

David Hammons — *Ted Joans: Exquisite Corpse*



— por Hugo Canoilas

Apenas para sonhadores!

Expor em Lisboa um artista icónico como David Hammons é um acontecimento

[1] Hammons é um artista misterioso que tem vindo a expandir as possibilidades da arte. Para entender esta força ou fluxo, temos de referir *Bliz-aard Ball Sale*"

[2] — a icónica venda de bolas de neve feita em 1983, em Cooper Square, Nova Iorque. A obra tornou-se icónica pela situação e mistério criados. Hammons conferiu valor às suas perfeitas bolas de neve, diferenciando-as pelo tamanho e preço. Vendia as bolas de neve, sobretudo "porque ninguém as podia possuir" [3].

Se por um lado Duchamp, "*e todos os outros*" [4] são significantes para Hammons, importa lembrar que "as noções *duchampianas* de contexto e significado foram racializadas" [5]. A obra de Hammons interfere nesta racialização, como em todos os lugares comuns, e *clichés* da arte, como o seu burguesismo, e horrível fixidez.

Hammons começou por expor em caves de igrejas e em centros da comunidade judaica em Los Angeles — os únicos locais que, no final dos anos 60, davam a artistas negros a oportunidade de expor. Estar fora, ser marginal, é o seu local de eleição. E a sua obra vai-se desenvolvendo sempre nos limites do visível e do invisível, nos muitos episódios que alimentam o mistério em torno da sua obra e *persona*, como na materialidade estética e conotação social. Hammons colecionou cabelo cortado do chão de barbearias afro-americanas, juntou-lhes ossos de galinha frita e gordura e envolveu-os num saco de plástico; refez penteados afro-americanos com o mesmo cabelo cortado, colando-o sobre pedras redondas; pendurou na parede pernas de frango fritas, entrecosto, marroquinarias e câmaras de ar usadas. Peças que clamavam pela sua condição social e cultura afro-americana, de certa forma constrangedoras para alguns dos seus pares mas que hoje se encontram em grandes coleções públicas e privadas, e que têm forjado muitos textos sobre arte contemporânea e inspirado muitos artistas das gerações que lhe seguiram. As obras de Hammons parecem *rasas como o chão* [6], pela sua materialidade e simplicidade, e ao mesmo tempo poderosas, profundas, e férteis, nas suas implicações artísticas, sociais e políticas.

Quando coleciona pastilhas elásticas, que retira de alcatifas com ajuda de um fio de nylon, para fazer constelações, e atira garrafas com atacadores para uma escultura de Richard Serra em Nova Iorque — onde faz questão de mostrar que também urinou, ou quando compra dois fatos de Ornette Coleman para os colocar junto ao tecto alto da Hauser & Wirth em L.A., Hammons, parte do ordinário (daquilo que é comum à sua condição social e cultural) para o extraordinário; espiritual e conceptualmente.

Entre o popular e o erudito, a sua obra mantém-se pária. Quando convocado para uma classe média-alta intelectual; ou convidado a fazer a passagem de “invisível como as paredes brancas do museu”, para o lado visível da arte — para o estrelato, ele resiste à instrumentalização do meio, usando-o no sentido de se poder tornar um mito. Ele quer estar na parte invisível das coisas, na sombra. “Eu gosto de ser de nenhures; É um local lindo. Isto quer dizer que eu posso olhar para pessoas que são de um determinado lugar e perceber o quão emaranhados/aprisionados eles estão.”^[7] Ao mesmo tempo, Hammons instrumentaliza a seu belo prazer as regras do jogo: “Quanto menos fizer, mais artista serei”^[8], sendo conhecida a forma abnegada como recusa exposições nos melhores museus — tendo até contratado um advogado para impedir uma retrospectiva sua. Escolher expor na Bienal de Dakar ou no Lumiar Cité/Maumaus, em Lisboa, e não em Viena (Secession) faz parte da sua produção artística, porque é feito com um intuito cultural, social e, porventura, político.

A exposição *Ted Joans: Exquisite corpse* no Lumiar Cité, adiciona uma página muito bonita à forma como entendemos a obra de Hammons. A exposição deve ser entendida sobretudo como uma homenagem ao poeta *beat*, músico de jazz e artista plástico e ao seu incrível projecto *Long Distance Exquisite Corpse* (1976–2005). Hammons colabora no cadáver-esquisito de Joans, com um desenho e grava em vídeo, de forma a devolver à audiência, o momento mágico em que este recebe, e abre, pela primeira vez, em 2001, a sua obra de volta, depois de a iniciar em 1976.

