

NENNA

MEDITAÇÕES EXTRAVAGANTES

MAES

Museu de Arte do Espírito Santo ‘Dionísio Del Santo’
e Galeria Homero Massena

20 abril - 22 julho | 2012
VITÓRIA - ES, BRASIL

EXECUÇÃO:



REALIZAÇÃO:

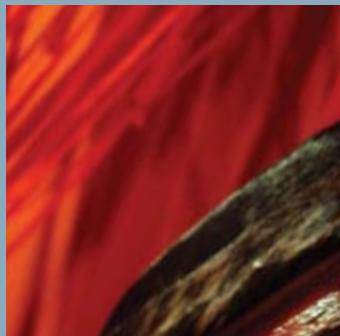


NENNA

MEDITAÇÕES EXTRAVAGANTES
MÉDITATIONS EXTRAVAGANTES
EXTRAVAGANT MEDITATIONS



DIÁLOGO_29
DIALOGUE_DIALOG



TRADIÇÃO_39
TRADITION_TRADITION



PRECIPÍCIO_47
PRÉCIPICE_PRECIPICE



DEUS_65
DIEU_GOD



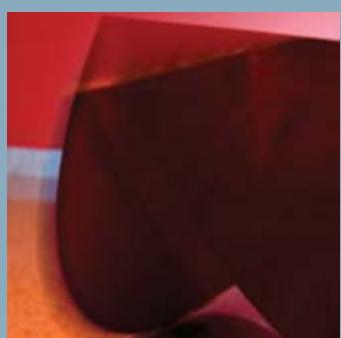
MUNDO_77
MONDE_WORLD



MEMÓRIA_29
MÉMOIRE_MEMORY



TRANQUILIDADE_57
TRANQUILLITÉ_SERENITY



TEMPO_87
TEMPS_TIME

SUMÁRIO SOMMAIRE SUMMARY

- INTRODUÇÃO_9
- APRESENTAÇÃO_11
- MEDITAÇÕES EXTRAVAGANTES_23
- VERSION FRANÇAISE_97
- ENGLISH VERSION_117
- CRÉDITOS_CRÉDITS_CREDITS_139

O Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo (MAES) inaugura sua primeira exposição de 2012 com obras de um importante artista capixaba: Nenna, que forjou uma trajetória rica e desbravadora desde os anos 1970, transitando por várias linguagens artísticas, mas sempre com uma marca acentuada de rebeldia e inovação.

Nestas “Meditações Extravagantes”, o artista faz uso de vários materiais e suportes, buscando ampliar as fronteiras do Museu e dialogar com seu entorno, tornando-o também um espaço de exposição. Nas oito partes que a compõem, que podem ser entendidas como microinstalações, o artista busca surpreender o público possibilitando-lhe várias leituras e reflexões acerca das ambiências criadas por suas obras.

Em seus treze anos de funcionamento, o MAES vem oferecendo ao público exposições de qualidade indiscutível e se firmando, a cada ano, como um reconhecido polo de difusão do conhecimento em arte no Estado. Tendo em vista sua atuação, o MAES tem adquirido grande importância na vida social e cultural de Vitória e do Espírito Santo.

