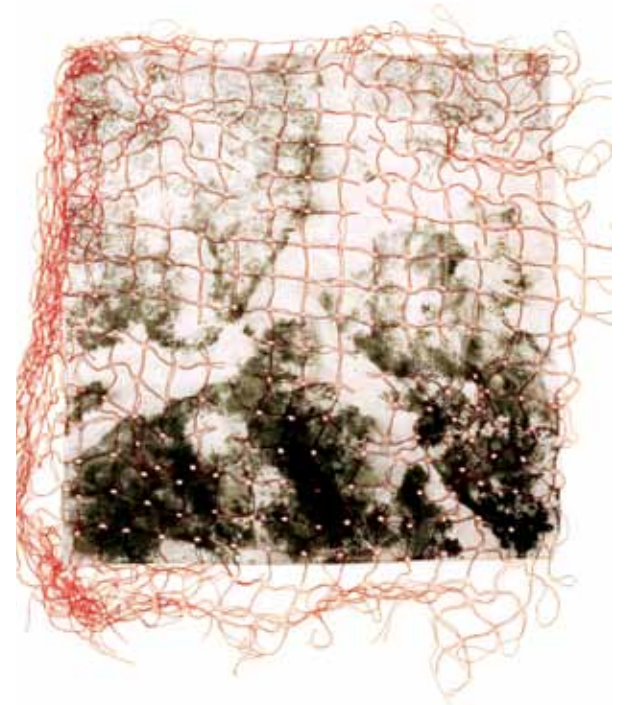
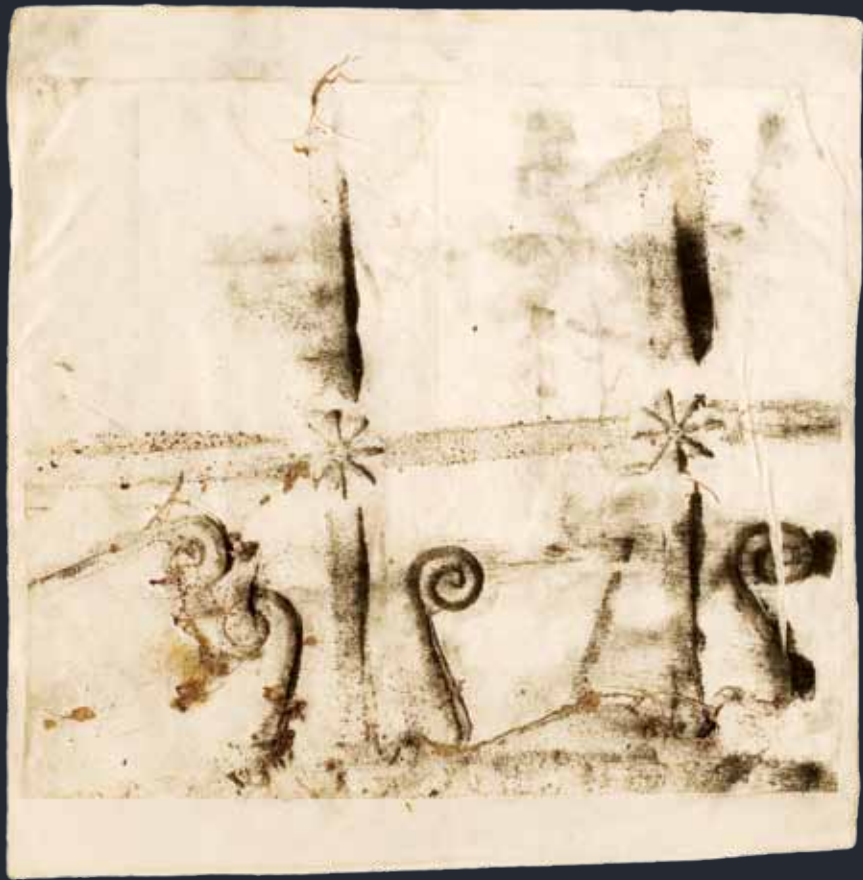


















PANTANAL  
MONOTIPIA/LONA CRUA  
*SEM TÍTULO*  
196X337 CM  
1996

























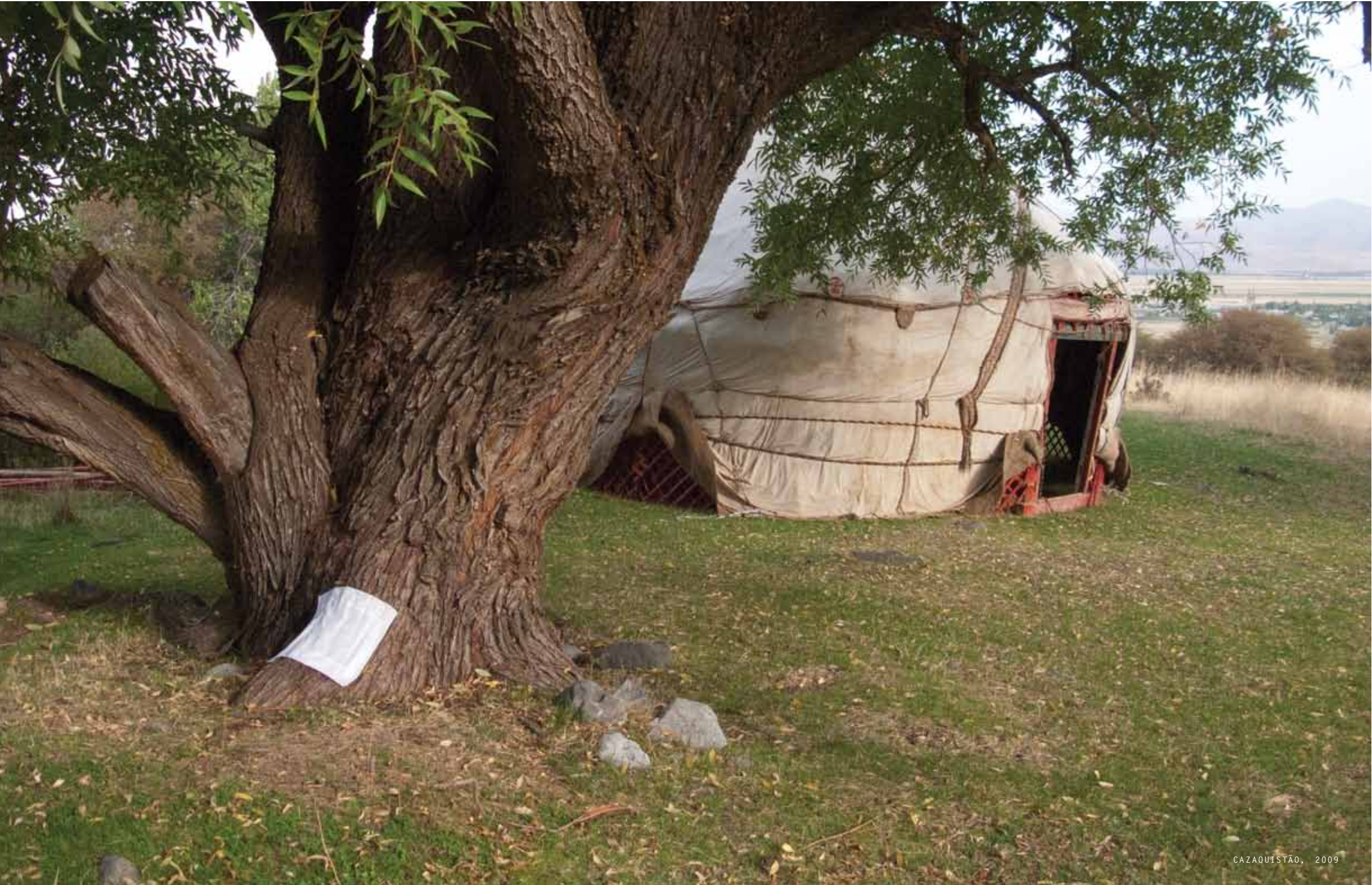




















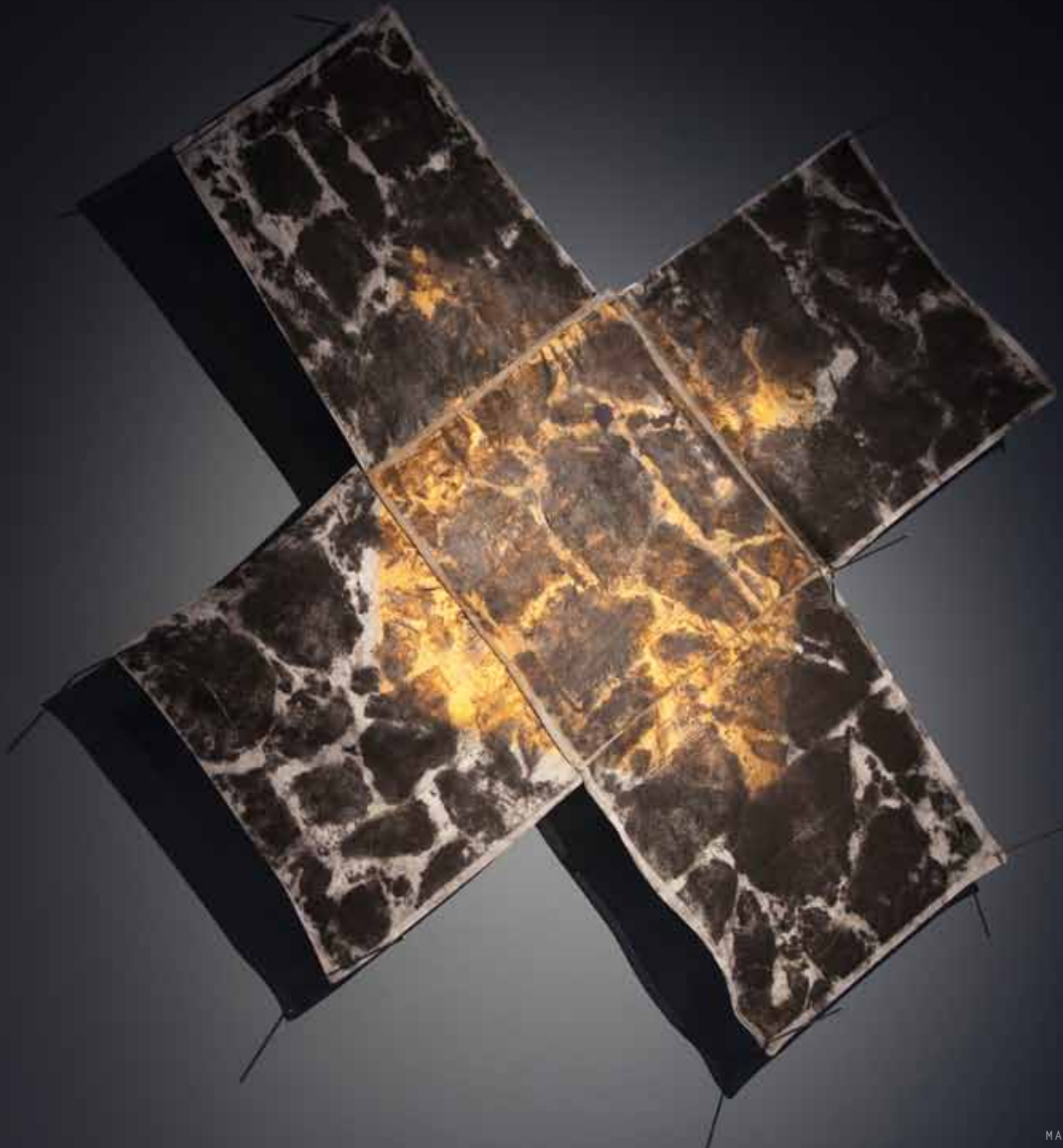
















HIGHGATE CEMETERY - LONDRES



KENSINGTON PALACE - LONDRES











# SUDÁRIOS: UTOPIAS AO RÉS DO CHÃO

Luiz Guilherme Vergara



“É muito interessante ser um coadjuvante - um a mais na viagem turística. Ao viajante é dado um momento de suspensão, pois você está instigado diferentemente do seu dia a dia. Um olhar poético aflorado. A exposição no MAC é uma coisa a mais.

Ser coadjuvante não é ser subalterno.”

Carlos Vergara<sup>1</sup>

O MAC É ESPECIAL, POIS AQUI SER COADJUVANTE NÃO É SUBALTERNO.

Como abordar a exposição *Sudário*, de Carlos Vergara, no MAC, como um acontecimento único e complexo dentro de uma curva reunindo vários processos e a vida do artista? Que mudanças éticas e estéticas estão expostas nos métodos – monotípias – do Vergara? Não se expõem apenas as telas ou os lenços de viagem, mas o quanto de vida e mundo que giram em torno de um acontecimento-encontro do artista-viajante com um lugar de muitas memórias. Mas é de dentro desta exposição que se pergunta pelo quanto desses acontecimentos-viagens de um estado poético itinerante se refaz ou reinventa diante da arquitetura de Niemeyer e paisagem como um acontecimento único.

Ao mesmo tempo, Vergara traz para si uma perspectiva crítica para a arte como materialização de uma *filosofia do ato*. Muito mais do que uma exposição de pinturas, o que se percebe é quase a trajetória de um descreir ou antimétodo da pintura. O que se expõe na transparência e opacidade do mundo que desafia o que se vê pela intuição de um movimento ético? O quanto de

simbólico se revela pela prática do artista nos deslocamentos do olhar para o que está à margem, no terreno baldio de incertezas e imprevisibilidades de um gesto de impressão como poética existencial do ser como evento no mundo?

Ao trazer esse processo de escutas e monotípias para a arquitetura do MAC, Vergara se reconhece coadjuvante com a paisagem. Esta reflexão sobre autor-coadjuvante abre todo um repensar sobre perspectivas de pertencimento e sentido da arte-artista-autores ou heróis em um mundo que perdeu a centralidade única tanto das narrativas da história e da ciência quanto da religião. A *coadjuvância* talvez seja tão heroica quanto condição do mundo contemporâneo.

O artista-coadjuvante ainda quebra distâncias, ou radicaliza proximidades e contatos diretos com “outros espaços e centros”, realiza justaposições de opostos, de valores e saberes excluídos e invisíveis da história, ciência e teorias hegemônicas da arte. O que guarda uma distância e proximidade com o que propõe Oiticica em “seja herói – seja marginal”<sup>2</sup>? Nesta exposição no MAC, Vergara oferece aos seus coadjuvantes – visitantes – a suspensão dos limites de espaço e tempo, e assim também de categorias e opostos, como também do lugar de herói-autor e coadjuvante-herói, tanto de uma obra de arte quanto do museu diante da paisagem.

Uma imprevisível convergência entre “arquitetônica” (BAKHTIN, 1999) da concepção artística em diálogo com a arquitetura do MAC foi conquistada pelo Vergara. Todos os espaços do museu se tornaram parte de uma única escultura social – ampliada como acontecimento que toma para si cada visitante, corpo e consciência, como leitores móveis da experiência de rasura ou entrelaçamento entre o dentro e o fora do museu – da paisagem e do mundo.

Na mesma medida em que amplia o campo de sentido do acontecimento único e plural das intervenções na arquitetura e paisagem, Vergara traz a existência para dentro da arte, resgatando a participação do público



como presença e performance de seus valores estéticos a serviço do ético. Esta é a zona limite de responsabilidade e responsividade<sup>3</sup> entre o artista e o outro de sua obra, a sociedade, implícitos na conceituação da “filosofia do ato” de Bakhtin de 1920.<sup>4</sup> O sentido de suas instalações atravessa as paredes do MAC, deixando como entrada e pistas apenas as portas de um labirinto esférico que começa pela instalação *Liberdade* (com portas e imagens da implosão da Frei Caneca), no pátio do museu.

De forma inaugural, Vergara construiu sua ocupação de fora para dentro, deslocando as molduras ou limites espaciais ou transtemporais, tanto para o sentido de cada obra-lugar específico de suas viagens, quanto da unidade de todo o conjunto de instalações, intervenções, instâncias e instantes entre sua arquitetônica e seu outro, da arquitetura e o contexto social do museu, mas também do seu acontecimento no mundo. Este diálogo poético com a arquitetura do MAC, paisagem e mundo pode ser tratado pelo que Bakhtin chama de arquitetônica,<sup>5</sup> que se realiza pela exigência da experiência do outro, não com uma forma dada para um espectador passivo, mas um leitor móvel, como coadjuvante-herói da trama do unir partes fragmentadas da construção de um texto ou obra de arte. Bakhtin explora “esta divisão arquitetônica avaliativa do mundo entre *mim* e aqueles que são todos *outros* para mim, não é passiva e fortuita, mas é uma ativa e dever-a-ser divisão. Esta arquitetônica é algo-*dado* como *algo-a-ser conquistado*”.<sup>6</sup>

Na mostra *Sudário*, esta unidade se concretiza primeiramente pelo autor-artista através da experiência do lugar, como exercício de “intuições palpáveis” (BAKHTIN, 1999) que vão elaborando conexões entre o autor e cada instante, instância e instalação na produção de uma unidade labiríntica de sentidos – dados a serem conquistados – para o espectador coadjuvante com o mundo – paisagem ao redor. Pela primeira vez no MAC, um artista ocupa todos os espaços do museu, dentro e fora, formando um único texto

expandido pela pluralidade de contextos e intertextos, encarnando a abordagem fenomenológica da “arquitetônica da arte” expressa por Bakhtin como um “Ser Uno como Acontecimento no MUNDO” (BAKHTIN, 1999).

Esta exposição no MAC confirma as palavras de Hélio Oiticica de 1968 sobre esta percepção ampliada ou consciência vigilante do Vergara:<sup>7</sup>

“Vergara quer ser a consciência vigilante dessas instân(cias)(tes), mais geral que a moda e a forma: o lugar e o tempo só cabem a ele construir: e ambos são fundamentais aqui: a busca do tempo-lugar perdidos no subdesenvolvimento-selva: as perguntas, as respostas, as questões: validade delas: de onde abordar a conceituação de valor?”

Esta consciência ampliada e vigilante instiga e acolhe a participação do visitante desatento desde fora das paredes do museu. Vergara projeta na paisagem uma geografia de ações simbólicas e territorializações de possíveis devires, desde a Ilha da Boa Viagem até a comunidade do Morro do Palácio com a *Farmácia Baldia de Boa Viagem*; o pátio com a ocupação *Liberdade*; a rampa com um texto corrido de Borges (*Atlas*); o piso do salão central com um tapete-mosaico de imagens impressas em colchonetes; até a varanda onde foram suspensos tecidos transparentes (voile) com imagens ainda dos diferentes lugares visitados pelo artista.

Existe uma arquitetônica semântica de cada conjunto de intervenções com a arquitetura, paisagem e mundo, mas que demanda a participação multissensorial do visitante para tecer elos entre a experiência fragmentada



dos sentidos e a intuição emergente de uma unidade dos sentidos da experiência. A própria dissolução entre os limites aparentes de interioridade e exterioridade de cada obra, ou de cada indivíduo, assim como do museu, é pulsante em todas as ocupações espaciais do Vergara, trazendo ainda a ideia de “estrutura viva” de Merleau-Ponty. Ponty expressa como “estrutura viva” a “dimensão do ser que, ao perder sua positividade, acaba também por tornar-se uma com os próprios movimentos da experiência”.<sup>8</sup> O que vale para a condição do indivíduo no mundo contemporâneo que perdeu sua positividade vale também para suas instituições culturais e sociais, bem como para o fim do objeto de arte. Ao reverso desta perda de positividade, estaria o que Yves Klein aponta como “evolução da arte para o Imaterial”.<sup>9</sup>

Os conceitos de intuição palpável e autor-herói de Bakhtin contribuem para abordar a exposição não apenas como um conjunto de obras, mas como uma fenomenologia do ato criador encarnado pela partilha com todos agentes de uma pluralidade contextual. Assim, o diálogo estabelecido por Vergara com o MAC inaugura a possibilidade do acontecimento (e reconhecimento) indissociável entre o criador e o coadjuvante, o eu e os outros, a arquitetura do instante e a arquitetura da instância – ambos mutuamente se inauguram e reinventam. Vergara consegue tornar expressiva uma totalidade intuitiva e palpável através de diálogos – escutas com o lugar e os visitantes, como “exteriorização” de saberes ainda não conscientes.

Outro conceito de Bakhtin que se identifica nesta odisséia do Vergara é o de autor como herói, que conjuga a arquitetura do discurso artístico com o reconhecimento e a potência do outro, coadjuvante. Assim, já dois meses depois da inauguração da mostra, Vergara reconhece seu lugar ambíguo como coadjuvante da obra de Niemeyer e da paisagem. Estas múltiplas camadas de processos de criação e intuição palpável formam escutas do artista diante da pluralidade contextual do MAC na Boa Viagem.