Um “cadáver esquisito” é um exercício surrealista colectivo, feito a partir de um encontro num local fechado. O seu resultado — imagens ou palavras, não era o mais importante, mas sim a experiência, que pretendia libertar o racional, deixando a nossa mente encontrar novas relações entre coisas. Para Hammons, as novas relações entre coisas são fundamentais dada a materialidade da sua obra. Para Ted Joans, o Surrealismo não era um movimento artístico mas uma forma de estar ou ver o mundo: “Jazz is my religion, Surrealism is my point of view”^[9].

Long Distance Exquisite Corpse (1976–2005), foi partilhado por 136 autores (artistas, escritores e músicos) espalhados pelo mundo, o que confere imediatamente um valor cultural, pelo acto íntimo e histórico que este documento inscreve. Este desenho sublinha a pretensão do Surrealismo de operar uma tangível transformação e expansão da forma como se vê o mundo. Há toda uma carga emancipatória na forma como os desenhos escavam o estômago

— na forma como cada interior se exterioriza, na forma como cada sujeito se torna objecto — fora de si. Na forma como toda a matéria é elástica capaz de coagular e tornar-se uma nova coisa pela nova forma adjacente a esta.



Os autores escolhidos não resultam de uma perspectiva globalizadora, anglo-saxónica, da arte, mas sim de um mapa de afinidades de Joans que formam um arquipélago, onde está implícita uma ideia de *mondialité* ^[10] por oposição a uma ideia de globalização.

Todas as considerações sobre este gesto colectivo sublinham uma matriz anti-capitalista. A obra não se reduz, de forma alguma, a essa matriz mas essa qualidade anti-capitalista casa com a sua força surrealista: para o Surrealismo a intensidade saíria do ego, que é de certa maneira despótico, e mover-se-ia para uma comunidade de todos os humanos.

A arte é de certa forma, sempre um gesto colectivo. Aquilo que fazemos é também o resultado do trabalho de outrem e vice-versa. Essa ação é contínua e viaja no tempo (para trás, para a frente, e para os lados porque o tempo não é linear nem uno, mas sim potencialmente heterogéneo). O momento que celebramos como arte contemporânea — que eu gosto de apelidar de chegada do futuro à obra — porque uma obra é sempre um devir-obra, é improvável e não se pode pré-designar. O já designado e o já visto são o *cliché*. Este já entendido como arte, está nos antípodas da produção deste objecto iniciado por Joans que tem eco na produção de Hammons. O modo certo aqui, é a intenção de elevar, potenciar, e de sonhar. De certa forma é necessária uma determinada quantidade de fé porque não há evidência que aquilo que estamos a tentar fazer irá resultar. A outra perspectiva, inerente ao cadáver esquisito, é que não importa de maneira alguma o resultado final desta obra, mas o gesto iniciador de uma experiência transformadora; dionisiaca em vez de apolínea.

A evidência desta exposição está nos seus objetos. O acontecimento que os transforma é aquilo que transportamos connosco e que acontece, entre nós e a obra ou, entre a obra e o mundo; é aquilo que se organiza como pensamento ou sensação, em relação aos três objetos expostos.

O primeiro “objecto” é formado por um conjunto de pacotes, envelopes almofadados, e outras peles que foram protegendo a obra enquanto viajava de um autor para outro. Estão empilhados numa vitrine baixa, quase rente ao chão, para um olhar animal ou um olhar fóssil. Por detrás desta vitrine está um papel colado na parede com os nomes de todos os autores que contribuíram para este projeto.

À esquerda, e no sentido da exposição, estão três cadeiras de cinema antigas (de madeira) que indicam a necessidade de um olhar elevado para o filme (o segundo “objeto”) mostrado num écran plasma suspenso, muito alto, apoiado em dois tubos de ferro que estão à frente das janelas do espaço, colocando o conteúdo do filme em diálogo com a realidade lá fora — o local onde a Maumaus/Lumiar Cité está inserida. O olhar para cima, muito para cima, ultrapassa o estético e quer induzir-nos uma ascense espiritual, e pretende replicar a forma como uma cópia do desenho foi montada verticalmente na Bienal de Dakar.