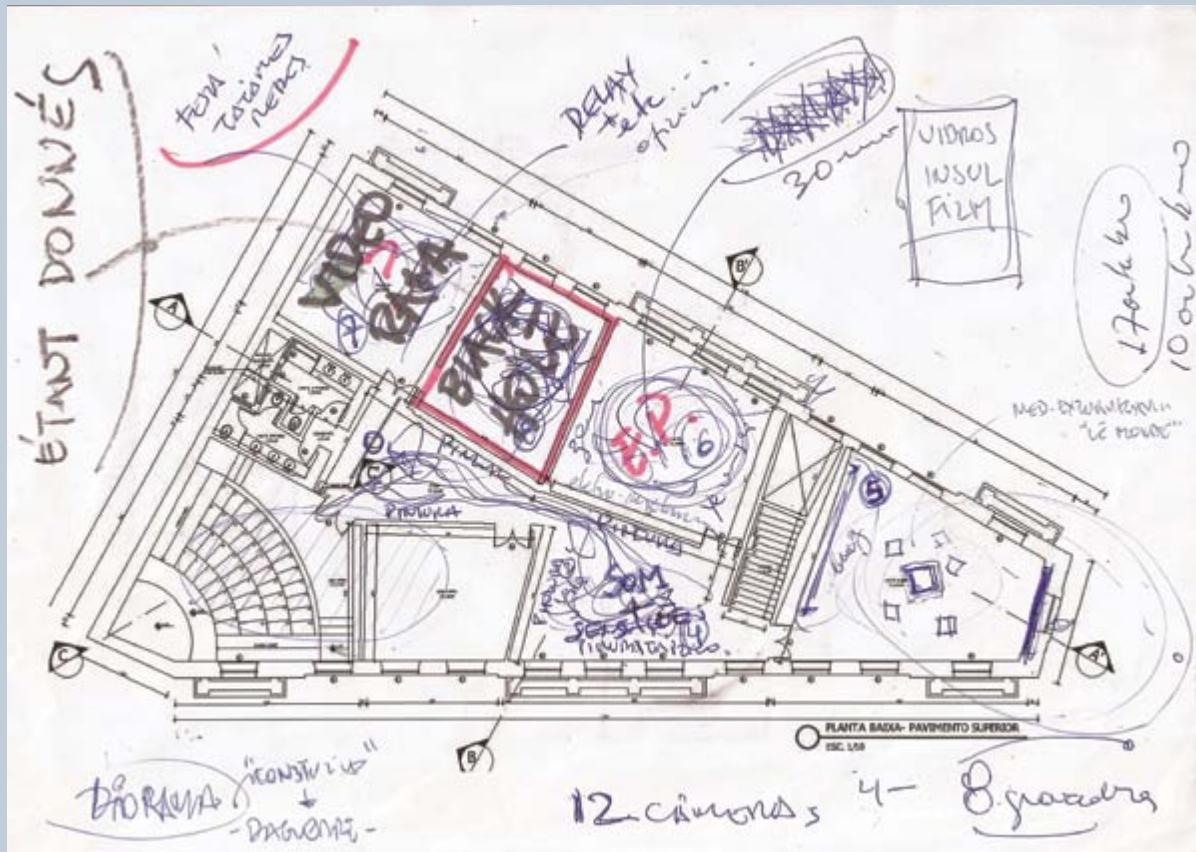
Mauricio José da Silva
Secretário de Estado da Cultura do Espírito Santo

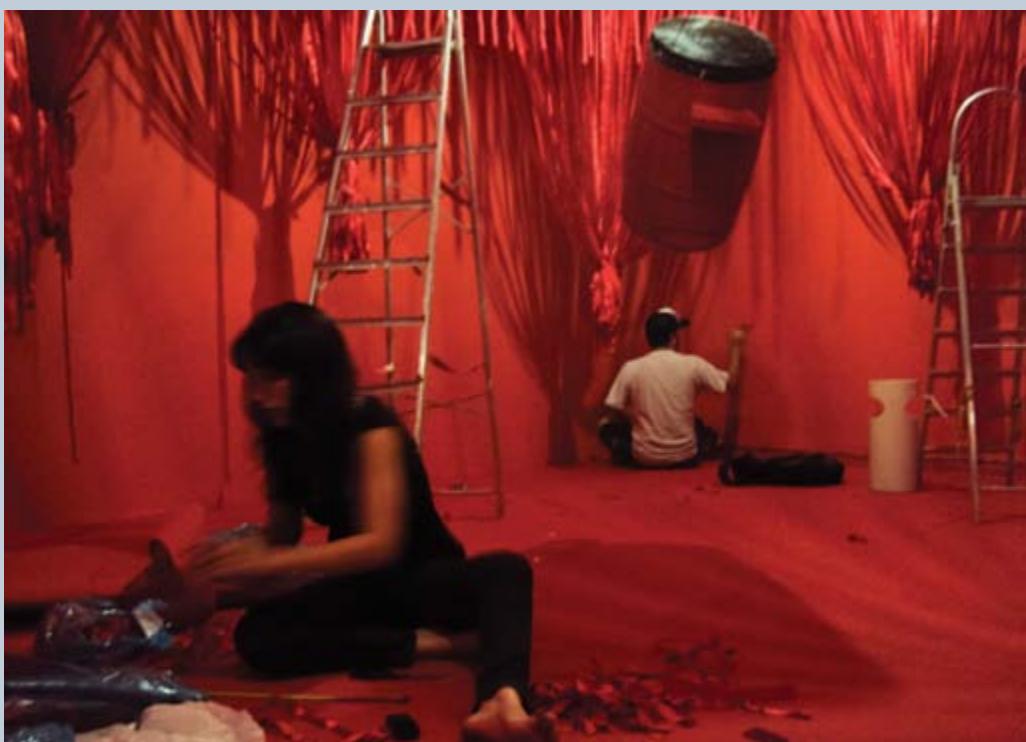
A exposição “Meditações Extravagantes” apresenta obras inéditas do artista Nenna, pioneiro na utilização de linguagens inovadoras na arte produzida no Espírito Santo. Em atividade desde 1970, o artista desenvolveu uma trajetória produtiva que o coloca como uma das grandes expressões da arte brasileira, como podemos constatar nessa impactante exposição.