Durante as cenas do dia a dia da exposição aberta ao público, observam-se o acolhimento e a atração dos visitantes como um laboratório imaginário do espaço poético, onde todos são possíveis descobridores e artistas anônimos. Porém, a prática do sentido do ético se dá pela responsabilidade e responsividade pública diante do papel do outro como constituinte da obra, como consciência de coadjuvante-herói, pois depende destes segundos para que se dê a circularidade de uma *identidade e ética elíptica*<sup>10</sup> (EVANS, 2009). O que estabelece a imagem geométrica de ampliação ou deformação do círculo centrado no artista para a arquitetônica que acolhe dois ou mais centros de enunciações e presenças no acontecimento da arte. Nesta configuração elíptica, o evento da arte é como um ser híbrido coletivo instituinte e instituído pelo corpo social, ao mesmo tempo em que acolhe, é poético na produção de uma unidade imaterial de múltiplas vozes em diálogo no mundo.

O MAC com a mostra do Vergara é tomado como grande corpo de múltiplas vozes ou território de palimpsestos, onde se reinauguram textos e intertextos provocadores desta unidade elíptica de totalizações de sentidos imateriais no horizonte fenomenológico de possibilidades do encontro entre arquitetônica, arquitetura, e mundo, herói híbrido – marginal coadjuvante. Não vemos nenhuma obra sendo dada como totalidade e nem positividade imposta ao sentido público da exposição ou do museu. Vergara compreende isso e traz esta intuição como manifestação expressiva do que significa expor? O que se afirma com mais clareza por Mieke Bal e Norman Bryson: “O texto ou obra de arte não pode existir fora das circunstâncias nas quais o leitor lê o texto ou o espectador vê a imagem, e a obra de arte não pode fixar antecipadamente o resultado de seus encontros com a pluralidade contextual.”<sup>11</sup>

Carlos Vergara ocupa o MAC com a mesma reverência dos pequenos lenços diante dos lugares sagrados. Porém, o espaço e o pensamento redondo da resposta de Niemeyer à paisagem conferem ao Vergara o desafio



da contemporaneidade, como Zygmunt Bauman (1999, p. 85) bem cita “o espi-rituoso Adágio de Pascal (...): de fato vivemos num estranho círculo cujo centro está em toda parte e a circunferência em parte alguma (ou, quem sabe, exatamente o contrário?)”.

Simbolicamente, o ritual da monotopia no lenço exige do artista uma reverência especial ao seu ajoelhar na terra, e pelas mãos, ao colocá-lo no chão, é “como se” o mundo parasse nesse tempo-lugar perdido, e por alguns momentos tudo girasse ao seu redor. Quantas histórias e vozes ecoam em cada lenço? A produção das monotopias é um exercício de cosmogonias ao rés do chão, indissociáveis do alinhamento entre autor-herói e mundo. Ao mesmo tempo, neste ato, Vergara também se distancia da postura heroica – romântica – de Pollock diante de suas telas no chão (*action painting*). Na diferença entre estes dois pintores, pode-se intuir uma radical mudança no sentido épico e ético do ato criador do artista-herói na passagem desses dois séculos.

ESPAÇOS POÉTICOS - A SERVIÇO DO ÉTICO:  
RAZÃO VIAJANTE - BALDIOS DE SABERES

Lygia Pape, em 1975, na instalação *Eat me: a gula ou a luxúria?*, revisita três momentos de sua carreira que muito bem refletem as crises ou passagens estéticas no sentido de busca ética na sua conceituação artística: como origem, as xilogravuras neoconcretas, identificadas como espaço topológico; no segundo momento, no Livro da Criação, habitariam as indagações do homem como história, o estético e o ético; e, finalmente, o “agora” – onde se define o “Espaço Poético – qualquer linguagem a serviço do ético”.<sup>12</sup>

Esta visão tão própria de uma geração que rompeu com as molduras, pedestais e o cubo branco, que também não se conformava com os estados institucionalizados da arte, totalitários da política, ou corruptos do capitalismo selvagem (expressão em vigor na época), traz a imagem-conceito da “fita de Möebius” como possibilidade e potência de mobilidade deslizante entre o dentro e o fora das instituições – abrigo-mundo. Nesta fita de Möebius, realiza-se um estado de pulsação poético capaz de subverter polarizações entre opostos – como visualização de um jogo estético e ético contemporâneo de coincidências ou simultaneidade dos opostos. Michel Foucault, em outras palavras, declara esta condição emergente de justaposições em sua conferência “Outros espaços”.

“A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”  
(FOUCAULT, 2009, p. 411).

Pensar na trajetória do Carlos Vergara é também perceber estes saltos e pulsações inquietantes que vêm mobilizando gerações através da mesma fita de Möebius entre espaço topológico, estético e ético. Este “homem como história” para Pape é assumido por Vergara como sacerdócio da arte, autor e coadjuvantes de acontecimentos e linguagens a serviço do ético.

Quais seriam as diferenças entre as viagens de Carlos Vergara e o legado dos “delírios ambulatórios de Oiticica e Pape”? Com a *Farmácia Baldia*, Vergara avança em direção a este *zeitgeist* do contemporâneo que se realiza como indagação pelo ético, através de processos de geração de potência e ação coletiva. Ao mesmo tempo, representa a condição contemporânea do artista na virada de paradigmas, como um ser de “identidade híbrida e elíptica” que cruza a falência de várias crenças, da centralidade humanista do artista-gênio em destaque sobre a sociedade, de uma narrativa hegemônica da história, da cultura sobre a natureza, mas também desvio da grande arte para uma poética existencial. Assim, na sua trajetória, a culminância e maturidade ética são voltadas para a imaterialidade da arte, ou uma intuição palpável do que se expressa ou prenuncia como *materialismo espiritual*.

As monotipias nos lenços de viagem e a *Farmácia Baldia* apontam para esta fissura e falência dos paradigmas positivistas tanto da arte como da ciência moderna. Pela ação coletiva, investem na emergência do imprevisível, das incertezas, que envolvem até mesmo o artista também na descoberta da potência das microgeografias dos diálogos, da cumplicidade, que implicam em uma escuta (elíptica) no ato criativo, mais bakhtiniana do que duchampiana, onde o outro é parte da arquitetônica do acontecimento artístico no mundo.

O reconhecimento de ervas em terrenos baldios junto com botânicos, farmacólogos, a equipe de médicos de família e moradores do Morro do Palácio traz para dentro desta exposição o que está fora do museu, do mundo da arte, ou à margem da ciência médica oficial. Neste braço de ações provocadas pelo Vergara, deflagra-se uma ressonância com essa virada de olhar para o outro lado, o outro espaço, o invisível das lentes culturais hegemônicas.

Os lenços também refletem uma arquitetônica de subversão tanto dos métodos de escrita da história quanto das teorias dominantes da pintura. Vergara atua movido por uma impressão e suspensão fenomenológica do

encontro do mundo como acontecimento de ser e linguagem através de ações de contato com a espessura e a densidade do visível e invisível. Não seria o nada existencialista, mas, talvez, o vazio budista do fluxo e acaso – onde o que se vê são apenas terras e areias no livro chão do palimpsesto imaterial.

Vergara não abre mão de uma mirada corporal (não retiniana) de intuição palpável que conduz as escolhas – “a abertura ao acaso” –,<sup>13</sup> que provoca um jogo entre consciência histórica e poética, sem perder seu vínculo com o sagrado e o “não ainda consciente”. Porém, deixa em cada lenço a pergunta: *qual é a espessura histórica e poética destes lenços?*

#### ARQUEOLOGIA DE UMA INTUIÇÃO PALPÁVEL

Nesta exposição, os pequenos lenços, ao serem dispostos junto com a trajetória de suas grandes telas (também monotipias), formam enunciações simultâneas de diferentes temporalidades e experimentações. As grandes telas das *Pegadas dos jacarés* do Pantanal (1996) ou a *Boca de Forno* (1989), se, por um lado, representam um momento de crise e mudança radical de processos e questões estéticas, já estão antecipando o futuro das viagens para um sentido experimental da arte como método intuitivo de explorar a densidade histórica e o desaparecimento (ou esquecimento) das utopias ao rés do chão. Os pequenos lenços já estão livres de qualquer carga pictórica ou positividade da matéria e memória da humanidade. No entanto, expressam um investimento artístico na crença em uma possível reversibilidade contínua entre memória e matéria, futuro e passado, ou ainda proximidade e distância.





Paulo Sergio Duarte (2011b) refere-se a estas grandes monotipias iniciadas ao final dos anos 1980 como “Estranha proximidade”, ou ainda excessiva proximidade, com uma referência a Walter Benjamin, na narrativa de um de seus sonhos diante de um muro, que pela proximidade não consegue reconhecer a Catedral de Notre Dame. Paulo Sergio ainda remete à ideia de uma arqueologia da origem da pintura brasileira, quando Vergara busca os pigmentos de óxido de ferro em Minas Gerais que forneceram a matéria-prima para a obra de Mestre Athayde. Ao mesmo tempo, identifica “um movimento romântico nessa pintura do Vergara que parece acreditar que ali no fragmento, no pedaço de parede, pode estar o todo e que esse encontro não pode ser perturbado por uma racionalidade inibidora” (DUARTE, 2011b, p. 179). Neste jogo com a imersão, a proximidade cega, ou “intuição palpável”, Vergara atravessa a janela da história da arte e da ciência, da exigência de uma distância para a estética, da outra, do afastamento cartesiano. A excessiva proximidade é também a do contato com uma completa reversão entre exterioridade e interioridade entre a matéria da arte e a do mundo – enquanto um único evento indissociável do Ser. Este é o jogo onde o Salão Principal do MAC coloca a todos como parte de um único evento ou grande pergunta da trajetória de 50 anos de arte do Vergara, mas também de uma única história de múltiplas vozes da humanidade. Sim, como Paulo Sergio Duarte (2011b, p. 179) ainda afirma, “este sublime aqui [se referindo às grandes monotipias de 1989] não pressupõe nenhuma transcendência (...) mergulhados no que não vemos”.

Complementaria Paulo Sergio com a própria incerteza da fenomenologia, pois onde se abre a condição contemporânea de justaposições e reversibilidades entre opostos, exterioridade e interioridade, entre sujeito e a matéria do mundo, também se entrelaça o acontecimento da transcendência pela excessiva imanência – quando mergulhados no que não vemos. Talvez na espessura dos pequenos lenços caiba o tamanho desta incerteza contemporânea.



É desta fenomenologia existencial do espaço – não objeto – tão bem traduzida por Ferreira Gullar para a experiência neoconcreta que a geração de Carlos Vergara se inicia na complexidade do acontecimento da arte indissociável do ser e do real como evento de linguagem no mundo. Porém, é na mesma medida do esgotamento de distâncias entre arte e mundo que a produção de uma distância zero, ou total imersão “no outro espaço”, que a inquietante proposição da Lygia Pape expressa também uma crise ou afirmação do sentido poético indissociável da linguagem a serviço do ético. O lugar do artista passou também a ser dentro das várias crises e mudanças de paradigmas, tanto da ciência (incluindo as ciências sociais), política e economia, quanto da grande revolução tecnológica de comunicação. A transfiguração do lugar da arte atinge sua culminância no espaço poético da existência, no comum, na deriva, no delírio ambulatório (Oiticica e Lygia Pape) da contracultura.

De 1965 para cá, tudo mudou no entorno da arte e sua história. O Vergara, em especial, já se iniciava na Nova Figuração na busca do contato direto, sem distâncias, com a realidade social, política e cultural brasileira, mesmo que sacrificasse a pureza estética da grande arte. Na mesma década de turbulência do golpe militar, chegava ao Brasil a eclosão da Pop Art (principalmente a americana), em tempos de Guerra Fria e debates pós-modernistas. A estranha proximidade já era uma estratégia e método crítico da geração *Opinião 65*, muito mais do “descriar” da ilusão da pintura, para inaugurar uma ética elíptica de múltiplas vozes do acontecimento coletivo da arte.

Dentro desta perspectiva, as vanguardas experimentais passaram a atuar pela desconstrução de tudo o que era sólido nos valores da arte, desmanchando-se no poder de sua própria autonomia ou no resgate da porosidade direta com a realidade, mesmo refletindo a perda de sua positividade no mundo. A excessiva proximidade do real está implícita no experimentalismo dos investimentos artísticos que se alinharam com a questão ética das ações



coletivas, dos invisíveis participantes, dos heróis-coadjuvantes, trazendo para o corpo da obra o outro lado imaterial da subjetividade dialogal, já implícitos nos conceitos de corpo vibrátil (Lygia Clark), suprassensorial (Oiticica).

Ao final dos anos 1960, Oiticica escreve sobre Vergara: “nem a ‘arte’ nem a ‘cultura’ importam aqui: muito mais: o comportamento como uma forma viva das opções criativas – vivatuante, vigilante: uma consciência”.<sup>14</sup> Neste labirinto da liberdade pós-golpes militares e abertura nos anos 1980, acompanhada pela falência dos modelos ideológicos ou estéticos para a arte, é justa e corajosa a busca do Vergara pela condição de viajante transcultural ou transtemporal, a começar pela exploração dos minérios e pigmentos naturais que deram o primeiro chão e cor da história da arte brasileira.

Seria possível traçar várias cartografias ou genealogias da pintura e filosofia do século XX e XXI nesta visada espiral da exposição do Vergara. Mas o fio condutor seria a crescente aproximação do artista com a sua própria terra como solo poético e espiritual. Primeiramente a pintura motivou as buscas geológicas pelos pigmentos que deram origem à arte brasileira – da extração e transfiguração dos sentidos do suor da terra como extensão da matéria-prima das raízes abertas do Brasil. Mas também a descoberta de uma arqueologia de si mesmo pelo contato direto com a condição de viajante – ressignificando o sacerdócio do pai pela devoção à mobilidade do pensamento e das descobertas que desafiam os meios de expressão. Vergara reconhece os riscos desse estado mutante e nômade de sua produção e expressão artística: “Muitas pessoas têm dificuldade com o meu trabalho porque muda formalmente – mas lá dentro existe uma curva que nunca foi abandonada.”<sup>15</sup>

Esta curva única do Vergara é complexa e ousada – “entre jogo de dardos e dados”,<sup>16</sup> sua trajetória se torna cada vez mais híbrida e elíptica, como arqueologia do experimental, existencial e espiritual na arte contemporânea e pré-moderna. Ao mesmo tempo, esta aproximação crescente do real é

indissociável do afeto. Desta forma, Vergara lembra em seus depoimentos da importância dos aprendizados com Iberê Camargo, e é justamente através do desenvolvimento de uma relação de afeto que aprendeu o significado do desenho como exercício de rigor. Camargo é representante de uma geração de artistas que cruzou a Guerra Fria, mergulhando na busca por uma pintura de carne espessa da existência, completamente imerso na incerteza e imprevisibilidade do futuro. Deste convívio-atelier com Camargo, Vergara desenvolve a “musculatura do olhar” (indissociável do amor pela arte). Assim, no mosaico do Salão Principal, temos esta travessia da história moderna para a pós-moderna da arte, que não ignora o heroísmo de Camargo, mas também guarda ressonâncias plásticas e afetivas com o legado dos heróis-artistas, tais como as pinturas matéricas de Alberto Burri e Tapies. Vergara conhece bem a história da arte pela musculatura do olhar encarnado no coração que lacrimeja ao lembrar o primeiro encontro frontal com a pintura de Caravaggio. Nesta perspectiva, pode-se perceber a coragem e a devoção à arte impressa na leveza e espessura dos pequenos lenços – sudários – enquanto desapego da grande pintura, dos cânones do rigor do desenho sem perder a ternura no mergulho “no que não vemos”. Neste movimento, Vergara é regido pela consciência vigilante na experiência de uma intuição palpável do mundo.

#### EXPERIÊNCIA DO INFINITO - DELÍRIO BORGIANO

"Aleph - (...) é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos.

Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? (...)

Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma..."

Jorge Luis Borges, *O Aleph*<sup>17</sup>

Quantas leituras de Borges atravessam esta exposição do Vergara? Desde a rampa em *Atlas* até o *Aleph* no Salão Principal, este lugar é o ponto onde se atravessam todos os pontos e tempos. Não seria este o mesmo princípio para cada lenço? Trazer para a superfície do lenço a totalidade imaterial da memória e história de um lugar?

Curiosamente, em uma conversa com Vergara, o filme *Arca russa* de Aleksandr Sokúrov foi lembrado. Imediatamente, todas as conexões entre sua exposição no MAC com a ficção de Sokúrov foram feitas. Magistralmente, Sokúrov compacta, em uma narrativa polifônica delirante, o acontecimento único de uma visita ficcional (poderíamos dizer borgiana) ao grande Palácio do Hermitage, emblemático museu enciclopédico em St. Petersburgo.

Deslizando ininterruptamente em um único plano-sequência, sem cortes, uma câmara encarna uma travessia dos espaços – salões incluindo as vozes de cada época, seus debates, suas crises e incertezas sobre o lugar da arte, da vida e suas interações sociais. Na verdade, em 97 minutos, o espectador é lançado em um jogo de corridas e corredores, salões e grandes obras de diferentes gerações e séculos.

Da mesma forma, as ocupações e instalações do Vergara são projetadas no MAC para um visitante em trânsito contínuo que encarne esta câmara em movimento, atravessando desde o pátio, subindo a espiral da rampa, lendo em voz alta Borges, circulando a varanda, até chegar no grande salão, onde continua girando em 360°, e sem parar volta para a saída e desce a rampa – levando o que está dentro para fora, e o que estava fora para dentro. Todos os planos são circulares, mas o artista propõe o delírio da consciência vigilante para um visitante imaginário como o herói de Sokúrov ou Borges, que experimenta o transe de uma experiência esférica – do infinito borgiano.

Vergara abre para todos a mesma intuição palpável de Niemeyer para a Boa Viagem, oferecendo pequenos pontos esféricos na tangência de uma circunferência de raio infinito, onde seu centro está em cada visitante, leitor móvel, por toda parte. Como Yves Klein propõe: “o homem não é mais o centro do universo, o universo que está no centro do homem”.<sup>18</sup> Por várias vezes, o acontecimento da exposição da Boa Viagem realiza o que o artista experimenta na impressão de um lenço sobre a imensidão de um sítio histórico, “como se” fosse capaz de guardar a espessura da eternidade do mundo ou da consciência do átomo.<sup>19</sup> Desde a geometria do labirinto sem paredes com portas amarelas do lado de fora do museu, Vergara inclui a “liberdade” pela implosão do presídio da Frei Caneca, como parte de uma única caminhada épica das várias utopias sem paredes, dos baldios da humanidade.

Ao subir a rampa, o visitante é instigado à condição de leitor móvel, cujo caminhar se inscreve no próprio sentido espiral do texto e escrita corporal humanista – na crença em: “Descobrir o desconhecido não é uma especialidade de Simbad, de Érico, o Vermelho, ou de Copérnico. Não há um único homem que não seja um descobridor” (BORGES, 2009).

Mas, para o leitor atento, toda a experiência está indissociável da paisagem e do corpo – este minúsculo ponto da Baía de Guanabara, assim como



os pequenos lenços, fazem o mundo girar como uma dúvida de Borges (2009): “Ele começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco-íris e as vinte e tantas letras do alfabeto; passa pelos rostos, mapas animais e astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase total da própria ignorância.”

Vergara oferece esta inscrição caminhante do sujeito na escrita do tempo no texto imaterial encarnado de palimpsestos. Todas as temporalidades convergem como no filme da *Arca russa* ou “delírio ambulatório” de Oiticica e Pape. No percurso da rampa, já se cruzaria a dobradura do real – imaginário como os dois lados da fita de Möbius, deslizada na medida da participação de cada um no acontecimento da consciência esférica em trânsito no mundo.

#### MATERIALISMO ESPIRITUAL - SINERGIAS CONTEMPORÂNEAS PRESENÇA DO SAGRADO - REVIRADA PRÉ-MODERNA DO CONTEMPORÂNEO

Curiosamente, este texto se desenvolve por uma escrita espiral como a trajetória do filme *Arca russa*. Mas também resgata o artista russo – viajante –, arqueólogo e filósofo Nicholas Roerich (1874-1947), que junto com Helena Roerich ergueu também um importante movimento internacional a partir dos anos 1920, chamado Ética Viva, envolvendo conceitos como “realismo cósmico e materialismo espiritual”.<sup>20</sup> Ambos, representantes de uma geração de exilados pela revolução social russa, podem também fazer parte de um terreno e território “baldio” das histórias às margens da arte do século XX.

A prática da arte como acontecimento pode ser vista como ética viva que converge a reverência entre energias e realidades – cósmicas e humanas,

espirituais e materiais – junto ao tempo da criação ou pelo ato criador independente, age-se como o autor-herói que reinaugura o mundo. O lenço-chão adquire espessura, “como se” concorresse ali um realismo cósmico ou materialismo espiritual da arte. A expressão “como se” é aplicada para uma fenomenologia da experiência poética pela qual o sujeito tem acesso a uma passagem encarnada de convergências instantâneas de opostos – como uma visão borgiana para o exercício da arte.

Mas o que dizer da presença do Cálice na exposição – relicário do reverendo-missionário da Igreja Episcopal, em homenagem ao pai do Vergara? Como esta presença é mais do que um ponto ou objeto sagrado exposto como arte contemporânea? Esta é a presença-acontecimento silencioso colocado pelo artista como um nó górdio entre imaginários simbólicos e espirituais, mas também marginais para o mundo da arte.