As paredes de tijolo a babar cimento e o ferro de obra, que protege as escadas e nos conduz à *mezzanine*, formam o lugar ideal para receber esta obra — por oposição ao cubo branco que nos separa do mundo, visando a forma pura, resultante de uma força racional. Lá em cima vejo a *vitrine*, que desenha uma diagonal no espaço, com o desenho longo que se desenrola como um harmónio.

Olho para a rua e faço um *travelling* pela espetacular relação dentro-fora, até voltar a parar no filme que estava, lá em baixo, muito acima de mim e agora se situa um pouco abaixo do olhar — sento-me no chão como uma criança, com os pés lá para baixo.

O filme mostra Ted Joans numa casa privada com a artista Laura Corsiglia — sua companheira, que o ajuda a desenrolar o desenho — o momento é sublime, porque Ted Joans acaba de receber a obra que iniciou passados 25 anos.

Hammons está atrás da câmara de filmar, oscilando entre o desenho, Corsiglia numa extremidade do desenho e Ted Joans na outra — a explicar de forma sucinta algumas curiosidades e aspectos que ajudam a compreender a relevância de alguns dos autores. Hammons filma como uma criança entre os desenhos, e os autores da ação. O filme tem uma qualidade de vídeo caseiro. Sem tripé, nem movimentos próprios do cinema, Hammons filma sem técnica mas “com as armas junto ao corpo”. O filme tem uma honestidade e simplicidade que atesta a sua profundidade, como quem fala simples e diz muito, ou simplesmente porque o objecto, ideias, e implicações do cadáver-esquisito de Ted Joans são já de si extraordinárias e não necessitam de qualquer artifício.

Deixei o desenho (o terceiro objeto) para o fim como quem pousa uma carta na mesa sem a abrir.

Lá fora, enquanto fumava, passa um “casal de imigrantes do leste europeu” que espreita para dentro do espaço. Acabei por convidá-los a entrar e introduzi-lhes a exposição — esta é energia própria da exposição que é partilhada por Ted Joans, David Hammons, todos os outros autores que participaram, e aqueles que conseguiram ver e experienciar a obra. Disse-lhes: Em 1975, Ted Joans fez viajar um papel de computador de grande dimensão, dobrado na forma de harmónio, pelo mundo fora. Enviou-o sempre a alguém que o pudesse entregar em mão a um autor para este intervir nele, deixando algo para além da dobra desse papel, perfurado nas extremidades, influenciando, assim, a próxima intervenção. As linhas foram/são a interferência no espaço sagrado do desenho do Outro e a que iniciava o problema.

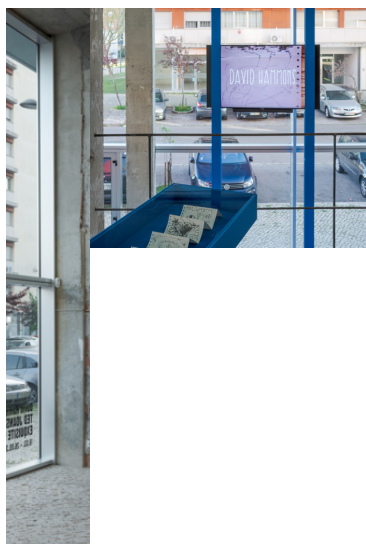
E o desenho? O que é aquele desenho? Aquele desenho é uma constelação de interiores, órgãos que se organizam para além da linguagem, e se colocam fora de si. Rabiscar, desenhar e escrever é uma atividade mediúnica que nos revela uma parte de nós que desconhecemos. Chamados para essa condição exterior, deixam-se contaminar pelo próximo e o anterior tornando-se um só.

David Hammons (https://en.wikipedia.org/wiki/David_Hammons)

Ted Joans (https://en.wikipedia.org/wiki/Ted_Joans)

Lumiar Cité (http://www.maumaus.org/Maumaus/Lumiar_Cite_-_Current.html)

Hugo Canoilas. Licenciado em Artes plásticas pela ESAD: Caldas da Rainha. Como artista tem vindo a expor regularmente com destaque para Frankfurter Kunstverein, De Appel, Le Magasin, Fundação Calouste Gulbenkian, Bienal de São Paulo, Kunsthalle Wien e MNAC: Museu do Chiado, Lisboa. Dirige, conjuntamente, com Nicola Pecoraro e Christoph Meier o projecto Guimarães em Viena, cidade onde vive e trabalha.



E o desenho, o que é aquele desenho?

Atenção: isto é apenas para sonhadores!