A própria forma do Cálice exposto entra em ressonância estética e crítica com a reversibilidade entre forma-função do museu. Como se o posicionamento do cálice na exposição ativasse a causa-efeito intuitivos – não ainda conscientes – da forma e função simbólica do MAC – enquanto um enigmático Graal coletivo que abriga os imaginários contemporâneos marginais. “Como se” o pequeno cálice fosse efeito causador semântico da forma circular da arquitetura do MAC, coadjuvante com a paisagem-mundo. A presença deste pequeno cálice é fundadora de uma trama de ressonâncias que segue o sentido inverso de suas escalas – da parte para o todo; do material para o espiritual; para a grande Catedral de São Miguel; para o território das grutas dos cristãos primitivos da Capadócia; assim como o grande tapete coberto de imagens de diferentes ruínas, atingindo a arquitetura do MAC, como conspiração intuitiva de uma função utópica comunista de acolhimentos em um único corpo e copo de múltiplas vozes e imaginários da humanidade. Do pequeno ao grande cálice do MAC, Vergara recoloca uma indagação silenciosa e singela, mas também

extremamente corajosa. Qual é o lugar e sentido do sagrado no contemporâneo e como a arte se aproxima ou se afasta dessa desafiante incerteza na órbita multicentrada ou multifragmentada de cruzamentos ascendentes ou cruzadas profundas das relações humanas.

Sem dúvida, esta presença traz toda uma outra complexidade para a trajetória de delírios e indagações sobre o sentido do ético para a arte e mundo contemporâneos. Ainda neste mesmo salão hexagonal, acompanhando a pequena presença “do cálice”, estão expostos vários lenços com impressos de imagens coletadas das ruínas de São Miguel. Neste cenário de fragmentos de um grande imaginário ou delírio sagrado coletivo das Missões, chama a atenção uma grande tela com monotípias das pedras do piso da Catedral de São Miguel com cores terrosas dos pigmentos de óxido de ferro.

Vergara seguidamente aponta para os vazios entre as pedras impressas na tela. Que vazios são esses que estruturam plasticamente as formas marcadas da geometria construtiva do chão? Ao se colocar na vertical, esta grande lona expõe ainda mais a presença ambígua do sentido dos espaços vazios que unem as rochas das construções. Este vazio pode ser visto como as outras histórias e narrativas não oficiais, ou os baldios simbolicamente explorados como outros espaços e saberes que não são visíveis. Cumpre-se, nessa reversibilidade plástica, não apenas a dissolução de uma gestalt da forma-fundo, mas de outros modos de ver o que as lentes de um racionalismo dominante da história moderna ou da razão europeia tornou invisível ou marginal. Nesta grande lona, expõem-se os vazios das ruínas das grandes utopias ao rés do chão, mas também outra homenagem ao “sagrado” que subjaz nas vozes da invisibilidade, como outras microforças estruturantes, fundamentais na unidade dos opostos. Nesta reversibilidade entre lógicas de leitura de mundo, o piso-chão imprime como arte uma arqueologia simbólica e plástica dos resíduos de uma utopia cristã-comunista de São Miguel, fundada por jesuítas, artistas e índios.

O que representa assumir estas monotípias nos pequenos lenços de viagens como obra de arte? Vergara, em seu processo, transforma a intuição palpável do real em experimentalismo artístico que ultrapassa a exaustão do visível e do intelecto no primado da estética visual, mas também nega a busca de “objetos autênticos” para alimentar a função totalizante da história (CERTEAU, 2006). Aos lenços, são colados os cristais de grãos de arenitos, capins secos e até guimbas de cigarros, rejeitando qualquer distância racional de crença no lugar central da história ou da arte, quando regidas por uma organização epistemológica do mundo que perdeu o contato encarnado com a matéria do real como substância ontológica. Esses lenços parecem seguir os argumentos críticos de Michel de Certeau (2006, p. 87) contra uma escrita da história centralizadora e controladora dos sentidos “de prover a sociedade de representações globais de sua gênese”.

Da mesma forma que a arte, neste salão do MAC, exhibe a mesma crise do lugar da história e do museu, não mais “centrais” como no século XIX. O que transparece nesta busca do Vergara vale também para uma crítica da escrita da história, que, “perdendo a realidade como substância ontológica, buscou reencontrá-la como força histórica” (CERTEAU, 2006, p. 87). Com os “sudários”, aproximam-se pela complexidade dos métodos o historiador, o antropólogo e o artista contemporâneo. Como Certeau propõe, não se espera da história uma “totalização”, mas, pelo contrário, “de seus próprios modelos ele obtém a capacidade de fazer aparecer os desvios”.

Vergara cumpre desta forma um papel híbrido, entre poético, plástico e filosófico a serviço do ético, que intui o imaterial pelo que é palpável, oferecendo ao leitor-autor-coadjuvante uma cognição especulativa do encontro com a possibilidade de um acontecimento único da humanidade, uma reversão estética para um materialismo espiritual, fundado na própria imanência da experiência artística. Na odisseia dos “Sudários”, desde a



sua concepção – processos e viagens para serem tomados como instalação no MAC –, emerge uma caminhada épica que é também da humanidade na direção do que Alice Bailey (2004) aponta como passagem “do intelecto à intuição”, como crítica aos impasses racionalistas e/ou positivistas da condição humana.

Os processos da *Farmácia Baldia*, assim como a instalação *Liberdade* e o texto de Borges na Rampa, integram a referência à presença do cálice na exposição. Alertam também para a cegueira da experiência fragmentada do mundo, como os sonhos de Walter Benjamin citados por Paulo Sergio para a excessiva proximidade junto ao muro da grande Catedral de Notre Dame, como também da obra *Muro-Mole*, ou chão de São Miguel. No entanto, é pelo espaço poético, o delírio itinerante do filme *Arca russa*, ou do *Aleph* de Borges, que é possível tatear com novas lentes o papel do artista na aproximação e reversão entre opostos, que antecipam imaginários indissociáveis de um materialismo espiritual como parte de movimentos e viagens deixados à margem na história do século XX.<sup>21</sup>

1 Entrevista com o artista, 5 de fevereiro de 2014.

2 Hélio Oiticica: “Seja marginal, seja herói”. Frase síntese do espírito da Marginalia. Utilizada também como parangolé e bólide em homenagem a Cara de Cavalão (1968).

3 Tradução do conceito de Bakhtin, em inglês, *answerability* (BAKHTIN, 1999).

4 Idem.

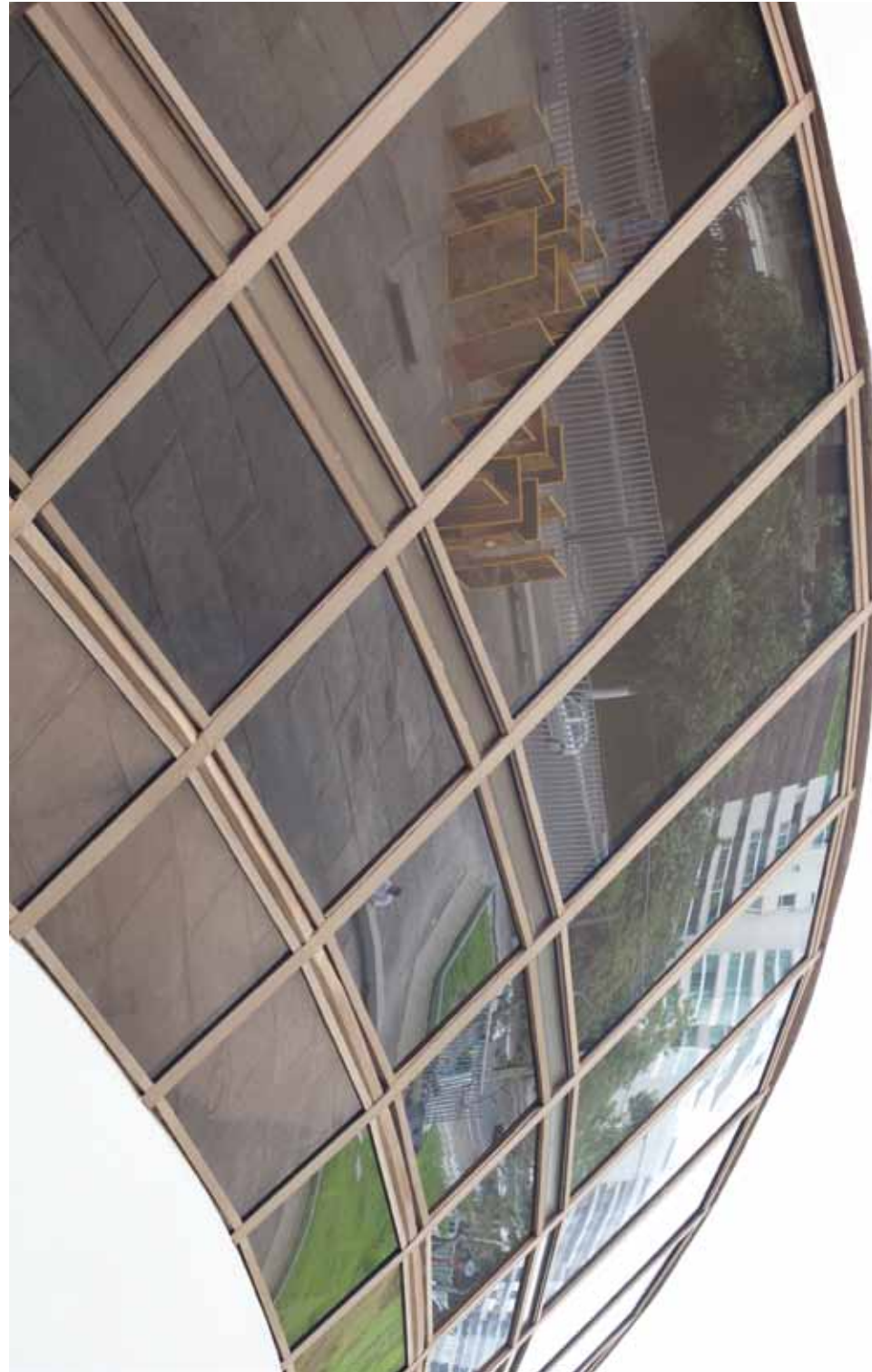
5 Arquitetônica é um conceito também mais elaborado por M. Bakhtin (1990) no livro *Arts and Answerability*. Bakhtin foi preso durante o stalinismo e enviado para o exílio, coincidentemente, para o Cazaquistão, cenário também de uma das viagens de Carlos Vergara. Seus escritos dos anos 1920 somente foram recuperados depois dos anos 1960, e hoje estão extremamente presentes nas indagações e abordagens conceituais contemporâneas, mas principalmente na escrita deste texto.

6 “This valuative architectonic division of the world into *I* and those who are all *others* for me is not passive and fortuitous, but is an active and ought-to-be division. This architectonic is something-*given* as well as something-*to-be accomplished*.” (BAKHTIN, 1999, p. 75).

- 7 OITICICA, Hélio. Fac-símile da correspondência de Hélio Oiticica para Carlos Vergara. 30/09/1968 (apud DUARTE, 2011).
- 8 “Merleau-Ponty’s thought, especially in his later period, is a thought of the living structure for which interiority no longer refers to a subject closed in itself, but becomes the dimension of a being who in losing its positivity thereby ends up becoming one with the very movements of experience.” (DASTUR, 1993, p. 26).
- 9 Palestra dada por Yves Klein na Sorbonne, “The Evolution of Art towards the Immaterial” (apud NOEVER; PERRIN, 2004).
- 10 Fred Evans desenvolve o conceito de Identidade Híbrida ou Elíptica baseado também numa dimensão dialogal entre vozes e papéis que conjugam nosso discurso social. “We are elliptically identical with ou ‘lead voice’, that is the social discourse upon whose basis we tend to evaluate our surroundings and direct our discourse. Because this lead voice is shot through with the other voices of society, we are elliptically identical with them as well.” (EVANS, 2009, p. 154).
- 11 “The text or artwork cannot exist outside the circumstances in which the reader reads the text or the viewer views the image, and that the work of art cannot fix in advance the outcome of any of its encounters with contextual plurality.” (BAL; BRYSON, 1991).
- 12 Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, 1975. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e11:dossie.pdf>>.
- 13 Entrevista com o artista, 5 de fevereiro de 2014.
- 14 OITICICA, Hélio. Correspondência de Hélio Oiticica para Carlos Vergara. 1968 (apud DUARTE, 2011, p. 19).
- 15 Entrevista com o artista, 5 de fevereiro de 2014.
- 16 Entrevista com o artista, 5 de fevereiro de 2014.
- 17 Borges (2001, p. 169).
- 18 “Man is no longer the Center of the universe, it is the universe that is the Center of man.” Palestra dada por Yves Klein na Sorbonne, “The Evolution of Art towards the Immaterial” (apud NOEVER; PERRIN, 2004, p. 9).
- 19 Alice Bailey (2009) desenvolve neste livro uma relação científica da matéria e da consciência como evolução que afeta a substância atômica de todas as formas. O “átomo” emerge como uma miniatura – mas réplica completa – da estrutura de energia comum a todas as formas de vida – cósmica, planetária, humana e sub-humana.
- 20 Conceitos desenvolvidos pelos textos da série *Agni Yoga*, de Helena Roerich e Nicholas Roerich. Incluo aqui como parte de outra história e outro espaço a serviço do ético.
- 21 Sociedades Roerich (1920-). Mesmo na Rússia, o materialismo da revolução social abafou outra mais lenta chamada “revolução espiritual”, onde outros movimentos de artistas, filósofos e cientistas estavam voltados ao tão pouco conhecido “materialismo espiritual” e ao realismo cósmico, dos quais o artista-viajante, arqueólogo e filósofo russo Nicholas Roerich foi um dos líderes. Em sua maioria, este lado da história ficou no terreno baldio das narrativas hegemônicas (SHAPOSHNOKIVA, 2003), termo explorado para o legado de Nicholas Roerich e Helena Roerich.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILEY, Alice. *Do intelecto à intuição*. Niterói: Fundação Cultural Avatar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A consciência do átomo*. Niterói: Fundação Cultural Avatar, 2009.
- BAKHTIN, M. M. *Art and Answerability*. Early Philosophical Essays. Texas: The University of Texas Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999.
- BAL, Mieke; BRYSON, Norman. Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, v. 73, n. 2, p. 174-208, Jun. 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização. As consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p. 85.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. In: \_\_\_\_\_; KODAMA, Maria. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- DASTUR, Françoise. Merleau-Ponty and Thinking from Within. In: BURKE, Patrik; VEKEN, Jan Van Der. *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993.
- DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2011a.
- \_\_\_\_\_. Estranha proximidade. In: DUARTE, Paulo Sergio. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Automatica, 2011b.
- EVANS, Fred. *The Multivoiced Body*. Society and Communication in the Age of the Diversity. Nova York: Columbia University Press, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2009.
- NOEVER, Peter; PERRIN, François. *Air Architecture*. Yves Klein. Los Angeles: The MAK Center for Art and Architecture, 2004.
- SHAPOSHNOKIVA, L. *The Philosophy of Cosmic Reality*. Moscou: ICR, 2003.













MUSEU NACIONAL DO  
CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA  
- BRASÍLIA, 2014



MAC - NITERÓI, 2013







CORPOS EM  
DESLOCAMENTO:  
PASSAGENS  
PELA  
IMPRESSÃO

Renata Santini



A poética da obra de Carlos Vergara é traçada por apropriações e o entrecruzamento de técnicas, suportes e materiais, que constituem práticas percebidas especialmente a partir dos anos 1960, conduzindo à comprovação de um caráter múltiplo da produção artística contemporânea. Em meio a essa impureza, destaca-se uma produção experimental que, com maturação poética, funda-se na passagem de marcas obtidas pelo procedimento da impressão.

Ao estudar o processo de Vergara, identificamos o encontro dessa técnica com outras linguagens, como a pintura e a fotografia, procedimento mecânico<sup>1</sup> de impressão por gerar um negativo. Entendendo a impressão como um empréstimo da forma por aderência deslocada para outros contextos, convém pensar sua articulação aos demais meios produtivos contemporâneos, ponderando sua ampla variedade de execução.

Embora se trate de um gesto técnico antigo, empregado em campos materiais e técnicos bastante distintos, é inexistente uma história desse processo como um conhecimento estabelecido. Sua utilização na arte contemporânea é recorrente, o que reivindicaria para a impressão uma potência discursiva entre imagens situadas em tempos e lugares distintos. Ao produzir o espelho de sua matriz, a impressão causa uma dobra da imagem, possibilidade de inversão de sentidos pelo deslocamento de uma marca ou vestígio.

O entrelaçamento de linguagens e materiais tornou viável a dissolução das categorias artísticas, bem como o alargamento dos seus limites conceituais. Além disso, a evolução nos processos de impressão das imagens vem possibilitando atualizações nos modos de invenção. Pelos impulsos transmitidos em processos tanto manuais quanto mecânicos, a reprodução de marcas nos leva a pensar na presença da cópia na arte contemporânea. No momento em que não presidem normas para a criação artística, o livre uso das imagens e suas reproduções viabiliza a repetição. A marca se repete por diferentes suportes e tratamentos técnicos, referindo-se constantemente à sua origem.

Contudo, a partir da realização de uma marca, veremos que não se trata propriamente da origem, e sim de uma imagem distante da que a originou.

Mediante essa introdução, seria possível considerar a poética de Vergara numa coerência construída pela via da impressão, mantendo-se em afinidade com o uso de materiais industriais, sem deixar de lado a experimentação em processos que envolvam o empreendimento físico do artista, seja pela pesquisa por pigmentos naturais, seja pela constância da pintura, conferida como “um esforço para um gesto discursivo”,<sup>2</sup> ou ainda pelas apropriações de lugares.

Em seu processo, Vergara realiza viagens em apropriações de territórios dominados por rastros de memórias, de onde obtém monotipias. O artista carrega pequenos lenços de bolso que amparam em suas superfícies marcas ou vestígios. Ao refletir sobre a ação de fazer uma marca, Didi-Huberman<sup>3</sup> propõe pensá-la como um jogo que envolve o contato entre uma matriz e seu negativo, a origem e a perda dessa origem revelada como um sudário. Concebendo-a no instante desse contato, essa ação nos induz a identificá-la com a própria ação de deslocamento do artista, que, com olhos livres, propõe-se a um olhar estrangeiro, de espanto, em anseio por descobertas. Do mesmo modo, Vergara identifica nesse jogo uma imprevisibilidade dos acontecimentos, mesmo havendo uma escolha dos elementos geradores da impressão, pois a forma é obtida cegamente, na interioridade do contato entre a matéria substancial e a cópia concebida. Todavia, essa imprevisibilidade durante o processo se apresenta imperativa em outros tratamentos técnicos, como nas interferências pela pintura, exercendo no trabalho um ajuste para obter uma eloquência.

Possivelmente, esse jogo de acasos em confronto com a duplicação da forma valeria discutir o estatuto da impressão. No que diz respeito ao processo de Vergara, nos concentramos nas passagens de marcas

pela pressão das mãos sobre uma matriz, indicativa do lugar de onde são extraídas as similaridades. É possível perceber a conservação das texturas transpostas para os lenços. Em alguns casos, veem-se marcas que se mostram vestígios, o que direciona nossa percepção para algo entre o objeto singular e o que poderia ser uma camada deformante desse objeto-matriz. Sua aderência excessiva a uma origem material poderia indicar a reprodução sem originalidade artística. Contudo, ao mesmo tempo em que é cópia, distancia-se da origem na passagem que a leva a mudar de suporte. A marca torna-se outra coisa, distante de si mesma. Desse modo, a reconhecemos como imagem dialética, algo que trata tanto do contato quanto da ausência, da combinação de modelos temporais unívocos, o que Didi-Huberman chamou de anacronismo da impressão.

Quanto à conduta de apropriação por parte do artista, convém um olhar atento sobre essas ações para seguir o deslocamento da marca. Em uma de suas incursões, o artista localiza formas esquecidas de um passado histórico distante. Na região conhecida como Missões no Rio Grande do Sul, retira marcas do lugar por meio da monotipia. A duplicação é percebida, mas, ao mesmo tempo, é desigual, medida pelo contato da mão do artista com o lenço, cuja força empregada pode determinar outro aspecto formal.

A visão do artista está subordinada ao movimento, seja dos olhos, seja do corpo vidente e visível no corpo maior do mundo.<sup>4</sup> Os corpos nômades, do ser vidente e da marca visível no lenço, constituem-se em desdobramentos de energia, que na impressão deslocam nossa perspectiva e orientação para os mistérios sobre suas referências. Fragmentos de espaços-tempos, que se tornam visíveis em outros contextos pela disponibilidade do artista em abrir-se ao mundo. Isso talvez nos leve ao contato com a aura, que, de acordo com Walter Benjamin, seria “a experiência do olhar visando um objeto e de alguma forma retornando por ele, para quem olha”.<sup>5</sup>



Matriz<sup>6</sup> e monotipia<sup>7</sup> (40 x 40 cm) sobre lenço realizadas em São Miguel das Missões, 2007.



Tony Smith ideou *The black box* (1962) após encontrar a “forma” na casa de um amigo, o que o fez reproduzi-la em dimensões maiores.<sup>8</sup> O deslocamento de algo “encontrado” conduz nosso pensamento às imbricações desse modelo de apresentação presente na arte contemporânea, proporcionada consideravelmente pelas ações de Marcel Duchamp, ao deslocar objetos encontrados em espaços cotidianos para ambientes de exposição. De maneira análoga, a conduta de “recolhimento” de material aplica-se também ao procedimento da impressão, em que o artista transfere formas e resíduos “encontrados” ou elegidos para outros lugares e suportes. A mudança de lugar conduziria, nessas condições, a transformações nos modos de ver.

Tal inquietação da visão é provocada pela repetição da marca através de alguns trabalhos, como ocorre com a figura do *Sagrado Coração*,<sup>9</sup> denominação oferecida por Vergara. Nesse caso, a marca nos perturba por sua aparição por vezes irrefutável, em sua clareza pela monotipia em pó de carvão sobre o lenço. Em outros trabalhos, essa marca ressurgue por impressão mecânica, colocada “em suspensão” pela figuração de parênteses. Ou, ainda, torna-se dispersa entre cores, linhas e manchas, e oculta pela monotipia em dobras de tecidos e pigmentos. Essas marcas, em todas as suas facetas, referem-se à ausência da matriz, à distância do que não pode estar presente e que, ao mesmo tempo, está. O objeto torna-se o índice de uma perda que ele opera visualmente. Ao mesmo tempo, produz aproximação pela aparição, essa forma que em sua estranheza e distância, seguindo o pensamento de Didi-Huberman, aproxima-se de mim e me olha.

No processo reflexivo sobre a passagem da marca, a memória é evidenciada pelo desdobre do tempo. Um tempo dividido por uma lonjura, retornando à aura, a qual identificamos como a visibilidade criada a partir de uma realidade longínqua. Nesse caso, a marca nos remeteria a uma imagem de culto, como um símbolo cercado de significação, relacionado

à distância de onde provém: o impedimento de vivenciar os mistérios escondidos nesses lugares poderia então ser preenchido pelo “desejo de ver além”, de uma “visualidade que ultrapassa o espaço e o tempo mundanos”.<sup>10</sup>

Se, por um lado, a aura da obra de arte sofre um declínio em seu valor de objeto de culto pela expansiva capacidade de multiplicação de imagens amparada pelo dispositivo fotográfico, por outro lado adquire uma outra dimensão do sublime. Embora a experiência de um mundo mecanizado se mostre favorável para pensar formas espaço-temporais do sentir, habitar um lugar, ocupar-se dele, cultivá-lo como uma morada ainda se constitui como possibilidade.

E, ao nos voltarmos para esses corpos em deslocamento, poderemos relacionar aos escritos de Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*,<sup>11</sup> para quem, além de todas as coisas movíveis e visíveis, o corpo do artista também se olha e reconhece no que vê o outro lado de seu poder vidente, num processo natural de amadurecimento da visão. Transformamos o que estamos viciados a enxergar quando mergulhamos no desconhecido pela disponibilidade de um olhar desconectado de sua condição natural de observar as coisas do mundo. Finalmente, após o declínio da mimese e a reivindicação da autonomia da arte num âmbito filosófico, a produção artística recria a aproximação com a vida no período pós-histórico, sem negar os anacronismos convenientes ao processo construtivo de obras e sentidos. Para fazer uma marca, é preciso ir ao encontro, e até mesmo buscar o que ainda não se sabe.

1 Refiro-me a qualquer procedimento de impressão executado por dispositivos não manuais.

2 GALERIA ARTE 21. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, de 12 de novembro a 11 de dezembro de 2004.

3 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

4 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

5 Apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 5.

6 Registro realizado pela autora em São Miguel das Missões, RS, em 2009.

7 Fonte: DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *Carlos Vergara: pinturas*. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2011. p. 176.

8 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

9 Referente à monotipia em lenço apresentada neste texto, realizada em São Miguel das Missões, RS.

10 DIDI-HUBERMAN, 1998, op. cit., p. 152, referindo-se à “frustração de visibilidade” expressa por Dante sobre o anseio de “ver o deus face a face”.

11 MERLEAU-PONTY, op. cit., p. 17.





# MEGAFONES E FORMIGAS: A FARMÁCIA BALDIA DA BOA VIAGEM<sup>1</sup>

Jessica Gogan



Se o simbólico institui o real, como o diretor do Observatório de Favelas, Jailson de Souza e Silva, sugere, qual poderia ser, então, a força geradora da arte no suposto mundo real?

Carlos Vergara sorri. Generoso, perspicaz, entre o grupo reunido de botânicos, ambientalistas, profissionais de saúde, pesquisadores e produtores culturais, o artista enuncia que uma exposição pode ser um “megafone para preocupações”.<sup>2</sup> A mostra Sudário de Vergara no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC) reuniu décadas de viagens do artista na forma de fotografia e monótipias abstratas impressas em lenços *in loco*, registrando as singularidades do lugar. Como parte da exposição, a *Farmácia Baldia da Boa Viagem* propôs outro tipo de viagem e a recuperação experimental semelhante ao sudário, por meio de uma investigação tátil, curativa e coletiva das plantas medicinais que crescem nos terrenos ao nosso redor. O projeto, cujo nome faz menção à região do entorno do museu, área que inclui a ilha histórica da Boa Viagem, registrada nos mapas portugueses desde os anos de 1500, e a comunidade do Morro do Palácio, transformou-se numa botânica política poética, resgatando a potência das proximidades despercebidas e chamando atenção para os recursos medicinais que se encontram à nossa porta.

Qual o lugar da arte nesse contexto? O crítico britânico Adrian Rifkin, ponderando sobre a natureza da profissão de artista, certa vez observou que ser artista é receber a *sentença* de tornar visível.<sup>3</sup> A frase de Rifkin capta com habilidade as compulsões e demandas criativas internas e externas do processo artístico. Para a *Farmácia*, Vergara abriu o processo de tornar visível à possibilidade coletiva, ao acaso e à cumplicidade. Dessa forma, um modo curioso de contemporaneidade artística transpira – um engajamento inteiramente processual, diverso e coletivo com a criação do lugar e com as ervas medicinais, em que bases de conhecimento e autonomias completamente diferentes são catalisadas e consideradas dentro da mesma rede de indagações e estratégias. O

papel da arte aqui é modesto, como Vergara sugere, “algo a mais”, mas também pode ser defendido como um novo radical.<sup>4</sup> Estimulando e, por vezes, alcançando um terceiro espaço – um denominador comum poético – entre os campos da ciência, botânica, medicina e saúde comunitária, o papel da arte, neste contexto, é “acordar a cumplicidade de fazer coisas”.<sup>5</sup> Um esforço para conectar mundos, onde o artista não tem mais a visão do todo. Na verdade, ninguém tem.

\*

Vergara concebeu a *Farmácia Baldia* como instalação pela primeira vez para o projeto Arte Cidade 3, realizado em São Paulo, em 1997. Organizado por Nelson Brissac Peixoto, o Arte Cidade apresentou intervenções de arte pública ao longo de 5 quilômetros de uma ferrovia abandonada, incluindo os galpões das indústrias Matarazzo, que, prósperas no passado, dominaram a história econômica de São Paulo do final do século XIX até a década de 1970.<sup>6</sup> Numa exploração inicial da área, Vergara notou a presença de plantas medicinais. Convidou, então, um amigo, o arquiteto paisagista Oscar Bressane, para mapear as plantas nos arredores, o que resultou numa lista impressionante de 52 espécies. Botânicos da Universidade de São Paulo, por sua vez, identificaram outras trinta espécies.<sup>7</sup> O fato inspirou o artista a descrever poeticamente esse tesouro terapêutico encontrado na natureza abandonada da cidade como *Farmácia Baldia*.

O trabalho artístico resultante combinou desenhos em grande escala feitos diretamente nas paredes da fábrica com instalações esculturais de plantas secas e estandartes de bambu colocados em torno das plantas, com tecidos coloridos classificados pelo uso terapêutico. Curiosamente, a maioria das plantas identificadas não era nativa do Brasil ou da região de São Paulo, mas sim da África, Ásia e Europa, resultado da proximidade com a estrada de ferro.<sup>8</sup> A *Farmácia* recuperou esses vestígios

esquecidos do comércio, indústria e transporte transcontinental e mostrou a presença terapêutica que crescia despercebida no meio da cidade.

\*

Mais de dezesseis anos depois, por ocasião da exposição no MAC, Vergara pensou em (re)apresentar o projeto *Farmácia*. Uma reunião inicial semelhante às primeiras etapas do projeto de São Paulo foi realizada em outubro de 2013 com o diretor/curador do MAC, o artista, quatro botânicos e farmacologistas acadêmicos especializados em plantas medicinais e eu. A discussão concentrou-se num projeto de mapeamento das plantas medicinais da região. Um mês depois, numa onda contagiante de afetividade e confluências oportunas, o projeto tornou-se a *Farmácia Baldia da Boa Viagem*, inaugurando um coletivo de botânicos, educadores, artistas, produtores culturais, médicos, farmacologistas, administradores e agentes comunitários.

No processo, redes vitais, necessitadas de uma nova injeção de energia, foram revigoradas, principalmente entre o MAC, o Programa Médico de Família do município e o centro comunitário satélite do museu, o Maquinho, na favela do Morro do Palácio. Inspirado no modelo cubano de medicina preventiva em comunidades de baixa renda, o Programa Médico de Família de Niterói é uma rede cuidadosamente criada de médicos e enfermeiras residentes e agentes de saúde contratados na comunidade. No caso do projeto *Farmácia*, estavam interessados particularmente em envolver pessoas mais idosas da comunidade para compartilharem seu conhecimento sobre o uso terapêutico das plantas.

Programas complementares que levavam esse ponto em consideração foram desenvolvidos. O primeiro Chá das Cinco aconteceu no posto do Programa Médico de Família do Palácio em dezembro de 2013, com algumas idosas da comunidade. O Chá do mês seguinte, realizado no Maquinho,

recebeu mais de quarenta pessoas, inclusive equipes do Médico de Família e do MAC. As brincadeiras bem-humoradas sobre as plantas que as pessoas usam ou têm em seus quintais, desde o boldo como cura para ressaca, até os efeitos calmantes do chá de erva-doce ou capim-limão, sugeriam o rico potencial afetivo e social dessa troca. Os Chás agora fazem parte de uma programação mensal, abrangendo conversas, troca de “receitas” e aulas práticas sobre desde como fazer compostagem até o uso medicinal das plantas. Uma série de passeios culturais para visitar outros projetos e hortas institucionais e comunitários semelhantes, organizados especificamente para moradores do Morro do Palácio, também está acontecendo.

Assim como no projeto de São Paulo, um aspecto fundamental, obviamente, foi a pesquisa da possível presença de ervas medicinais na região da Boa Viagem. Foram feitos dois mapeamentos inter-relacionados em torno do museu, na ilha da Boa Viagem e na comunidade do Morro do Palácio. Mais de quarenta espécies foram identificadas. Doze grandes estandartes de bambu com tecidos de cores vibrantes, classificados segundo o uso terapêutico, foram dispostos em diversos lugares onde as plantas estavam localizadas. Os resultados foram incluídos numa mostra em uma parede da exposição, junto com uma vitrine com amostras secas das plantas medicinais identificadas, com seus nomes impressos em folhas de jornal. Esses componentes da mostra foram essenciais na medida em que ancoraram, representaram e validaram o processo. Eles respaldam de modo vital o processo de diálogo, troca e senso de possibilidade desencadeado pelo projeto.

Além da troca entre os integrantes do coletivo e a comunidade do Palácio, um programa de conversas semanais ofereceu aos visitantes do museu a oportunidade de aprender sobre o projeto e a prática artística de Vergara, bem como de visitar o Maquinho. Lá, junto com moradores da favela que trabalham no centro, os visitantes tomaram um chá medicinal,





conversaram sobre plantas e visitaram a oficina de papel artesanal que há tempos funciona no Maquinho, igualmente engajada no projeto da *Farmácia* com a criação de papel utilizando plantas medicinais.

Essas ligações entre o MAC, o Maquinho, o Programa Médico de Família e participantes do coletivo Farmácia Baldia desencadearam um diálogo público que afetou a exposição e o processo artístico, reconfigurando também as pessoas envolvidas. O processo é uma conversa aberta, em constante desdobramento, entre interior/exterior, arte/vida, ciência/conhecimento popular, instituição/comunidade, favela/cidade.

#### ARTE, BALDIOS E INDETERMINAÇÃO

A *Farmácia* mobilizou e reposicionou interesses e redes existentes. Foi vital no sentido de chamar atenção para os recursos medicinais invisíveis que crescem nas beiras das estradas, nos quintais e ruelas das comunidades e nas áreas cobertas de Mata Atlântica – sempre a poucos passos do museu. Podemos entendê-los como recursos de propriedade comum? Podemos considerar esses contextos como baldios? No Brasil, entender os baldios como terrenos de propriedade “comum” ou “compartilhada” pode ser um conceito difícil de estabelecer. O termo pode se referir a terrenos particulares abandonados e/ou terras chamadas improdutivas em uso público. Embora existam leis que protejam os baldios em Portugal, a maioria dos terrenos baldios tem um proprietário, ainda que, em muitos casos, desconhecido.<sup>9</sup> Se, por um lado, isso levanta questões complexas, o que parece ser mais relevante neste contexto é que os terrenos “baldios” supostamente abandonados são, na verdade, definidos e redefinidos mais por seu uso ou não uso do que pela propriedade. Os territórios, como sugere Michel de Certeau, nunca são cedidos ontologicamente, mas sim

mapeados discursivamente e praticados corporeamente.<sup>10</sup> É justamente a qualidade indeterminada de ser “baldio” – público/privado, não cultivado/cultivado, usado/abandonado – e, ao mesmo tempo, precário em termos legais, que pode sugerir a possibilidade do uso transformativo. Esse senso de indeterminação é terreno fértil para a prática artística experimental, novas formas de coletividade e cooperação comunitária. Poder encontrar plantas medicinais com poderes curativos nesses terrenos baldios sugere, metaforicamente, que nossa “saúde” pode ser encontrada nos interstícios e nos terrenos públicos despercebidos ao nosso redor. O fato de as plantas identificadas, ao contrário do que se viu em São Paulo, serem quase todas nativas do Brasil e da região também enfatiza uma dimensão ética do projeto *Farmácia* no sentido de resgatar tanto espécies como conhecimento indígena.<sup>11</sup> Ao chamar a atenção para terrenos e práticas muitas vezes invisíveis e não reconhecidos, o projeto opõe-se simbólica e literalmente ao que os botânicos do coletivo sugerem se tratar de uma “cegueira vegetal”.<sup>12</sup>

#### LUGAR RADICAL

O artista e crítico uruguaio Luis Camnitzer, lembrando Paulo Freire, sugere que “ler o mundo antes da palavra” pode ser visto como paradigma na América Latina tanto da arte conceitual quanto da pedagogia progressista.<sup>13</sup> Surgindo a partir da resistência às ditaduras, ao imperialismo e às desigualdades desenfreadas do capitalismo, as práticas participativas, afetivas e proximais da teologia da libertação, da educação popular e dos modelos de saúde coletiva têm muitos paralelos com as obras *site-specific* recentes de artistas e coletivos de arte contemporânea. Essas abordagens muitas vezes se desenvolvem por meio de longa interação e processos colaborativos, em que o foco da prática artística se encontra nem tanto na produção de objetos, mas no próprio processo participativo como forma



de prática criativa.<sup>14</sup> Um exemplo que se identifica com o trabalho do projeto *Farmácia* é o do coletivo argentino Ala Plástica, cujo trabalho na bacia do Rio de La Plata, próximo a Buenos Aires, com redes ambientais e de saúde é voltado para o resgate do conhecimento indígena e a construção de abordagens ecológicas colaborativas que resistem aos modelos de desenvolvimento capitalista.<sup>15</sup> Seu conceito de *vocação do lugar* enquanto compreensão do meio ambiente e compromisso com ele – com suas manifestações culturais e naturais – como extensão do que somos oferece um fértil denominador comum para as variadas práticas botânicas, medicinais e artísticas envolvidas no projeto *Farmácia*.<sup>16</sup>

Em sintonia com essa noção, o trabalho de Vergara pode ser interpretado como uma reverência vocacional engajada às singularidades do lugar. De fato, um tipo de teologia pluralista do lugar é uma linha constante na prática do artista. Entre os exemplos específicos do contexto brasileiro, estão: a série fotográfica que registra a liberdade e o momentâneo poder subversivo do Carnaval de rua no Rio de Janeiro durante a ditadura, na década de 1970; as monotípias impressas em lenços, registrando os vestígios etéreos de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, antigo modelo utópico de comunidade indígena/religiosa; e o recente resgate das ervas medicinais nativas e do conhecimento popular na Boa Viagem, Niterói. Cada qual um formato radicalmente diferente – fotografia, monotípias, processo coletivo –, porém todos com o mesmo impulso de (re)apreender a autenticidade do lugar, lembrar a precariedade, resgatar memória e tornar visível o invisível.

#### CUMPLICIDADE EXPERIMENTAL

“Observando como a formiga desviava a pouca distância do meu dedo, resolvi experimentar o seu radar.”

Hélio Oiticica, 31 de março de 1954<sup>17</sup>

Seguir o fluxo do outro, fazer desvios, trabalhar *com* abre o processo criativo para o risco da cumplicidade – o experimental requer cúmplices, seja a irregularidade encontrada ao acaso de um terreno acidentado ao fazer impressões de monotípias ou a química relacional de redes de colaboradores. Esse fluxo segue diferentes caminhos, formas e formatos, e pode mobilizar parceiros incomuns. Como contraponto metafórico ao megafone da exposição, que transmite sua mensagem de contemporaneidade, o trabalho lento, em escala micro, de criação de elos afetivos assemelha-se, como sugerem os agentes de saúde do Médico de Família, às manobras cooperativas das formigas. Um conto do megafone e da formiga pode lembrar a lebre e a tartaruga das fábulas de Esopo ou a conhecida justaposição surrealista de guarda-chuvas e máquinas de costura. Em cada um desses casos, a questão é a possibilidade de se surpreender. Partindo das diferenças, um denominador comum pode ser criado e recriado.

\*

Enquanto escrevo este artigo, o projeto *Farmácia* está passando para uma nova fase, partindo de suas origens experimentais para a adoção como projeto permanente e iniciativa de extensão acadêmica em pesquisa de botânica e saúde e do museu e comunidade, com duração de um ano. Essa mudança traz muitas indagações: podemos nos expandir dos ganhos iniciais para uma prática crítica, gerativa e contínua. Que tipo de impacto é possível no logo prazo para a comunidade do Palácio e para além dela? De que formas o conceito de cuidados pode ser reinventado por meio de práticas e estratégias coproduzidas? O que realizamos pode fazer diferença para a arte *e também* para a saúde? Até o momento, a articulação de forças e os mundos entrecruzados apontam para uma visão ainda emergente, uma nova espécie que, combinando etnografia, farmacologia, botânica, medicina, arte e saúde comunitária, está se expandindo organicamente como uma microrrede poética e afetiva, tornando visível o potencial do “baldio” invisível ao nosso redor.

- 1 A palavra baldio costuma indicar principalmente terrenos urbanos sem uso ou abandonados. Neste caso, *Farmácia Baldia* significa uma farmácia feita de elementos que crescem naturalmente em lotes ou terrenos sem uso situados na cidade. Algumas pessoas já traçaram um paralelo entre baldios e o termo inglês *commons*. Ver SACRAMENTO, Nuno. Makers Meal e a produção do novo common. *Revista MESA*, n. 1, jan. 2014. Disponível em: <<http://institutomesa.org/RevistaMesa/makers-meal-e-a-producao-do-novo-common>>.
- 2 Reunião do projeto *Farmácia*, 4 de novembro de 2013.
- 3 RIFKIN, Adrian. Artistic Education of the Public. *E-flux*, fev. 2010.
- 4 Entrevista com o artista, 5 de fevereiro de 2014.
- 5 Idem.
- 6 BRISSAC PEIXOTO, Nelson (Org.). *Intervenções urbanas: arte, cidade*. São Paulo: SESC São Paulo, 2002. p. 297.
- 7 FIORAVANTE, Celso. Carlos Vergara abre sua “farmácia baldia”. *Folha de S. Paulo*, 25 out. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/25/ilustrada/9.html>>. Acesso em: fev. 2014.
- 8 Idem.
- 9 SACRAMENTO, op. cit.
- 10 CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Londres: University of California Press, 1984.
- 11 Bettina Monika Ruppelt, farmacologista e participante do coletivo Farmácia Baldia, observou que as plantas identificadas eram nativas da região.
- 12 Conversas com Marcelo Guerra Santos e Luiz José Soares Pinto, botânicos e participantes do coletivo Farmácia Baldia.
- 13 CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007. p. 112.
- 14 KESTER, Grant H. *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Londres: Duke University Press, 2011. p. 9.
- 15 Ala Plástica Statement. Disponível em: <<http://es.scribd.com/doc/53950384/Ala-Plastica-Brief>>. Acesso em: fev. 2014.
- 16 Ala Plástica Statement. Disponível em: <<http://groundworks.collinsandgoto.com/statements/alaPlastica.pdf>>. Acesso em: fev. 2014.
- 17 Apud FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (Org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 15.