Ele era o pênis. Até ao infinito, os olhos e a boca, dentro e fora; ela era o anjo, flora e animais entre os humanos, o anjo negro de Pascoaes? Para além do animal o inumano. Porque sustemos os deuses, Pã, mágicos seres estranhos com três seios. Eu penso na parte de cima da cabeça. Os olhos são os testículos de Freud e em baixo a boca de Jeanne Moureau. Algas, forças intestinais, pequenos impulsos tímicos, falando ao telefone e rabiscando tudo o que não lhe podemos dizer — És um animal! E o jovem de acne ferido rabisca figuras que se interlaçam com os padrões da minha ideia de uma possível localidade em África, depois Jamaica, e depois além. O artifício da cor é a ausência dela. Marcas na pele, figuras concêntricas que não nos levam a lado algum. Circulando até ao infinito e ativando pequenas memórias do passado. Eu vou dar ao meu amor dor & constrangimento. Leve, todas as ideias que lhe ocorrem no corpo dele, as marcas de uma parede que o vento desvela como fóssil. Pássaros que nos olham com olhos esbugalhados como se fossem comer-nos os olhos. Uivos, vento entre folhas e plantas que apenas existem no sonho — não nascemos para viver mas sim para sonhar! Um pontapé na boca deste que é igual a mim. Jogaram às cartas e empataram sempre. O peixe voador salta para ver Gizé & lágrimas poligonais caiem sobre uma borboleta estranha que se transformará em caracoleta. Um cinzeiro triangular: é o olho e espírito — portal — para além, Crowley, Egipto; a manteiga com picante. Nesta comemos tudo, animal e não. Dois extra terrestres cozinham num fogão a gás debaixo do chão de ladrilho que se transformou em caudas. Sereia, vermes & outros seres estranhos que apenas existem. Outras divisões da casa como se fossem uma prisão sem portas. Uma divisão com o anjo negro, ou o gebo, ou a sombra — projetando sombra sobre a sombra. Linhas dançam de forma antropomórfica. O nariz ligou-se ao teu em forma de Arp. Tu és forma, eu sou mulher. Ontem fui homem. Sinto-me impotente, quero que ele morra outra vez para nascer de novo — é uma osga que vemos no verão em forma de televisão, a seguir ao jantar. Era afinal, um gato com um olho.

Quem não sabe o que fazer desenha caras, quem não tem ideias rabisca corpos, quem não tem boas ideias escava fundo com uma faca de dois gumes que a magoa. Zéfiros que formam caras nas nuvens. Cortaram-lhe a cabeça porque lhe queriam ver os seios, ou formas ou casas. Chove e, por baixo do estilhaçar dos pingos nas poças estão árvores, que nunca morrem. Deslocam-se com o movimento das correntes com pesos feitos pelos *Huamos*. Dois cubos e uma botija de gás. Fogo e sol, invertidos em Cefalú. Esventrado e vivo, sem saber o que se está a passar... porque o olham assim? Morto ou a dormir, sorria, sorriu #sunraeomar. Os ratos a fugir esta manhã, em todas as direções, por baixo

das esplanadas. Marioneta protegida ou exclusiva para nós que a possuímos com o olhar? A aranha que traz a cura é uma casa com luz e uma cabeça amazônica; mão e olho - ao longe uma caveira. A luta é dos corpos que organizam a experiência em linguagem #perdemossempre. Casa comigo — nunca mais me esqueci, entrelaçado num limão mágico que perdeu a cor. Linhas de escultura latina e abstrata que eram de uma mulher que pensava com o seu pénis. Era muito alto, e o seu pé esmagava o coração invertido. Para ganhar é necessário saltar para o lado, que não se vê. É tudo Tarsília daquele lado. A cabeça rodou e o corpo ficou — magoou-se imenso. Nascer ser antes, e ser parte do todo que se separa, entre corpos celebrados e variações impróprias à igreja e à burguesia. Todos juntos nas projeções feitas sobre a lama, escrevem enquanto desenham dois peixes e um umbigo fora de si. O bom é um tempo de sortes partilhadas e comboios atrasados; Um homem que nos olhos tem a arpa de um piano, ou um bicho, ou gestos que são pautas gráficas, dentro de cabeças que balbuciam uma só frase composta por muitas letras que formamos palavras. Linhas de força que marcam o quintal do ser estranho (pénis) com vários objetos vindos do espaço. Por baixo o pássaro eunuco com vários corpos humanos amarrados a si, sem conseguir voar. As pernas são do feijoeiro que são muitos rebentos finos que se entrelaçam, formando olhos escuros entre linhas. As mãos os braços e a barriga formam uma cara, outra e outra com um deus egípcio desdentado que se transformara em paisagem para depois ser pernas de gigante e dinossauro e dragão, flores e um nabo com um rebento que regava uma flor. A pomba branca encontra a mangueira do principio do mundo dos olharapos que assentam em desenhos modernos e várias cruces num cérebro trilhado a olhar para as estradas. Ou vias. Um cão estranho olha para ele e o careca que está vestido de plumas tem uma pata de galo a segurar-lhe a zona pélvica que bate em dois círculos e uma banana a olhar para cima mas que aponta para baixo — zona deserta e escavada no cimento ou buraco velado e linhas sobre o chão. São máquinas na forma de gato e robots malignos. Humanos ficam sem grossura e combinam entre si várias possibilidades. Sabes de cor? Que mapa é este olho mecânico? Um cubo de queijo de cabra entre mãos e alho — olho humano na baleia; peixe de prata sobre mesa farta d'uma mulher segura pelas pernas como se fosse uma pena.