# PLANTAS MEDICINAIS: DIALOGANDO SABERES

Luiz José Soares Pinto e  
Marcelo Guerra Santos





Há tempos o homem recorre à natureza em busca do alívio de suas dores do corpo e da alma, em especial às plantas. Grande parte desse conhecimento sobre as propriedades medicinais das plantas foi construído de forma empírica, ou seja, tentativas de uso com erros e acertos. A observação da natureza, do comportamento dos animais que usam as plantas, assim como de plantas enteógenas (que estabelecem comunicações com divindades e espíritos) utilizadas principalmente pelos líderes religiosos de uma comunidade, também foi (e é) importante nesse processo de acumulação do conhecimento. Esses saberes tradicionais são perpetuados de forma oral, exceto publicações que visam registrá-los. Muitos cientistas estão preocupados (e com razão) com as elevadas taxas de extinção de espécies, mas pouco é mencionado a respeito da extinção dos saberes tradicionais, que também são um dos elementos da biodiversidade.

Atualmente, há um grande interesse dos etnobotânicos – cientistas que estudam as relações entre o homem e as plantas no presente e no passado – no estudo e publicação dos saberes tradicionais, entre eles o uso das plantas medicinais. Desse modo, cria-se a expectativa de um diálogo entre os saberes tradicionais e os saberes científicos, em que o mais importante é a tolerância e o respeito aos diferentes conhecimentos e a maneira como eles foram construídos.

O Brasil possui uma enorme diversidade, não só biológica, mas também cultural. Essa última constituída por diferentes contribuições predominantemente das matrizes africana, europeia e indígena. Como reflexo, tem-se uma miscigenação de interações com os elementos biológicos nativos e exóticos, um cenário fértil para a etnofarmacologia, ciência interdisciplinar que estuda os agentes biologicamente ativos utilizados tradicionalmente pelo homem. Os relatos etnofarmacológicos de populações tradicionais podem ser um valioso atalho para a descoberta de novos medicamentos. No entanto, a busca por esses novos produtos deve sempre estar atrelada a um melhor desenvolvimento humano, à conservação da natureza e ao uso sustentável dos recursos dos ecossistemas.

Assim como tem gente que gosta de ficar perto das plantas, tem planta que “gosta” ou “tem a necessidade” de estar perto do homem – os botânicos chamam essas plantas de ruderais ou daninhas. Elas se “escondem” nos terrenos baldios das cidades, e é preciso antídoto à “cegueira vegetal” para apreciá-las. Aprender ou reaprender os segredos escondidos nas plantas. Elas estão por aí, ao nosso lado, com sua beleza e terapêutica. Descobrir os seus poderes de cura pode ser uma das chaves para o bem-viver.

No caleidoscópio de saberes que integram a *Farmácia Baldia de Boa Viagem*, exercitamos o olhar atento a esses seres vivos prodigiosos: as plantas. Surpresas vieram ao nosso encontro: catalogar mais de quarenta espécies de plantas medicinais no coração urbano de Niterói foi uma delas! Dialogar os saberes tradicionais da comunidade do Morro do Palácio com os saberes científicos e os saberes artísticos é uma experiência ímpar nessa *Farmácia Baldia* de todos nós.

#### MAPEANDO AS PLANTAS

Como médica de família e comunidade, sempre busquei uma conexão entre o modelo biomédico e as práticas integrativas e complementares no SUS. Dessa forma, considero o projeto *Farmácia Baldia da Boa Viagem* um verdadeiro presente para a equipe do Programa Médico de Família (PMF) e para a comunidade do Palácio, pois através dele podemos fortalecer um modelo holístico de saúde, no qual o indivíduo se integra ao meio em que vive através do uso popular das plantas medicinais. É uma maravilhosa oportunidade de resgatar a sabedoria



transmitida ao longo das gerações através de uma visão integral, tecendo uma teia de conhecimentos por meio da parceria entre saúde, arte e cultura.

Erika Niches, médica de família, PMF Palácio

#### CHÁ DAS CINCO

A ideia do projeto *Farmácia Baldia*, juntamente com a criação da horta comunitária, é entrar na comunidade de forma natural e saudável, servindo de estímulo aos idosos, resgatando uma experiência bem-sucedida vivida em outra época. Para estas senhoras, as ervas medicinais e o *Chá das cinco* somam-se como fator terapêutico na vida de cada uma e as levam a terem motivação e entusiasmo, que lhes proporcionam, por sua vez, satisfação e bem-estar.

Josan Domingues, agente de saúde, PMF Palácio

“Tenho muito orgulho de fazer parte desse processo. Trocaram-se não apenas saberes sobre plantas medicinais, mas também experiências de vida e lembranças afetivas. É muito bom sentir o calor dessa fermentação de ideias, projetos e esperanças.”

Kátia Duarte, coordenadora Maquinho

#### CONVERSAS

Nesta participação no coletivo da *Farmácia Baldia da Boa Viagem*, tive a oportunidade não só de mostrar a exposição para grupos de visitantes do museu aos sábados como de conversar sobre essa proposta de articulação entre arte e saúde/museu e comunidade e sobre os desdobramentos que a exposição provocava.

Levei os grupos ao Maquinho. Conteí com a ajuda de outros participantes da equipe do Maquinho que apresentaram o prédio, contaram um pouco da história do projeto Arte Ação Ambiental e do trabalho que realizam na oficina de reciclagem de papel. Apresentei a nossa pequena *Farmácia Baldia* no prédio e tive a oportunidade de conversar sobre o projeto. Nessas conversas, conteí com a participação de estudantes de biologia (de um deles, que veio do Haiti para estudar no Brasil, escutei um depoimento emocionado de alguém que, na sua terra natal, já dava importância para esta integração entre o homem e a natureza), sanitaristas e farmacêuticos, inclusive da Europa (Portugal).

Percebi que o assunto - plantas e ervas medicinais - evoca a memória afetiva das pessoas e rende boas e interessantes conversas. Com a participação de um dos agentes comunitários do Médico de Família (para minha





felicidade um ex-aluno do curso de Graffiti que ajudei a realizar na comunidade), me desloquei pelo Morro do Palácio, sendo bem recebido nas casas, aprendendo como usar as ervas, conhecendo as plantas, recebendo conselhos e ouvindo histórias de antepassados dos familiares. Foi uma experiência inesquecível.

Eduardo Machado de Souza, artista/educador, MAC Niterói

#### CASAS E CASOS VERDES

“O projeto *Farmácia Baldia* contempla importantes propostas do trabalho da atenção básica à saúde, como, por exemplo, o fortalecimento das parcerias interinstitucionais e o estímulo às práticas integrativas e complementares. Através da valorização do conhecimento popular sobre as plantas medicinais, o vínculo entre os profissionais e os usuários é fortalecido, e o conjunto de recursos terapêuticos a serviço da comunidade é ampliado.”

Augusto Amaral, médico de família, PMF Palácio

#### PAPEL ARTESANAL

“Tal como o sudário que imprime a imagem de Cristo e o artista viajante que captura as marcas dos

lugares sagrados por onde passa com a sutileza de seus lenços, vejo os vestígios que se entrelaçam em cada matéria nos apontando para a possibilidade do ‘acreditar’ sempre. Desse modo, a *Farmácia Baldia* nos abriu um novo horizonte de perspectivas, de liberdade e de alegria. Seja em forma de alquimia ou em forma de arte, nos proporcionou novas receitas e trocas dentro de uma grande rede. A Farmácia brinca de fazer papéis a partir de plantas medicinais enquanto reinventa seu papel sociocultural, deixando um legado de investimento imaterial e de valorização e cuidado do ser humano, despertando-nos a cada dia para entendermos nosso papel nesse rizoma.”

Elielton Rocha (*Telto*) & Josemias Moreira Filho (*Jefferson*), educadores Maquinho

#### FUTURO

“Quando fui apresentada pela equipe de Carlos Vergara ao projeto *Farmácia Baldia da Boa Viagem*, não imaginava como uma exposição de arte poderia transformar a vida de toda uma comunidade. Inicialmente, iríamos apenas mapear as plantas medicinais encontradas nos terrenos baldios próximos ao MAC, ao Módulo de Ação Comunitária - MAC e à Ilha da Boa Viagem. As plantas seriam mapeadas e identificadas, e seria elaborada uma tabela indicando

os nomes populares e científicos, a família botânica, as indicações de uso e indicação de cores que correlacionariam as plantas aos sistemas sobre os quais elas atuam em nosso organismo. Tarefa simples e fácil de ser executada por dois botânicos, um fitoquímico e uma farmacologista. Aos poucos, foram se integrando artistas, médicos, farmacêuticos, biólogos, profissionais das artes, da cultura, da saúde e do meio ambiente, formando então o Coletivo Farmácia Baldia. Numa das primeiras reuniões, Carlos Vergara disse que gostaria de tornar visível o invisível. Ao contrário do observado em São Paulo, onde se deu a concepção da Farmácia Baldia durante o projeto Arte Cidade em 1997, o mapeamento das plantas medicinais nos terrenos baldios da Boa Viagem revelou a existência de plantas medicinais nativas da região. Em Niterói, no MAC, Carlos Vergara conseguiu: tornou visíveis não somente as plantas medicinais escondidas nos terrenos baldios, mas também a sabedoria das pessoas invisíveis do Morro do Palácio. Uniu a arte e a promoção da saúde através das plantas medicinais. Transformou o sonho em projeto, e agora o projeto se torna realidade.”

Bettina Monika Ruppelt, farmacóloga,  
Universidade Federal do Paraná/  
Laboratório Universitário Rodolpho Albino  
da Universidade Federal Fluminense













It all begins in 1970 with the irresistible desire to look beyond my studio to make work resulting of surprise and confrontation with the unknown. With closed eyes, I decide to pass my hand over the coastal region of a map of Brazil and randomly set my index finger down on some spot. When I open my eyes, my finger points to the city of Povoação, in Foz do Rio Doce, in the state of Espírito Santo. We went there, Bina Fonyat and I, we documented the trip and pulled together a series of pictures which were exhibited at MAM-RJ in 1972, in a show titled *Entradas e bandeiras*.

In 1973, guided by my friend Frans Kraicberg, I went to the interior of Minas Gerais in search of natural pigments with which to develop a series of pieces as interventions to architectural projects in Brazil and abroad. My contact with that region was important to me and, in 1989, I returned to Rio Acima, MG, and produced a series of monotypes in an old factory, called *Cerâmicas Morgan*, that owned a limonite mine and processed iron oxide to make paints. The variations of this pigment - limonite - where the basis of Mestre Ataíde and Aleijadinho's palette for their church paintings and the *Barroco Mineiro* statuary. In the manufacturing process, the grinding causes all surfaces to appear as if covered by a powder color. It then occurred to me to create a series of monotypes that I would exhibit in the São Paulo Bienal in 1990. That was it; the painting was already there, my job was to make prints of it, transporting it to the canvas and into the realm of art.

From then on, I traveled with natural pigments, handkerchiefs and cloths which were the surface for monotyping, in order to capture something dense and unique. Multiple examples of this universe of work are collected here in this book. I like to

say that the procedure crosses a game of darts with a game of dice, in a continuous experiment involving the risk and desire of amazing myself. This project makes the subtle, spiritual, and poetic a visible part of the real. Another kind of beauty.

Carlos Vergara

## SUDARIOS: UTOPIAS ON THE GROUND

Guilherme Vergara

"IT'S VERY INTERESTING TO BE AN ACCOMPLICE - ONE MORE ON A TOURISM TRIP. TO THE TRAVELER IS BESTOWED THE GIFT OF SUSPENSION, SINCE YOU ARE PROVOKED DIFFERENTLY IN YOUR DAY TO DAY. WHAT EMERGES IS A POETIC GAZE. THE EXHIBITION AT MAC IS SOMETHING MORE. TO BE AN ACCOMPLICE IS NOT TO BE SUBORDINATE."

Carlos Vergara<sup>1</sup>

MAC IS SPECIAL BECAUSE TO BE AN ACCOMPLICE HERE, IS NOT TO BE SUBORDINATE.

How do we best approach Carlos Vergara's exhibition *Sudario* at MAC? Is it possible to view it as a single and complex event along a curve that joins various processes with the life of the artist? What ethical and aesthetic movements come through Vergara's printing method - the monotype? Canvases and handkerchiefs displayed, but they also elicit the extent to which life and the world revolve around a single event-encounter of an artist-traveler with a place of many memories. This exhibition raises question about how happenings-trips have been remade or reinvented as a

single event by their in-situ location within Niemeyer's architecture and the landscape.

At the same time Vergara brings on a critical perspective of art as the embodiment of the philosophy of the act. Way beyond an exhibition of paintings, what one notices is practically the trajectory of dis-creation or anti-methodology of painting. What sets the transparency and opacity of the world that defies what is seen by the intuition of an ethical movement? How much of the symbolic becomes revealed by the artist's practice of dislocating the gaze onto what is at the margins, in the abandoned terrain of uncertainties and unpredictability of the gesture of an impression made to represent the existential poetic event of being in the world?

In inserting this process of (deep) listening and monotypes into the architecture of MAC, Vergara sees himself as an accomplice to the landscape. This reflection of author-accomplice brings a new perspective to the idea of belonging and the meaning of art-artist-author and hero in a world that has lost the singular centrality of historic, scientific, and religious narratives. Perhaps the *accomplice* equal parts heroic and condition of the contemporary world.

The artist-accomplice cuts distances, and radicalizes proximities and direct contacts with "other spaces and centers," creating juxtapositions of opposites, values, or excluded or hidden content of history, science, and hegemonic theories of art. What safeguards distance and proximity in Oiticica's proposal "be a hero - be marginal"<sup>2</sup> In his MAC exhibition, Vergara gives his accomplice-visitors suspension in the limits of space and time, and thus of categories and opposites too, the place of the hero-author and accomplice-hero, as well as with a work of art, and with the museum in the landscape.

254

Vergara claims an unexpected convergence in the "architectonic" (BAKHTIN, 1999) concept of the artist in dialog with the architecture of MAC. All of the museum's spaces become part of a single social sculpture - magnified as an event that absorbs each visitor, body and mind, as they become moving readers of experience between the cross-hatches or inside and outside of the museum - of the landscape and the world. Uma imprevisível convergência entre "arquitetônica" (BAKHTIN, 1999) da concepção artística em diálogo com a arquitetura do MAC foi conquistada pelo Vergara. Todos os espaços do museu se tornaram parte de uma única escultura social - ampliada como acontecimento que toma para si cada visitante, corpo e consciência, como leitores móveis da experiência de rasura ou entrelaçamento entre o dentro e o fora do museu - da paisagem e do mundo.

At the same time that he expands the meaning of the singular and plural happening of architectural and landscape interventions, Vergara brings existence into art, salvaging the participation of the public as presence and performance of aesthetic values in service of ethical values. This is the limit zone of responsibility and answerability,<sup>3</sup> between the artist and society, the other of his work, implicit in the concept put forth by Bakhtin in his 1920s "*Toward a Philosophy of the Act*."<sup>4</sup> The meaning of Vergara's installations span the walls of MAC, leaving a trail of clues and doors opening to a spherical labyrinth that begins with the installation *Liberdade* (made of doors and images of the implosion at Frei Caneca) on the museum patio.

Inventively, Vergara constructs his occupation of the museum space from the outside inward, dislocating frames and spatial or trans-temporal limits, for the meaning of each specific work-location of his travels, as well as for the unity of the series of installations, interventions, instances and instants between this architecture and the other,

255

the architecture and social context of the museum, and the fact of its being in the world. This poetic dialog with the architecture of MAC, landscape, and world can be analyzed through Bakhtin's concept of the "architectonic."<sup>5</sup> Seeing what is demanded by the experience of the other not as a passive spectator from the outside, but as a movable reader, as accomplice-hero in the drama of uniting fragmentary parts of the construction of one text or piece of art, in Bakhtin's words: "This valuative architectonic division of the world into *I* and those who are all *others* for me is not passive and fortuitous, but is an active and ought-to-be division. This architectonic is something-given as well as something-to-be accomplished."<sup>6</sup>

In the exhibition *Sudario*, this unity is first made concrete by the author-artist through the experience of place, as an exercise of "palpable intuitions" (BAKHTIN, 1999) that develop connections between the author and every instant, instance, and installation in the production of a labyrinthine unity of meanings - data to be conquered - by the accomplice-spectator of the world - the surrounding landscape. For the first time at MAC an artist occupies all of the museum's spaces, interior and exterior, creating a singular text that expands a plurality of contexts and intertexts, embodying the phenomenological approach of the "architectonics" of art expressed by Bakhtin as a "Once-occurrent Being-as-event" (BAKHTIN, 1999. P.75).

This exhibition at MAC supports Hélio Oiticica's 1986 statement about Vergara's amplified perception and vigilant awareness:<sup>7</sup>

VERGARA WANTS TO BE THE VIGILANT CONSCIOUS OF THE INSTAN(T)(CES), MORE GENERALLY THAN STYLE AND FORM: PLACE AND TIME WAIT ONLY FOR HIM TO CONSTRUCT THEM AND BOTH ARE FUNDAMENTAL HERE; THE SEARCH FOR

LOST TIME-PLACE IN THE JUNGLE-SUBDEVELOPMENT; THE QUESTIONS AND ANSWERS AND ISSUES; THEIR RELLEVANCE; WHERE TO TACKLE THE CONCEPT OF VALUE?

Hélio Oiticica

Increased and vigilant consciousness instigates participation, welcoming the inattentive visitor from outside the museum walls. With his *Farmácia Baldia de Boa Viagem*, Vergara projects a geography of symbolic actions onto the landscape, territorializations of possible becomings - from the Ilha de Boa Viagem to the community of Morro do Palácio; in the courtyard occupied by *Liberdade*; the ramp lined with a Borges text (*Atlas*); the floor of the central hall a carpet-mosaic of images printed on mats; even the porch where transparent fabrics (voile) were suspended with still images of the different places the artist has visited.

There is an architectonic semantics for each set of interventions with architecture, landscape, and the world, but it requires the multisensory participation of the visitor to weave connections between the fragmented experience of the senses and an emerging intuition of the unity of experience. Even the dissolution between the apparent limits of interiority and exteriority of each piece, each individual, and the museum, pulsates in all of Vergara's spatial occupations and evokes Merleau-Ponty's "living structure" concept. "Merleau-Ponty's thought, especially in his later period, is a thought of the living structure for which interiority no longer refers to a subject closed in itself, but becomes the dimension of a being who in losing its positivity thereby ends up becoming one with the very movements of experience."<sup>8</sup> What counts for the individual's condition, having lost its positivity in the contemporary world, also applies to cultural and social institutions, as well as



to the end of the art object. The inverse of this loss of positivity would be what Yves Klein calls the “evolution of art towards the immaterial.”<sup>9</sup>

Os conceitos de intuição palpável e autor-herói de Bakhtin contribuem para abordar a exposição não apenas como um conjunto de obras, mas como uma fenomenologia do ato criador encarnado pela partilha com todos agentes de uma pluralidade contextual. Assim, o diálogo estabelecido por Vergara com o MAC inaugura a possibilidade do acontecimento (e reconhecimento) indissociável entre o criador e o coadjuvante, o eu e os outros, a arquitetônica do instante e a arquitetura da instância – ambos mutuamente se inauguram e reinventam. Vergara consegue tornar expressiva uma totalidade intuitiva e palpável através de diálogos – escutas com o lugar e os visitantes, como “exteriorização” de saberes ainda não conscientes.

Another of Bakhtin’s identifiable concepts that appears along Vergara’s odyssey is that of author as hero. The architectonic artistic discourse combines with recognition of the potential of the other, the accomplice. Thus, two months after the exhibition’s opening, Vergara recognizes his ambiguous place as an accomplice to the work of Niemeyer and the landscape. These multiple creation process layers and palpable intuitions are the basis for the artist’s utterances in response to the contextual plurality of MAC in Boa Viagem.

In everyday scenes of the exhibition open to the public, one observes the welcome and attraction visitors feel as they are drawn into an imaginary lab of poetic space; here everyone is a potential discoverer and anonymous artist. However, a practice in the concept of ethics calls for public responsibility and responsibility to the role of the other as a constituent of the work, and in the visitor’s awareness of an accomplice-hero, it takes just a few seconds to give in to the circularity of an “elliptical identity and ethics”<sup>10</sup> (EVANS, 2009). This establishes

a geometric image of the magnification or distortion of the circle centered on the artist, in favor of the architectonics of an art event gathering two or more centers of utterances and attendance. In this elliptical configuration, the art event is like a hybrid collective being, instituting and instituted by the social body, at the same time that it absorbs it. It’s poetic in its production of an immaterial unity of multiple voices in dia-logue in the world.

With Vergara’s exhibition, MAC becomes a large body of multiple voices or a territory of palimpsests, where provocative texts and inter-texts are rededicated from this elliptical unity of totalities of immaterial meanings on the phenomenological horizon of possibilities, in the juncture of architectonics, architecture, and world, hybrid hero – marginal accomplice. We don’t see the works presented as a totality or positivity imposed on the public sense of the exhibition or the museum. Does Vergara understand this and bring forth his intuition as an expressive manifestation of what it means to exhibit? Perhaps Mieke Bal and Norman Bryson put it best: “The text or artwork cannot exist outside the circumstances in which the reader reads the text or the viewer views the image, and that the work of art cannot fix in advance the outcome of any of its encounters with contextual plurality.”<sup>11</sup>

Carlos Vergara approaches MAC with the same reverence that his handkerchiefs convey to sacred spaces. However, the roundness of the space and of Niemeyer’s response to the landscape placed the burden of contemporaneity on Vergara’s shoulders, as Zygmunt Bauman (1999, p. 85) well remembers “Pascal’s witty adage [. . .] : we indeed live in a strange circle whose centre is everywhere, and circumference nowhere (or, who knows, perhaps the other way round?).”

Symbolically, the ritual of monotyping on a handkerchief demands special reverence from the artist as he

gets down on hands and knees to place it on the ground. It’s “as if” the world stopped in this lost time-place and for a few moments spun around him. How many stories and voices echo off each handkerchief? The monotype production is an exercise in earth-bound cosmogonies, inseparable in form from the alignment of author-hero and world. Simultaneously, during this action, Vergara distances himself from Pollack’s heroic – romantic – posture above a canvas on the ground (action painting). In the differences between these two painters, one can discern a radical shift in the epic and ethic concept of the artist-hero in the creative act in the passage between two centuries.

#### POETIC SPACES – IN SERVICE OF THE ETHICAL: TRAVELING REASON – WASTELAND OF WISDOM

Lygia Pape’s 1975 installation *Eat me: a gula ou a luxúria?* revisited three moments of her career that reflect aesthetic crisis or a passage in her search for an ethical artistic conceit: the neoconcrete woodcuts, as origin, identified by topological space; the second phase, in the *Livro de Criação*, inhabited by the indignations of man with history, both aesthetic and ethical; and finally, the “now” – where “Poetic Space is defined – any language in service of the ethical.”<sup>12</sup>

This generation’s unique vision broke the mold, pedestals, and the white cube which also did not conform with the institutionalized states of art, political totalitarianisms, or the corruptions of a savage capitalism (an expression that was in vigor at the time). This elicits the image-concept of the Möbius strip as a possibility and potency of mobility sliding between the inside and outside of institutions – shelter-world. In this Möbius strip one finds a state of poetic pulsation capable of subverting the polarization of opposites – like the visuals of an aesthetic and ethical contemporary

game of coincidences or simultaneity of opposites. Michel Foucault puts it in other terms in his conference presentation “Other Spaces,” when he declares this an emergent condition of juxtapositions:

THE PRESENT EPOCH WILL PERHAPS BE ABOVE ALL THE EPOCH OF SPACE. WE ARE IN THE EPOCH OF SIMULTANEITY: WE ARE IN THE EPOCH OF JUXTAPOSITION, THE EPOCH OF THE NEAR AND FAR, OF THE SIDE-BY-SIDE, OF THE DISPERSED. WE ARE AT A MOMENT, I BELIEVE, WHEN OUR EXPERIENCE OF THE WORLD IS LESS THAT OF A LONG LIFE DEVELOPING THROUGH TIME THAN THAT OF A NETWORK THAT CONNECTS POINTS AND INTERSECTS WITH ITS OWN SKEIN.

(FOUCAULT, 2009, p. 411)

To think about Carlos Vergara’s trajectory is also to notice these disquieting leaps and pulsations that have mobilized generations along the same Möbius strip between aesthetic and ethical topological space. For Pape the “man as history” is assumed by Vergara in the priestly function of artist, author, and co-accomplice in events and languages in service of ethics.

How to define the differences between Carlos Vergara’s trips and the legacy of “Oiticica and Pape’s ambulatory deliriums”? With *Farmácia Baldia*, Vergara moves toward the contemporary zeitgeist evoked by ethical inquiry, by processes that promote collective power and action. Simultaneously, they represent the contemporary condition of the artist at a shift in paradigms, a being of “hybrid and elliptical identity” that traverses the failures of various beliefs, such as the humanist centrality of the artist-genius who is set on a pedestal by society, of a hegemonic narrative

of history, of culture over nature, and also of high art swaying towards an existential poetics. Thus, in his trajectory, ethical culmination and maturation are found in the immateriality of art, or a palpable intuition that is expressed or pronounced as *spiritual materialism*.

The monotypes of the travel handkerchiefs and the *Farmácia Baldia* point to the fissure and failure of positivist paradigms in art and science. Through collective action, they invest in the emergency of the unpredictable, the uncertainties that involve even the artist in his discovery of the potency of microgeographies of dialogues, and complications that require listening (elliptical) in the act of creation. This is a more Bakhtinian than Duchampian approach, where the other is part of the architectonics of the artistic event in the world.

Identifying herbs in abandoned plots with botanists, pharmacologists, a team of family physicians, and residents from Morro do Palácio brings to the exhibition that which exists outside the museum, the art world, and even on the margins of official medical science. In a series of actions provoked by Vergara’s outreach, a resonance is triggered by his having turned his gaze to the other side, that other space, once invisible to hegemonic cultural lenses.

The handkerchiefs also reflect an architectonics of subversion, as much in the methods for writing history as in the dominant theories of painting. Vergara acts based on a phenomenological impression and suspension of encountering the world as an event of being and language through the act of contact with the bulk and density of the visible and invisible. It wouldn’t be the existentialist nothing, but perhaps the Buddhist emptiness of flux and chance - where what you see are just lands and sands in the underground book of the immaterial palimpsest.

Vergara does not surrender the bodily (non retinal) glance of palpable intuition that steers our choices

– “openness to chance”<sup>13</sup>– but provokes a game between historical and poetic consciousness, without losing the connection with the sacred and the “as yet unconscious.” However, each handkerchief begs the question: *what is the historical and poetic bulk of these handkerchiefs?*

#### ARCHAEOLOGY OF A PALPABLE INTUITION

In this exhibition, Vergara displays his small handkerchiefs together with a trajectory of his large canvases (also monotypes) to form simultaneous utterances of different temporalities and experiments. If the large canvases, *Pegadas dos jacarés do Pantanal* (1996) and *Boca de Forno* (1989), on the one hand, represent a moment of crisis and radical change in his process and aesthetic problems, they already anticipate his future trips in the direction of experimental art as an intuitive method to explore the historical density and disappearance (or forgotten) utopias underfoot. The small handkerchiefs are now free of any pictorial burden or positivity of matter and memory of mankind. However, they express artistic investment in the belief in a possible continual reversibility between memory and matter, future and past, proximity and distance.

Paulo Sergio Duarte (2011b) refers to Vergara’s large monotypes begun in the late 1980s as “Strange Proximity,” or even excessive proximity, a reference to Walter Benjamin, in which the narrative is of one of his dreams where he finds himself before a wall, which due to its proximity is impossible to recognize as the Notre Dame Cathedral. Paulo Sergio also suggests Vergara is seeking an archeology of the genesis of Brazilian painting when refers to his search for iron oxide pigments in Minas Gerais that provided the raw material for the work of Mestre Athayde. At the same time, he identifies “a romantic movement in the painting in which Vergara seems to believe that in the

fragment, there, in a piece of wall, may reside the totality and that this encounter can not be disturbed by an inhibitory rationality" (Duarte, 2011b, p. 179). In this game with immersion, blind proximity, or "palpable intuition," Vergara emerges through the history of art and science, the necessary distance for aesthetics, and on the other side Cartesian distancing. Excessive proximity is also due to the contact with a complete reversal between exteriority and interiority, between the material of art and of the world - as a unique event inseparable from Being. This is why, in the Great Hall at MAC, Vergara's fifty year career trajectory comes together as part of a unique event or a big question, and also a singular story of the plurality of voices of mankind. As Paulo Sergio Duarte (2011b, p. 179) also states, "what is sublime here [he refers to the large 1989 monotypes] presupposes no transcendence [...] we are immersed in what we can't see."

It is fitting for Paulo Sergio to examine the very uncertainty of phenomenology, for that is where one finds the contemporary condition of juxtaposition and reversibility between opposites, exteriority and interiority, subject and the material of the world, where events of transcendence are interlaced with excessive immanence - when we dive into what we cannot see. Perhaps in the bulk of the small handkerchief holds the greatness of this contemporary uncertainty.

And from this existential phenomenology of - non object - space, so well translated by Ferreira Gullar to the neo-concrete experience that Carlos Vergara's generation initiated in the complexity of the art happenings that were inseparable from Being and from the real as a language event in the world. However, by the same measure, the depletion of distances between art and the world forms a distant zero, or total immersion "in the other space," that Lygia Pape's disquieting proposal calls a crises or affirmation of the poetic meaning inseparable from language in service of ethics. The artist

finds his place within various crises and shifts of paradigms, in science (including the social sciences), politics, and economy, as well as in the great technological revolution of communication. The transfiguration of art's place reaches its culmination in the poetic space of existence, the common, the off course, the ambulatory delirium (Oiticica and Lygia Pape) of the counterculture.

After 1965 everything changed with regard to art and its history. Vergara, especially, took a part in the *Nova Figuração* (New Figuration) movement, in search of direct contact, without distances from social, political, and Brazilian cultural reality, even if it meant sacrificing the pure aesthetic of high art. In the decade of military coup turbulence, during the Cold War and the era of post-modernist debates, the emergence of (mostly American) Pop Art began to arrive in Brazil. This strange proximity was already a strategic and critical methodology of the generation *Opinião 65* that would essentially "de- create" the illusion of painting to initiate an elliptical ethics of multiple voices in the collective art happening.

From this perspective, even reflecting the loss of its positivity in the world, the experimental vanguard came to stand for the deconstruction of everything that was solid in art values, undoing itself in the power of its own autonomy and in the salvation of direct porosity with reality. Excessive proximity of the real is implicit. In their artistic investments in experimentalism they aligned themselves with the ethical problem of collective actions, invisible participants, heroes-accomplices. They brought the other, the immaterial side of dialogical subjectivity, to the body of their work which was implicit in the concepts of a vibratile (Lygia Clark), suprasensorial (Oiticica) body.

At the end of the 60s, Oiticica wrote about Vergara: "neither 'art' nor 'culture' matter here: more so: behavior as a living form of creative options - live-action,

vigilante: awa-reness." The freedoms<sup>14</sup> of the post-military coup, open years of the 1980s, accompanied by the failure of the ideological or aesthetic models for art, presented as labyrinth in Vergara's quest for the transcultural and transtemporal traveller condition. His effort was just and courageous. He began with the exploration of minerals and natural pigments that gave him the ground and color of the history of Brazilian art.

It is possible to trace the various maps and genealogies of twentieth and twenty-first century painting and philosophy in Vergara's visaed spiral exhibition. But the guiding line would be the increasing proximity of the artist to his homeland for poetic and spiritual ground. Firstly, painting motivated his geological search for the pigments that gave origin to Brazilian art - extraction and transfiguration of the signified sweat of the earth as an extension of the raw materials of Brazil's open roots. But also the discovery of an archeology of the self through direct contact with the condition of traveller - redefining the priesthood of his father's devotion to the mobility of thought and discoveries that challenged his means of expression. Vergara recognizes the risks of this mutating and no-madic state in his artistic practice and expression: "Many people have difficulty with my work because it changes formally - but within it there exists a curve that I never abandoned."<sup>15</sup>

Vergara's singular curve is complex and daring - "between a game of darts and dice"<sup>16</sup> its trajectory becomes increasingly hybrid and elliptical, an archeology of the experimental, existential, and spiritual in contemporary and pre-modern art. Simultaneously, its growing proximity with the real is inseparable from the affectionate. Vergara honors the importance of his apprenticeship with Iberê Camargo, because it was through the development of an affectionate relationship that he learned the meaning of drawing as a necessary exercise in discipline. Camargo represents a

generation of artists who passed through the Cold War, submerged in a quest for painting the thick flesh of existence, completely immersed in the uncertainty and unpredictability of the future. From his and Camargo's shared atelier, Vergara developed his "musculature of the eye" (a way of seeing that is indistinguishable from his love for art). Thus, in the mosaic of the Main Hall, we find a passage from modern history to post-modern art. Here Vergara acknowledges Camargo's heroism, and safeguards the artistic and affectionate resonances of hero-artists' legacies found in Alberto Burri and Tapiés' materialist paintings. Vergara sees the history of art with the musculature of his eye embodied in his heart, and his eyes fill with tears as he remembers his first face to face encounter with a Caravaggio. From this perspective, we might remark on how his courage and devotion to art are imprinted in the levity and bulk of those little handkerchiefs. These sudarios exist, not at the expense of big paintings, those canons of the field of painting, but without losing the tenderness of our immersion "in what we can not see." In this movement, Vergara is guided by vigilant consciousness of a palpable intuition of the world.

#### EXPERIENCING THE INFINITE - BORGIAN DELIRIUM

ALL LANGUAGE IS A SET OF SYMBOLS WHOSE USE AMONG ITS SPEAKERS ASSUMES A SHARED PAST. [ . . . ] HOW, THEN, CAN I TRANSLATE INTO WORDS THE LIMITLESS ALEPH, WHICH MY FLOUNDERING MIND CAN SCARCELY ENCOMPASS? [ . . . ] ALANUS DE INSULIS, OF A SPHERE WHOSE CENTER IS EVERYWHERE AND CIRCUMFERENCE IS NOWHERE.

Jorge Luis Borges, *The Aleph*<sup>17</sup>

How many readings travel through Vergara's exhibition? From *Atlas* on the ramp to *Aleph* in the Great Hall, this is a place where all points and time traverse. And isn't this the idea behind each handkerchief: to bring to the surface an immaterial totality of memory and history and space?

Curiously, in a conversation with Vergara we touched on the film "Russian Ark" by Aleksandr Sokurov. We immediately made connections between his MAC exhibition and the feature film. Magisterially, Sokurov compacts a delirium-inducing, polyphonic narrative into the singular event, a fictional (even Borgian) visit to the Hermitage Palace - Saint Petersburg's encyclopedic, emblematic museum. Sliding uninterrupted in a single plane-sequence edit without cuts, a camera traverses space - halls that contain the voices of each era, their debates, their crises and uncertainties regarding the place of art, life and social interactions. In truth, in 97 minutes, the spectator is transported through a game of shoots and ladders, corridors and halls, and the high art of several generations and centuries.

Similarly, Vergara's occupies MAC with his installations which are designed for each visitor to be in constant transit like the embodiment of this film's camera-in-movement. Traveling from the patio, ascending the spiral ramp, reading Borges aloud, circulating the veranda, and ultimately reaching the Great Hall for a continuous 360 degree rotation, never stopping, arriving at the exit and descending the ramp - taking what was inside out, and what was outside in. All layouts are circular. And the artist proposes delirium for the vigilant conscious of an imaginary visitor, like the hero of a Sokurov film or a Borges story. The visitor will enter the trance of the Borgian infinity, a spherical experience.

Vergara provides access to Niemeyer's palpable intuition in Boa Viagem, offering to everyone small spherical points tangent to the

circumference of an infinite ray. Here, the center exists in each visitor, each moving reader, everywhere. As Yves Klein stated: "Man is no longer the center of the universe; it is the universe that is the center of man."<sup>18</sup> For many, the event at Boa Viagem is equivalent to what the artist has achieved in his monographs on handkerchiefs, which hold the immensity of a historic site. It's "as if" it were possible for the handkerchiefs to contain the bulk of the world's eternity or the conscience of an atom.<sup>19</sup> From outside the museum, yellow doors in his geometry of a labyrinth without walls, Vergara statement of "freedom" from the implosion of Frei Caneca prison included as part of a unique, epic walk through various utopias-without-walls, of the wastelands of humanity.

Ascending the ramp, the visitor takes on the condition of moving reader. The walk is inscribed with spiraling text and corporal humanistic writing: "To discover the unknown is not a prerogative of Sinbad, of Eric the Red, or of Copernicus. Each and every man is a discoverer" (BORGES, 2009).

For the attentive reader, this experience is intricately a part of the passage and the body - in this minuscule point on the Guanabara Bay, just like the handkerchiefs, the world is spinning around Borges' doubt: "He begins by discovering bitterness, saltiness, concavity, smoothness, harshness, the seven colours of the rainbow and the twenty-some letters of the alphabet; he goes on to visages, maps, animals and stars. He ends with doubt, or with faith, and the almost total certainty of his own ignorance" (2009).

Vergara designed a moving inscription of the subject in writing on time in the immaterial text that embodies palimpsests. All temporalities converge, as they do in Russian Ark, in Oiticica and Pape's "ambulatory delirium." In the journey up the ramp, one crosses the doubling of the real-imaginary like the two sides of the Möbius strip, slipping in



line with the participation of everyone at this event of spherical consciousness in transit in the world.

#### SPIRITUAL MATERIALISM – CONTEMPORARY SYNERGIES SACRED PRESENCE – RETURN TO THE CONTEMPORARY’S PRE-MODERN

Curiously, this text evolves like the spiral trajectory of “Russian Ark”. But it also redeems the Russian artist – traveller – archeologist and philosopher Nicholas Roerich (1874-1947) who, together with Helena Roerich in the 1920s, erected an important international movement. Living Ethics involved ideas like “cosmic realism and spiritual materialism.”<sup>20</sup> As representatives of a generation exiled by the social Russian Revolution, they make part of a “barren” terrain and territory of history at the margins of art of the twentieth century.

The practice of art as an event can be viewed as a living ethics. Acting as the author-hero who re-inaugurates the world, it converges reverence for energies and realities – cosmic and human, spiritual and material – together with the time of creation or with the independent act of creation. The handkerchief-ground acquires bulk, “as if” the cosmic realism or spiritual materialism of art runs through it. The expression “as if” is applied to a phenomenology of poetic experience by which the subject has access to a landscape embodying instantaneous convergences of opposites – like a Borgian vision of the making of art.

But, what is the meaning of the presence of a Chalice in the exhibition – in homage of Vergara’s father, a reliquary of a reverend-missionary of the Episcopal Church? How does it represent more than a point or sacred object on exhibit as contemporary art? This is the silent presence-event the artist has placed, like a Gordian Knot, between symbolic

and spiritual imaginaries, marginalized from the world of art.

The form of the chalice has aesthetic and critical resonance with the museum’s reversibility of form and function. It’s “as if” the placement of the chalice in the exhibition activates cause-effect intuitions – still unconscious – in the symbolic form and function of MAC. Meanwhile an enigmatic collective Grail becomes a vessel for the contemporary marginal imaginary. It’s “as if” the little chalice was the effective semantic catalyst of MAC’s circular architectural form, and accomplice to the landscape-world. The presence of this small chalice is fundamental to the train of resonances that follow the inverse meaning of its steps – the part of the whole from the material to the spiritual to the great Catedral de São Miguel, to the territory of the early Christians grottos at Cappadocia. And like the great carpet covered in images of different ruins, the chalice affects the architecture of MAC in an intuitive conspiracy of utopic communist function; it gathers, in a single body and cup, the multiple voices and imaginaries of mankind.

From the small chalice to MAC’s larger chalice-like form, Vergara embarks on a silent, singular, and extremely courageous quest. What is the place and meaning of the sacred in contemporaneity? How does art move closer or farther from the challenging uncertainty of a multicentered and multifragmented orbit of ascendant or profound crossings in human relations?

Without a doubt, the presence of the chalice brings another complexity to the deliriums and inquiries of this particular trajectory in terms of contemporary art and world ethics. In this same hexagonal room, near the presence of the small chalice, hang various handkerchiefs imprinted with images collected in the Missão de São Miguel ruins. In this scene of fragments, a great collective imaginary or sacred delirium emerges and our attention is drawn to a large

monotype canvas printed from rocks on the Catedral de São Miguel ground in the terra-cotta colors of iron oxide pigments.

Vergara continually points to the spaces between the rocks on the canvas. What spaces are these that artistically structure the geometric constructive forms marked on the ground? Placed vertically on the wall, the large canvas exposes more of the meaning of the ambiguous presence of these empty spaces that unite the rocks of constructions. This emptiness can be interpreted as other non-official histories and narratives, or the wastelands symbolically exploited as other not-visible spaces and wisdoms. It is incumbent upon us to see, in this reversible plasticity, the dissolution of a gestalt of the background-form. And, it shows us other means of seeing what the lenses of a dominant rationalism in modern history or European reason made invisible and marginalized. This large canvas displays the empty ruins of great utopias pressed beneath the soil. It is another homage to the “sacred” subordinated to the voices of invisibility, like other micropower structures, fundamental to the unity of opposites. In the reversibility of logical readings of the world, the soil-ground printed as art is a symbol and artistic archeology of the residues of the Christian-communist utopia of São Miguel, founded by Jesuits, artists, and Indians.