Duas cabeças e um espaço entre autores produzem uma autofagia no tacho-cabeça. Cantam entre a cerca, uivando formas nuvem-mulher. A partir da fábrica que é a canção, tenho visões sobrepostas. Aquilo que vejo não é o que quero sonhar mas sonhamos o mesmo. Um dragão regressa à água. Os dados acontecem entre o sol e a lua tatuados sobre as mãos. Ele sangra do sol, ela não, da lua. Afectada pela noticia destrói-se a si e ao outro. Destroem-se como máquinas que se querem anular. Ficam presos numa praia que é um circo e o

cantinho de areia dos mortos. A areia desce para a borboleta caracoleta que se deita no entulho de um animal querido que sorve o cérebro, pensando apenas aquilo que vê. As palavras constroem pontes fixas entre coisas e no bosque um triângulo oferece sombra a uma ideia mantendo-a viva. As constelações feitas de pastilhas estão suspensas sobre as marcas do passado mitológico, dela, dele.

Hugo Canoilas

— *Exquisite Corpse* inspirado na exposição de David Hammons no Lumiar Cité.



David Hammons — *Ted Joans: Exquisite Corpse*. Vistas gerais da exposição no espaço Lumiar Cité, Lisboa. Fotografias: © DMFDaniel Malhão. Cortesia de Lumiar Cité/Maumaus.

Notas:

[1]

A ausência de espaço para divulgação e reflexão sobre este acontecimento nos nossos meios de comunicação sublinham o problema e o perigo em que a arte portuguesa se desenvolve, que é uma

dificuldade de inscrição da arte contemporânea no tecido cultural português, tomado por populismo e gosto pequeno burguês.

[2]

Para quem estiver interessado aconselho a leitura do livro "David Hammons Bliz-aard Sale", de Elena Filipovic; Coleção: One work, Ed. Afterall Books; London, UK (2017).

[3]

Tradução livre de citação de David Hammons retirada de "David Hammons Bliz-aard Sale", de Elena Filipovic; Coleção: One work, Ed. Afterall Books; London, UK (2017).

[4]

A expressão original é "Duchamp, and all those cats."

[5]

Jason Dodge referindo-se a Hammons em conversa comigo, publicada aqui (<https://contemporanea.pt/edicoes/01-2018/entrevista-com-jason-dodge>) em Janeiro de 2018.

[6]

Raso como chão é emprestado do livro epónimo de Álvaro Lapa; Editorial Estampa, Lisboa (1977).

[7]

J.B.; "Conversing with David Hammons", ART, January 2012, pag 6.

[8]

Tradução livre de Hammonds retirada de "David Hammons Bliz-aard Sale", de Elena Filipovic; Coleção: One work, Ed. Afterall Books; London UK (2017).

[9]

Ted Joans citado na conversa que teve lugar na Maumaus /Lumiar Cité no dia da inauguração entre Manthia Diawara, Terri Geis (curadores da exposição) e Laura Corsiglia.

[10]

Mondialité é um termo cunhado por Édouard Glissant que significa o oposto da ideia de Globalização, na forma como esta "baliza por baixo" o diferente ou diverso. A *Mondialité* coloca na presença das culturas vividas o respeito pela diversidade. A noção refere-se portanto, a um enriquecimento intelectual, espiritual e sensível, em vez de um empobrecimento devido à padronização que a Globalização opera.