What does monotyping on small handkerchiefs from travels mean as a work of art? In his process Vergara transforms his palpable intuition of the real into artistic experimentalism that surpasses the exhaustion of the visible and the intellect in prioritizing a visual aesthetic. He also negates the search for “authentic objects” to feed the totalizing function of history (CERTEAU, 2006). Crystal grains of sandstone, dried grasses, and even cigarette butts are glued to the handkerchiefs, rejecting any rational disbelief in the central place of history or art when governed by an epistemological organization of the world that has lost

incarnate contact with the matter of the real as ontological substance. These handkerchiefs encompass the critical arguments of Michel de Certeau (2006, p. 87) against the writing of a centralized and controlling history of the senses “to provide society of global representations its genesis.”

The art in MAC’s great hall illustrates the crisis of the place of history and the museum, which are no longer “central” as they were in the nineteenth century. What appears here in Vergara’s proposal would also hold for a critique of the writing of history, “losing reality as ontological substance, he sought to find it as historical power” (CERTEAU, 2006, p. 87). With *Sudarios*, he comes closer to the complexity of the methodology of the rian, the anthropologist, and the contemporary artist. As Certeau proposes, one does not expect “totalization” from history, but on the contrary, “from his own models he obtains the ability to make divergences appear.”

Vergara fulfills a hybrid role, of poet, artist, and philosopher in the service of the ethical, who intuits the immaterial through what is palpable, offering the reader-author-accomplice a cognitive, speculative encounter with the possibility of a singular event of mankind, an aesthetic reversal for a spiritual materialism, founded in the very immanence of artistic experience. In *Sudarios’* odyssey, and ever since their conception – processes and trips end up displayed at MAC, and an epic pilgrimage emerges that is also that of humanity in the direction of what Alice Baily (2004) calls a passage “from intellect to intuition,” in the critique of rationalist and/or positivist impasses of the human condition.

Farmácia Baldia, like *Liberdade*, and the Borges’ text on the ramp, integrate a reference to the presence of the chalice in the exhibition. They warn of the blindness of fragmented experience in the world, like Walter Benjamin’s dream cited by Paulo Sergio, an excessive proximity to the wall of Notre

Dame, or the *Muro-Mole*, or the ground of São Miguel. Meanwhile, through the poetic space, the itinerant delirium of the “Russian Ark,” or Borges’ *Aleph*, we grope with new lenses for the role of the artist nearing and reversing opposites that anticipate indistinguishable imaginaries of a spiritual materialism, as part of the movements and travels left by the margins of the history of the twentieth century.<sup>21</sup>

- 1 Interview with the artist, 5 February 2014.
- 2 Hélio Oiticica: “Seja marginal, seja herói” (literally, be marginal, be a hero). This is the synthesis-phrase of the Marginalia movement. It was also used as a “parangolé” and “bolide” in homage to Cara de Cavalo (1968).
- 3 BAKHTIN, M. M. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999. It is proposed that the translation of Bakhtin’s concept of answerability for responsibility, in English, from the approach explored in the book *Toward a Philosophy of the Act*: “This answerability of the actually performed act is the taking-into-account in it of all the factors – taking-into-account of its sense-validity as well as of its factual performance in all its concrete historicity and individuality. (BAKHTIN, 1999, p. 28).
- 4 Idem. (p.28)
- 5 Architectonics is a concept developed by M. Bakhtin (1990) in his book *Arts and Answerability*. Bakhtin was arrested during Stalinism and exiled, coincidentally to Kazakhstan, one of Vergara’s travel sites. His writings from the 1920s were only found in the 1960s, and are very present today in the inquiries and approaches of contemporary conceptual work, but principally in this written text.
- 6 BAKHTIN, 1999, p. 75.
- 7 OITICICA, Hélio. Facsimile of correspondence between Hélio Oiticica and Carlos Vergara. 30/09/1968 (apud DUARTE, 2011).
- 8 DASTUR, 1993, p. 26.
- 9 A lecture by Yves Klein at the Sorbonne, “The Evolution of Art towards the Immaterial” (apud NOEVER; PERRIN, 2004).
- 10 Fred Evans developed the concept of Hybrid or Elliptic identity based also on the dialogical dimension between voices and roles that form our social discourse. “We are elliptically identical with our ‘lead voice’ that is the social discourse upon whose basis we tend to evaluate our surroundings and direct our discourse. Because this lead voice is shot through with the other voices of society, we are elliptically identical with them as well.”
- 11 BAL; BRYSON, 1991.
- 12 Lygia Pape, *Eat me: a gula ou a luxúria?*, 1975. Available at: <http://

- www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e11:dossie.pdf>.
- 13 Interview with the artist, 5 February 2014.
- 14 OITICICA, Hélio. Correspondence between Hélio Oiticica and Carlos Vergara. 1968 (apud DUARTE, 2011, p. 19).
- 15 Interview with the artist, 5 February 2014.
- 16 Interview with the artist, 5 February 2014.
- 17 Borges (2001, p. 169).
- 18 In a lecture given by Yves Klein at the Sorbonne, “The Evolution of Art towards the Immaterial” (apud NOEVER; PERRIN, 2004, p. 9).
- 19 In her book, Alice Bailey (2009) develops a scientific relation of matter and consciousness as evolution that affects the atomic substance of all forms. The “atom” emerges as a miniature - but complete replica – of the energy structure common to all forms of life - cosmic, planetary, human, and subhuman.
- 20 Concepts developed in the series Agni Yoga by Helena Roerich and Nicholas Roerich. Included here as part of the other history and the other space in service of an ethics.
- 21 Roerich Society (1920-). Even in Russia, the materialism of social revolution stifled a slower “spiritual revolution.” Here other movements of artists, philosophers, and scientists were turning to the little known “spiritual materialism” and cosmic realism of which the artist-traveler, archaeologist, Russian philosopher Nicholas Roerich was a leader. In his memory, this part of the story was discarded to the wasteland of hegemonic narratives (SHAPOSHNOKIVA, 2003), a term explored in the legacy of Nicholas Roerich and Helena Roerich.

#### BIBLIOGRAPHY

- BAILEY, Alice. *Do intelecto à intuição*. Niterói: Fundação Cultural Avatar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A consciência do átomo*. Niterói: Fundação Cultural Avatar, 2009.
- BAKHTIN, M. M. *Art and Answerability*. Early Philosophical Essays. Texas: The University of Texas Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Toward a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999.
- BAL, Mieke; BRYSON, Norman. Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, v. 73, n. 2, p. 174-208, Jun. 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*. As consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 85.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. In: \_\_\_\_\_. KODAMA, Maria. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DASTUR, Françoise. Merleau-Ponty and Thinking from Within. In: BURKE, Patrik; VEKEN, Jan Van Der. *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993.

DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2011a.

\_\_\_\_\_. Estranha proximidade. In: DUARTE, Paulo Sergio. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Automatica, 2011b.

EVANS, Fred. *The Multivoiced Body*. Society and Communication in the Age of Diversity. Nova York: Columbia University Press, 2009

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: EdItora Forense, 2009.

NOEVER, Peter; PERRIN, François. *Air Architecture*. Yves Klein. Los Angeles: The MAK Center for Art and Architecture, 2004.

SHAPOSHNOKIVA, L. *The Philosophy of Cosmic Reality*. Moscou: ICR, 2003

## DISLOCATED BODIES: PASSAGES THROUGH PRINTING

Renata Santini

Carlos Vergara's poetics is traced through appropriations and overlapping techniques, structures, and materials in his work. These practices began in the 1960s, leading to his appreciation as a multi-talented individual in contemporary arts. In the midst of this impurity of practice, his experimental work is remarkable for poetic maturation based in a passage of marks obtained by printing.

By studying Vergara's process, we identify this technique in other languages, such as painting and in the mechanical<sup>1</sup> printing process to generate a negative in photography. Considering its wide application, to understand printing as lifting borrowed forms from other contexts to adhere in new contexts, we need only think about its articulation in other contemporary mediums.

Although it's an ancient technique, with distinct material uses and applied techniques in many fields, the history of this process is not well established. Its utility in contemporary art is recurrent,

and its discursive power comes from images situated in distinct times and places. In producing a mirror matrix, the process causes an image fold, inverting meaning through the dislocation of a mark or a trace.

Interlacing languages and materials makes the dissolution of artistic categories and the enlargement of conceptual limits a viable practice. In addition, the evolution of printing processes makes invention possible. Impulses transmitted in manual and mechanical printing result in the reproduction of marks, and make us think of the presence of the copy in contemporary art. In our time, in which norms for artistic creation no longer preside, the free use of images and reproductions makes repetition possible. The mark is repeated in different materials and treatments, while always referring back to its original source. From the initial creation of a mark in printing, we are no longer dealing with an original but with an image distinct from its origins.

With this introduction, it should be possible to consider Vergara's poetics with coherence. Constructed from the printing medium, finely tuned with industrial materials and, let's not forget experimentation with processes that involve the physical endeavors of the artist, such as his search for natural pigments or the consistency of his painting, which we can concur is "an effort towards a discursive gesture,"<sup>2</sup> or even his appropriation of places.

Vergara's process is conducted through trips he makes to appropriate territories dominated by memory traces; there he makes monotypes. The artist carries small pocket-handkerchiefs that hold the impression of marks or traces on their surfaces. Reflecting on the activity of making a mark, Didi-Huberman<sup>3</sup> proposes that we think of it as a game that involves contact between a matrix and its negative. The source and the loss of the source are combined to reveal a *sudario*. Made in the instant of contact, we identify the activity with

the displacement of the artist with clear eyes, who has a foreigner's gaze of amazement, of craving for discoveries. Vergara uncovers an unpredictability of events within the game. Although the elements selected for printing are of his choice, their ultimate shape is obtained blindly in intimate contact between the original material and the made print. The unpredictability of the printing process, however, exists as an imperative in other technical processes. The interferences of painting, for instance, demand adjustments in the work for the creation of eloquence.

It's possible that this game of chance in the duplication of forms would merit a discussion on the stature of printing. With regard to Vergara's process, we focus on the transmission of marks subjected to the pressure of his hand on a matrix, the source of extracted similarities. One can see how the textures transposed to the handkerchiefs are preserved. In some cases, the marks contain traces that point to the existence of a possible deforming layer between the original object and the object-matrix. His excessive adherence to source material would suggest that he reproduces without artistic originality. However, while he does make copies, distancing from the original is conceived in the transformative passage to a new medium. The mark becomes something else, foreign to itself. Thus, we recognize it as a dialectical image, a reference to the contact and the absence, an unequivocal combination of temporal models; what Didi-Huberman called anachronisms.

As to the conduct of the appropriation artist, Vergara throws an attentive eye on his practice to follow the dislocation of the mark. In one of his incursions, the artist finds forgotten forms of a distant historical past, in the region known as *Missões* in Rio Grande do Sul. He registers his marks via monotype printing. The duplication is apparent, but at the same time it is dissimilar, mediated by the hand of the artist whose force is

used to determine another formal aspect of the print on the handkerchief.



Matrix<sup>4</sup> and monotype<sup>5</sup> on handkerchief (40 x 40 cm), São Miguel das Missões, 2007

The vision of the artist is subordinated to movement, whether it's of the eyes, the seeing body, or apparent in the larger body of the world.<sup>6</sup> The nomadic bodies of the seeing being and the visible mark on the handkerchief constitute unfolding energies which dislocate our perspective and orient us to the mysteries of their references in printing. Fragments of space-time become visible through other contexts that the artist makes available to the world. This might bring us to have contact with an *aura*. According to Walter Benjamin, "to perceive the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look at us in return."<sup>7</sup>

Tony Smith thought up *The Black Box* (1962) after finding a "form" in a friend's house, and reproducing it to larger scale.<sup>8</sup> The dislocation of a found object conducts our thought to the imbrications of this model of presentation in contemporary art, considerably indebted to Marcel Duchamp for his remittance of found objects from everyday places to exhibition spaces. In an analog manner, the activity of "gathering" material applies to the printing procedure, when the artist transfers found forms and residues destined for other places and materials. The displacement of the object, under these conditions, transforms our ways of seeing.

Such uneasy vision is provoked by repetition of the mark through multiple pieces, as happens with the figure of the *Sagrado Coração*,<sup>9</sup> a title Vergara made up. In this case, the mark disturbs us because of its, at times, irrefutable

apparition, due to its lightness as a carbon dust monotype on handkerchief. In other pieces, this mark resurges through mechanical printing, placing its figuration "in suspended" parenthesis. Or, further, it disperses between colors, lines, and stains hidden in the folds of material and pigment of the monotype. This mark, in all its facets, adheres to the absence of a screen, distanced from what cannot be present, but at the same time is. The object is the index of a loss that it visually operates. Simultaneously, it produces proximity through strangeness and a distant apparition, following Didi-Huberman's thought, this image that comes closer and follows me. In the reflexive process of the passage of the mark, the power of memory is made evident through unfolding time. Divided over great distance, time becomes aura, which is exactly the view of a faraway reality. The mark can remind us of a cult image, a symbol carrying great significance in proportion to the distance from where it comes: the impediment to experience the hidden mysteries of these places can be overcome by the desire to "see beyond," of a visibility that surpasses mundane space and time.<sup>10</sup>

If on the one hand, the aura of a work of art suffers declined value as a cult object due to the extensive capacity photography has for reproducing images; on the other, it acquires the new dimension of the sublime. Although the experience of a mechanized world appears favorable to considering spatial-temporal forms of feeling, living in a place, occupying it, cultivating it as a residence is still a possibility.

And, returning to dislocated bodies, we can relate the writing of Merleau-Ponty in *Eye and Mind*,<sup>11</sup> for whom, in addition to mobile and visible things, the body of the artist also looks at itself and recognizes what it sees, beyond its visual power, in a natural process of visual maturation. We transform what obsesses us into sight when we dive into the unknown through the availability

of a gaze that is disconnected from its natural condition of observing things in the world. Finally, after seeing a decline in mimesis and in the demand for autonomy in art, in a philosophical environment art production in the post-historical period recreates this proximity with life without negating the anachronisms of constructive processes of art works and meanings. To make a mark, it is necessary to show up, and even to seek what you do not yet know.

- 1 I am referring to any non-manual printing application.
- 2 GALERIA ARTE 21. Exhibition catalog. Rio de Janeiro, November 12 - December 11, 2004.
- 3 DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- 4 Made by the artist in São Miguel das Missões, RS, 2009.
- 5 Source: DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *Carlos Vergara*: pinturas. Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2011. p. 176.
- 6 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- 7 Apud DIDI-HUBERMAN, op.cit., p. 5.
- 8 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- 9 Referring to a monotype on handkerchief made in São Miguel das Missões, RS, presented in this text.
- 10 DIDI-HUBERMAN, 1998, op. cit., p. 152, referring to the "frustration of the visible" expressed by Dante about his anxiety of "seeing God face to face."
- 11 MERLEAU-PONTY, op.cit., p. 17.

## MEGAPHONES AND ANTS: THE BALDIA PHARMACY OF BOA VIAGEM<sup>1</sup>

Jessica Gogan

IF THE SYMBOLIC INSTITUTES THE REAL, AS FAVELA OBSERVATORY DIRECTOR JAILSON DE SOUZA E SILVA SUGGESTS, WHAT THEN MIGHT BE THE GENERATIVE POWER OF ART IN THE SO-CALLED REAL WORLD?



Carlos Vergara smiles. Generous, astute, amongst the gathered group of botanists, environmentalists, health practitioners, researchers, and cultural producers, the artist proffered that an exhibition can be a “megaphone for concerns.”<sup>2</sup> Vergara’s exhibition *Sudário* (Shroud), held at the Museum of Contemporary Art, Niterói (MAC) brought together decades of the artist’s travels in the form of photographs and abstract monotype prints made in-situ on handkerchiefs capturing the singularities of place. As part of the exhibition *The Baldia Pharmacy of Boa Viagem* proposed another type of journey and experimental shroud-like retrieval via a tactile, curative and collective investigation of the medicinal plants growing in the common lands around us. Taking the name of Boa Viagem from the region directly surrounding the museum, an area that also includes the historic island of Boa Viagem, registered on Portuguese maps since the 1500s, and the favela community of Morro do Palácio, the project enacted a kind of poetic political botany, drawing attention to the mostly unseen and unrecognized medicinal resource at our doorstep.

What is art’s place here? British critic Adrian Rifkin musing on the nature of the artistic profession once remarked that being an artist is a sentence in making visible.<sup>3</sup> Rifkin’s phrasing adroitly captures the internal and external creative compulsions and demands of the artistic process. For the *Pharmacy* Vergara opened up this process of making visible to collective possibility, chance and complicity. To wit, a curious kind of artistic contemporaneity is transpiring – a wholly processual, multifarious and collective engagement with place-making and medicinal plants where entirely different knowledge bases and autonomies are being played out and considered within the same network of questions and strategies. Art’s role here is modest, as Vergara suggests “something extra,” but it is also, arguably, newly radical.<sup>4</sup> Promoting and

occasionally achieving a third space – a poetic common ground - in-between the fields of science, botany, medicine, and community health, art in this context is about “awakening the complicity to make.”<sup>5</sup> It is a striving to connect worlds, where also, the artist no longer has the big picture. Indeed no one does.

\*  
Vergara first conceived the Baldia Pharmacy as an art installation for the *City Art 3 Project* in São Paulo in 1997. Organized by Nelson Brissac Peixoto, *City Art* presented public art interventions along a five-kilometer stretch of an abandoned railway line including the warehouses of the formerly prosperous Matarazzo Industries that dominated the economic history of São Paulo from the late 19<sup>th</sup> century until the 1970s.<sup>6</sup> On an initial scouting to the area Vergara noted the presence of medicinal plants. So he invited a friend, landscape architect, Oscar Bressane, to map the plants in the vicinity, resulting in an impressive list of 52 species. In turn, botanists from the University of São Paulo identified an additional 30 species.<sup>7</sup> This inspired the artist to poetically describe this therapeutic treasure trove of abandoned city wilderness as a *Baldia Pharmacy*.

The resulting artwork combined large-scale drawings made directly onto the factory walls with sculptural installations of dried plants and bamboo standards placed at plant locations with colored fabrics categorized according to therapeutic use. Interestingly, most of the plants identified were not native to Brazil or the São Paulo region, but rather to Africa, Asia and Europe, the result of the area’s proximity to the railway.<sup>8</sup> The *Pharmacy* recovered these forgotten vestiges of transcontinental trade, industry and transport and pointed to the therapeutic presence growing unnoticed in the city’s midst.

\*  
264

More than sixteen years later, on the occasion of his exhibition at MAC, Vergara thought to (re) present the *Pharmacy* project. An initial meeting paralleling the first stages of the project in São Paulo was held in October 2013 with MAC’s director/curator, the artist, myself and four university botanists and pharmacologists specializing in medicinal plants. The discussion focused on a project of mapping medicinal plants in the area. Then, in a contagious wave of affectivity and opportune confluences, a month later, the project became the *Baldia Pharmacy of Boa Viagem* inaugurating a collective of botanists, educators, artists, cultural producers, doctors, pharmacologists, administrators, and community agents.

In the process critical networks in need of a new injection of energy were reinvigorated particularly between MAC, the city’s Family Doctor Program and the museum’s community center satellite Maquinho (“little MAC”) in the Morro do Palácio favela. Inspired by a Cuban based model of preventive medicine in low-income communities, Niterói’s Family Doctor Program is a carefully constructed network of resident doctors and nurses and health agents hired from the community. In the case of the *Pharmacy* project they were particularly interested in engaging some of the older community members to share their knowledge on the therapeutic use of plants.

Complementary programs were developed with this in mind. “Chá das cinco” (Tea Conversations at Five) was first held at the Palácio Family Doctor Posto (outpost clinic located in the favela) in December 2013 with a handful of elderly women from the community. The following month’s “Chá” held at Maquinho welcomed more than forty people including Family Doctor and MAC teams. The banter about the plants people used or had in their yards, from boldo as a hangover cure to the calming effects of anise or lemon grass tea,

suggested the richly affective and social potential of such sharing. The “Chás” are now planned to continue as a monthly program comprising conversations, “recipe” collecting and how-to sessions from composting to therapeutic use. A series of cultural outings to visit other related institutional and community projects and gardens organized specifically for Morro do Palácio residents, is also underway.

Of course, similar to the São Paulo project a fundamental aspect was to research the possible presence of medicinal plants in the Boa Viagem area. Two interrelated mappings took place - around the museum, on Boa Viagem island, and in the Palácio community. Over 40 species were identified. Twelve large bamboo standards with vibrant colored fabrics, catalogued according to therapeutic use, were placed at several plant locations. The findings were included in a wall display in the exhibition along with a vitrine with dried specimens of the identified medicinal plants and their names printed on newsheets. These display components have been key in that they have anchored, represented and validated the process. They vitally support the process of dialogue, exchange and sense of possibility that the project has sparked.

In addition to the exchange amongst collective members and the Palácio community, a program of weekly conversations offered museum visitors an opportunity to learn about the project and Vergara’s art practice and to visit Maquinho. There, together with favela residents working at the center, visitors shared a medicinal tea and conversation about plants and toured Maquinho’s long-standing artisanal paper workshop, likewise engaged as part of the *Pharmacy* project creating paper using medicinal plants.

These links between MAC, Maquinho, the Family Doctor Program, and participants in the *Baldia Pharmacy* collective have prompted a public

dialogue that in turn has affected the exhibition and artistic process as it also reconfigures those involved. The process is an open-ended and constantly unfolding conversation between inside/outside, art/life, science/popular knowledge, institution/community and favela/city.

#### ART, BALDIOS AND INDETERMINACY

The *Pharmacy* tapped into and repositioned existing interests and networks. Critically it drew attention to the invisible medicinal resource growing on the roadsides, in community yards and alleyways, and overgrown Atlantic forest areas - all at a stone’s throw from the museum. Can we understand this resource as one held in common? Can we consider these contexts as baldios? In Brazil understanding baldios as “common” or “shared” lands may be difficult to establish, the term may refer to abandoned private land and/or so-called wasteland in public use. In contrast to laws protecting baldios in Portugal, most baldio lands will have an owner, albeit in many cases unknown.<sup>9</sup> While this raises complex issues, what seems most relevant here is that so-called abandoned “baldio” land is rather more defined and redefined by its use or non-use than by ownership. Territories as Michel de Certeau suggests are never ontologically given, but rather discursively mapped and corporeally practiced.<sup>10</sup> The very indeterminate quality of being “baldio” – public/private, uncultivated/cultivated, used/abandoned - while legally precarious may suggest the possibility of transformative use. This sense of indeterminacy is a rich ground for experimental art practice, new forms of collectivity, and community cooperation. The fact that curative medicinal plants can be found growing in these baldios metaphorically suggests that our “health” may be found in the interstices

and the overlooked common land around us. That the plants identified, in contrast to São Paulo, are almost entirely native to Brazil and the region, also emphasizes an ethical dimension to the *Pharmacy* project in that it recuperates both indigenous species and knowledge.<sup>11</sup> Shedding light on often invisible and unrecognized terrains and practices, the project, symbolically and literally counters what botanists involved in the collective suggests is “plant blindness.”<sup>12</sup>

#### RADICAL LOCALITY

Uruguayan artist and critic Luis Camnitzer, recalling Paulo Freire, suggests that it is “reading the world before the word” that can be seen as a paradigm in Latin America of both conceptual art and progressive pedagogy.<sup>13</sup> Born out of resistance against dictatorships, imperialism and capitalism’s rampant inequalities, the participatory, affective and proximal practices of liberation theology, popular education and collective health models share many parallels with recent site-specific work of contemporary artists and art collectives. These approaches often unfold through extended interaction and shared labor, where the focus of artmaking is less the production of objects and more the participatory process itself as a form of creative practice.<sup>14</sup> One example that resonates with the work of the *Pharmacy* project is that of the Argentine collective Ala Plástica whose work in the Rio de La Plata basin near Buenos Aires with environmental and health networks focuses on recovering indigenous knowledge and constructing collaborative ecological approaches that resist capitalist models of development.<sup>15</sup> Their notion of *place vocation* as an understanding of and commitment to the environment – its cultural and natural manifestations – as an extension of who we are, offers a rich

common ground for the varied botanical, medicinal and artistic practices engaged in the *Pharmacy* project.<sup>16</sup>

In communion with this notion Vergara's work can be read as an engaged vocational reverence for the singularities of place. Indeed, a kind of pluralist theology of place is a constant thread in the artist's practice. Examples drawing specifically from a Brazilian context include: the photographic series capturing the freedom and momentary subversive power of carnival street parties in Rio de Janeiro during the dictatorship in the 1970s; the monotypes on handkerchiefs registering the ethereal vestiges of Santo Miguel Missions in Rio Grande de Sul, once a model of an utopian indigenous/religious community; and the recent recovery of native medicinal plants and popular knowledge in Boa Viagem, Niterói. Each a radically different form – photography, monotype prints, collective process – yet share an impulse to (re)capture an authenticity of place, remember precariousness, recuperate memory, and render the invisible, visible.

## EXPERIMENTAL COMPLICITY

WATCHING HOW THE ANT  
DETOURED AROUND THE TINY  
DISTANCE OF MY FINGER, I  
RESOLVED TO EXPERIMENT  
FOLLOWING ITS RADAR.

Hélio Oiticica, 1954<sup>17</sup>

Following the flow of the other, taking their detours, working *with* opens up the creative process to the risk of complicity - the experimental requires complicit partners whether the chance unevenness of a rugged ground in making monotype prints or the relational chemistry of networks of collaborators. This flow follows different paths, forms, formats and may engage unusual partners. As a metaphorical counterpoint to the exhibition

megaphone broadcasting its message of contemporaneity, Family Doctor health agents suggest the slow micro work of creating affective links is akin to the cooperative maneuvers of ants. A tale of the megaphone and the ant may read like the tortoise and the hare of Aesop's fables or recall the famous surrealist juxtaposition of umbrellas and sewing machines. In each case it is about the possibility of surprising oneself. From a nothing-in-common, a common ground can be made and remade.

\*  
As I write this, the *Pharmacy* project is moving into a new phase from its experimental beginnings to be embraced as an ongoing project and as a yearlong university/community health/museum research initiative. This shift brings with it many questions: Can we push beyond initial gains to a critical, generative and sustained practice? What kind of impact is possible in the long term on the community of Palácio and beyond? In what ways can the concept of care be re-imagined via co produced creative practices and strategies? Can what we do matter for art *and* for health? So far the articulation of forces and intersecting worlds point to a still emergent vision, a new species mixing ethnography, pharmacology, botany, medicine, art and community health that is extending itself organically as a kind of micro poetic and affective network, making visible the potential of the invisible "common" around us.

<sup>1</sup> The Portuguese word *baldio* generally refers to primarily urban unused or abandoned land. In this case *Farmácia Baldia* means a pharmacy made from things growing wild in unused city lots or land areas. Some have drawn a parallel between *baldios* and the English term commons. See Sacramento, Nuno. "Makers Meal and the production of the new common." *Revista MESA* nº 1, January 2014 <http://institutomesa.org/RevistaMesa/>

- makers-meal-and-the-production-of-the-new-common/?lang=en
- 2 *Pharmacy* project meeting November 4th, 2013.
- 3 Adrian Rifkin. "Artistic Education of the Public," *e-flux*, February 2010. <http://www.e-flux.com/journal/artistic-education-of-the-public/> (Accessed February 2014).
- 4 Interview with the artist, February 5th, 2014.
- 5 Ibid.
- 6 Brissac Peixoto, Nelson.org. *Intervenções urbanas: arte, cidade*. SESC São Paulo., 2002, p. 297.
- 7 Fioravante, Celso. "Carlos Vergara abre sua 'farmácia baldia'". *Folha de São Paulo*, October, 1997 <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/25/ilustrada/9.html> (Accessed February, 2014).
- 8 Ibid.
- 9 Sacramento op cit.
- 10 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*. (Steven Rendall, Trans.). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984.
- 11 *Baldia Pharmacy* collective participant Bettina Monika Ruppelt made the observation that the medicinal plants identified were native to the region.
- 12 Conversations with botanists and *Baldia Pharmacy* collective participants Marcelo Guerra Santos and Luiz José Soares Pinto.
- 13 Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007, p. 112.
- 14 Kester, Grant H. *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham/London: Duke University Press, 2011, p. 9
- 15 Ala Plástica Statement: <http://es.scribd.com/doc/53950384/Ala-Plastica-Brief> (Accessed February 2014)
- 16 Ala Plástica Statement: <http://groundworks.collinsandgato.com/statements/alaPlastica.pdf> (Accessed February 2014)
- 17 Portuguese original: "[...] observando como a formiga desviava a pouca distancia do meu dedo, resolvi experimentar o seu radar." March 31st, 1954. Author translation. Oiticica, Hélio. In: Figueiredo, Luciano, Pape Lygia, and Salomão, Wally. eds. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.15

## BALDIA PHARMACY'S

### MAPPING MEDICINAL PLANTS

The *Baldia Pharmacy's* first initiatives were to map medicinal plants in the Boa Viagem region and to engage

community members of the Palácio favela to share their knowledge and therapeutic uses of plants. At the time of the exhibition opening a preliminary mapping of 27 species in the immediate area around the museum and on the island of Boa Viagem had been conducted by botanists from two Rio de Janeiro based universities: Luiz José Soares Pinto and Marcelo Guerra Santos. An accompanying table outlining therapeutic uses of each species was completed by the research pharmacologist Bettina Monika Ruppelt currently resident at Federal Fluminense University and who had led similar initiatives on medicinal plants in the Brazilian state of Parana. Twelve large bamboo standards with bright fluorescent colors indicating each plants therapeutic use were dispersed in the area: on Boa Viagem island, coastal embankments, and at Maquinho. This initial mapping was followed by a project led by the Palácio Family Doctor Program's doctors, nurses and health agents in particular Erika Niches, Josan Domingues and Fabio Carlos who identified 14 additional species of medicinal plants growing in various areas of the community. They created a banner highlighting the plants identified and a folder to be distributed amongst community members. Overall 41 plant species were identified. This information was then incorporated to the table and map presented here. As the project continues it is hoped that more plants will be identified.

### CHÁ DAS CINCO

"Chá das cinco" (Tea Conversations at Five) was first held at the Palácio Family Doctor Clinic in December 2013 with a handful of elderly women exchanging conversation on medicinal plants. Developed in partnership with the Family Doctor Program the goal was to promote

exchange and recuperate community traditions and knowledge around medicinal plans and their therapeutic uses. A follow up "Chá" held in January at Maquinho welcomed more than forty people including community members and Family Doctor and MAC teams. The "Chás" are now planned to continue as a monthly social program promoting exchange between community, researchers, health and cultural agents, and representatives from the fields of phytotherapy and medicinal plants. Chás take place on the second Thursday of each month at 5 pm. The focus of each aims to share and discuss "recipes," explore themes related to the cultivation of plants, and present how-to sessions that follow chronological bio-cycles from composting to therapeutic use.

### CONVERSAS

Conversas (conversations) was a weekly program held on Saturdays during Vergara's exhibition at MAC that offered visitors an opportunity to learn more about the *Baldia Pharmacy* project, Vergara's art practice and to visit Maquinho – the museum's community center satellite in the Morro do Palácio favela. There visitors toured the center with favela residents working at Maquinho, learned about the history of the museum's work with Palácio via its Art and Environmental Action initiative, and shared a medicinal tea and conversation about plants amidst the small "baldio" of medicinal plants house in the center's multi-use space.

### CASAS E CASOS VERDES

Casas e Casos Verdes (Green Houses & Case Studies) is a series of cultural outings around the city, specifically for Morro do Palácio residents, organized to prompt further discussion around medicinal plants, exchange of popular knowledge, explore related themes, and

learn about useful case studies. Outings have included a special visit to the Carlos Vergara's exhibition at MAC with the artist himself, a trip to Jardim Botânico in Rio de Janeiro and the gardens of Solar de Jambeiro in Niterói.

### PAPEL ARTESANAL

Papel Artesanal (artisanal paper) is one of the activities at Maquinho that date back to the beginnings of MAC's work with the Palácio community in 1998 via its Art and Environmental Action program. For the *Pharmacy* project workshop leaders Josemias Moreira Filho and Eielton Queiroz Rocha have been experimenting with creating different kinds of paper using medicinal plants - paper including leaves, embossed shapes of specific plants, paper made of medicinal plant fibers. A special edition of these papers is currently being explored for the *Pharmacy* project together with Carlos Vergara. While still in the experimentation phase this initiative has the possibility to re-energize this artisanal project with a renewed sense of vision and purpose.

### FUTURO

"Future project steps will feature a *Baldia Pharmacy* of Boa Viagem "in process" exhibition at Maquinho in March/April 2014, the development of a community garden reclaiming a "baldio" area within the Palácio favela, and the inclusion of the project as part of the Federal Fluminense University outreach initiative "Museums without Walls" organized by art department professor and MAC director/curator Luiz Guilherme Vergara involving professors from different fields leading outreach research projects. Bettina Monika Ruppelt, university professor and pharmacologist and vital member of the *Baldia Pharmacy* collective will coordinate this outreach project that aims to build on the initiatives of the



Baldia Pharmacy of Boa Viagem as well as contribute to a training program on medicinal plants for the Family Doctor Team of Morro do Palácio.

our dreams hide, in some fold, a tag that says “Made in China.”

But then Vergara appears, collecting worlds in their raw state, earth wrapped in handkerchiefs, not accidentally the most symbolic of cloths. When people ask where he’s been, he has concrete proof: here, in this red earth of Cappadocia. Here, in this London gutter. Here, on this Mission millstone.

Everything is there recorded on the handkerchiefs – not with the subtle material of illusions, but with the remains and traces of reality, dust, straw, iron, hairnets worn by women, leaves and husks, what makes life what it is.

There are multiple lessons in Vergara’s travelling handkerchiefs. Such as his point that the world is as vast and varied as it is the same in essence and texture. That it takes very little to invoke faraway lands, in time and space. That the very handkerchief that waves goodbye might contain the world and, eventually, shorten distances in unexpected and surprising ways.

When we, the common travellers of a determined space, recount our impressions, we offer at most a bunch of more or less interlinked, more or less coherent snapshots, ideas, and loose recollections. When Vergara, the magic carpet traveller, beckons with his impressions, we discover a *plus quam perfectum* double entendre a group of pictures, ideas, and recollections, yes, like our own, but that reach beyond the earth to the true Earth, imprinted forever in a cloth of ancient illusions. The artist’s eye filtered through real, objective material — and vice-versa.

The tiny point I’m following is fast approaching its destination. Marrakesh is right there, fifteen minutes away. The plane loses altitude, the pilot gives orders to the wing flaps and the stewardesses give orders to the passengers: please turn off all electronic devices. I obey. And I prepare myself for another world, thinking about what Vergara would bring from there.

## THE MAGIC-CLOTH TRAVELLER

Cora Rónai  
Between Lisbon and Marakesh, 2.28.2014

On the internet, I once saw a visual representation of flight patterns crisscrossing the Earth all day long and all night: a web of little points buzzing from one corner of the planet to the other, a party of tiny lights, colorful cocoon of a world in movement. This image fascinated me. From it, I tried to go back in time to imagine an era when we were but a few travellers, in which at most just a few little lights crossed the seas, sometimes going out in the middle of the journey, lost ships, mysteries never explained. Travel is a dream.

At the exact moment that I write this, I’m a point that crosses the Mediterranean, between Lisbon and Marrakesh, my destiny as of now and my destiny soon to be. I carry with me, like everyone who goes from one point to another, a bit of curiosity, some expectation, and maybe a dash of apprehension. It’s the desire to be able to bring it all together, in the way of collected impressions, in the end, as one might carry dried leaves and flowers pressed in a book to show what you saw to friends, as well as to remember, years later, that you were there.

Desire in vain. The souvenirs that the majority of us acquire today are tourist toys; silly game parts fabricated by the millions in the warehouses of an ever more pragmatic and less seductive Orient. Faraway are the times when families gathered to unpack the contents of a suitcase brought back by an adventuring relative; today everything is consumption, and sometimes I suspect that even

**MAC NITERÓI****PREFEITO DE NITERÓI**  
Rodrigo Neves**VICE-PREFEITO**  
Axel Graél**SECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA**  
Arthur Maia**SUBSECRETÁRIO MUNICIPAL DE CULTURA**  
Cláudio Salles**SUBSECRETÁRIO MUNICIPAL DE PLANEJAMENTO CULTURAL**  
Kiko Albuquerque**FUNDAÇÃO DE ARTE DE NITERÓI****PRESIDENTE**  
André Diniz**SUPERINTENDENTE CULTURAL**  
Victor De Wolf**SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO**  
Fernando Cruz**MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI****CURADOR-DIRETOR GERAL**  
Luiz Guilherme Vergara**MUSEU NACIONAL DO CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA****GOVERNADOR DO DISTRITO FEDERAL**  
Agnelo Queiroz**SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA DO DISTRITO FEDERAL**  
Hamilton Pereira**CHEFE DA DIVISÃO DE SISTEMAS DE MUSEUS DO DISTRITO FEDERAL MUSEU NACIONAL**  
Wagner Barja**ADMINISTRAÇÃO**  
João Bastos**MUSEOLOGIA**  
Ana Frade**CONSERVAÇÃO E RESTAURO**  
Lúcia Mafra**COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA**  
Ana Frade  
Eder Siqueira Coelho**SECRETARIA EXECUTIVA**  
Clarissa Wagner Reyes  
Heli Aparecida de Barros  
Joaquim Augusto de Azevedo  
Kênia Ramos de Araújo  
Sevília Maria Ximenes  
Tereza Cristina Nogueira**PROGRAMAÇÃO VISUAL**  
Eder Siqueira Coelho**SUPORTE TÉCNICO**  
Lamartine José Mansur  
Manoel Oliveira Nascimento  
Neusa Helena da Silva  
Venício Egídio da Silva**EXPOSIÇÃO**NITERÓI 14/12/2013 A 09/03/2014  
BRASÍLIA 19/03/2014 A 11/05/2014**CONCEPÇÃO**  
Carlos Vergara**CURADORIA MAC NITERÓI**  
Luiz Guilherme Vergara**PRODUÇÃO**  
Automatica**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**  
Luiza Mello**PRODUÇÃO**  
Mariana Schincariol de Mello  
Ana Paula Vulcão**DESIGN GRÁFICO**  
Alexsandro Souza**ILUMINAÇÃO**  
Rogério Magalhães**GESTÃO**  
Marisa S. Mello**ASSESSORIA DE IMPRENSA**  
Barbara Chataignier  
Luiz Alberto Osório  
Agencia KB Comunicação**COORDENADOR DE MONTAGEM**  
Marcelo Camargo**MONTAGEM**  
Moises Barbosa  
Daniele Cristina  
Cal Camargo  
Tiago Martins**CATÁLOGO****REALIZAÇÃO**  
Automatica e Atelier  
Carlos Vergara**TEXTOS**  
Carlos Vergara  
Cora Ronai  
Luiz Guilherme Vergara  
Renata Santini  
Jessica Cogan**REVISÃO**  
Duda Costa**TRADUÇÃO**  
Alex Forman**PROJETO GRÁFICO**  
Alexsandro Souza**PRÉ-IMPRESSÃO, IMPRESSÃO E TRATAMENTO DE IMAGENS**  
Ipis**ATELIÊ CARLOS VERGARA****COORDENAÇÃO**  
João Vergara**ASSISTENTE ADMINISTRATIVO**  
Alice Souto  
Mariana Sobreira | Singularte**ASSISTENTES DO ARTISTA**  
Luiz d'Orey  
Stefanie Ferraz  
Daniel Sobral**SERVIÇOS GERAIS**  
Antonio Justo  
Tatiane Galante  
Alessandra Fernandes**AGRADECIMENTOS**Antonio Grassi  
Beatriz Vergara  
Bina Fonyat in memoriam  
Cesário MelantonioCora Ronai  
Família Klabin  
Família Morgan  
Franz Krajcberg  
Frederico Duque Estrada Meyer  
Inês Vergara  
Jessica Cogan  
Luiz Camilo Osório  
Luiz Carlos Nabuco  
Luiz Guilherme Vergara  
Maneco Muller  
Pedro Henrique Mariani  
Rafael Coelho  
Vera e Ronald Machado  
Wagner Barja  
Walter Filho

Agradecemos imensamente aos inúmeros fotógrafos cujas imagens compõem este livro.

Como as imagens foram feitas no decorrer de vários anos, não foi possível identificar e creditar cada uma delas separadamente.





CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

V612c

Vergara, Luiz Guilherme  
Carlos Vergara: Sudário / Luiz Guilherme  
Vergara; coordenação Carlos Vergara; tradução  
Alex Forman. 1. ed. - Rio de Janeiro:  
Automatica, 2014  
272p.: il.; 200cm.

Tradução de: Carlos Vergara: Sudário  
ISBN 97-85-64919-13-6

1. Vergara, Carlos, 1941-.
2. Arte contemporânea. I. Título

14-13502 CDD: 709.04  
CDU: 7.038.6

---

27/06/2014 03/07/2014

#### PATROCÍNIO



**Bradesco Seguros**

#### PRODUÇÃO



#### REALIZAÇÃO



**a<sup>a</sup> MAC** ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI



Secretaria de  
Cultura



#### COOPERAÇÃO



Universidade Federal Fluminense

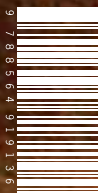


#### PARCEIROS INSTITUCIONAIS

ALIANÇA FRANCESA  
CONTEMPORARY  
CULTURA INGLESA  
YSPANUS  
MILLENIUM TRANSPORTES E LOGÍSTICA







Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-64919-13-6