O Instituto de Ação Social e Cultural Sincades, próximo de completar quatro anos de existência, integralmente dedicados a fomentar e apoiar projetos e ações culturais no Estado do Espírito Santo, orgulha-se em participar diretamente dessa montagem realizada em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura e o Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo (MAES).

A plasticidade dos ambientes construídos especificamente para o evento acolhe e envolve todas as pessoas, crianças, jovens e adultos num diálogo provocado por uma estética sofisticada, mas sem hermetismo, possibilitando leituras diversas, numa reflexão ampla sobre a arte e sobre a vida. Este livro eterniza e potencializa a obra de Nenna.

Idalberto Luiz Moro
Presidente do Instituto Sincades







O enigma sedutor da arte...

L'énigme séduisante de l'art...

The seductive enigma of art...







...é a expansão da lógica das possibilidades...

...est l'expansion de la logique des possibilités...

...is the expansion of the logic of possibilities...







...para além do desconhecido.

...pour au-delà de l'inconnu.

...beyond the unknown.





AV T
AV Be
Retor

Rodovia
BR 262
A VELHA

MES

MINISTÉRIO DE JUSTIÇA

ESTADO DE SANTOS

SECRETARIA DA JUSTIÇA

KD
APJG



A amplitude conceitual e crítica da instalação
MEDITAÇÕES EXTRAVAGANTES

Almerinda da Silva Lopes

Ao observar que é “impossível pensar a arte contemporânea, hoje, em termos de uma pureza visual, de um campo da visualidade absolutamente autossuficiente e completamente isolado de outras áreas”, mas como um “processo de autonomização” pleno de possibilidades e de relações e como um campo aberto a “constantes intercambiations” e “trocas com seu lado de fora, sua parte outra, heterogênea”¹, Ricardo Basbaum ajuda a iluminar a compreensão das articulações postuladas por Nenna em *Meditações Extravagantes*.

Trata-se de instalação *site specific*, que extrapola o espaço interno do Museu de Arte do Espírito Santo, completando-se na área externa ou expandindo-se para ela. Constituída por um impactante conjunto de oito ambientações ou microinstalações, que, mesmo entendidas como segmentos independentes ou autônomos, traduzem diferentes instâncias de pensamento, contaminam-se ou se cruzam de diferentes maneiras, mantendo entre si alguma relação de reciprocidade. São elas: *Diálogo, Memória, Tradição, Precipício, Tranquilidade, Deus, Mundo e Tempo*.

A obra foi criada com objetos e formas diversificadas, materiais heterogêneos ou de naturezas diferenciadas entre si, por meio dos quais o artista equaciona uma ampla gama de referências à natureza, à ideia de tradição e de tempo, ao trinômio memória, esquecimento e perda, ao sincretismo religioso, à subjetividade e ao imaginário. Remete, ainda, à potência dos investimentos científicos que nos aproximaram do desconhecido e puseram diante de nós aspectos do mundo que até há bem pouco tempo pareciam inatingíveis, e que confirmam a superação do desejo humano de vencer as distâncias incomensuráveis para conquistar o espaço sideral.

Talvez por isso o artista evoque a figura de Deus, entidade primordial e suprema, que redimensiona a compreensão que o homem tem de si e de sua própria insignificância diante dos mistérios e da grandiosidade da natureza. A referência à onipotência divina se manifesta simbolicamente através de imagens fascinantes, geradas graças à inteligência humana. Para captá-las foi necessário pesquisar, refletir, tomar decisões corajosas, criar sofisticados equipamentos, que revelaram a capacidade e a inesgotável vontade humana de desvendar o desconhecido, mas também puseram o homem em confronto com sua própria falibilidade. Fizeram-no perceber que, apesar dessa demonstração de ousadia e inteligência, continua a se revelar um ser cruel, incapaz de construir um mundo melhor,

1 Basbaum, R. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 19.

mais equânime e justo e de equacionar seus próprios desequilíbrios, fragilidades, desilusões, superar vícios, medos e uma ambição muitas vezes desmesurada.

Os objetos e materiais heterogêneos e imagens híbridas que o artista amalgama na instalação não se mantêm circunscritos ao domínio da visualidade. Articulam, através de uma rede de índices tramada na obra, uma multiplicidade de conceitos, sentidos, experiências, reflexões e narrativas. É por meio da reflexão e do diálogo dos potenciais interlocutores que a instalação se reordena e se potencializa conceitual e significativamente, instituindo-se como obra aberta ou em processo.

Redimensionando e (re)significando tempos, pensamentos, objetos, formas, imagens (artesanais ou geradas por tecnologias de ponta), suportes, meios, cores e materiais (naturais e industriais), o artista engendra diferentes encenações que dão origem a uma gama de narrativas, que vão se desvelando pouco a pouco ou de maneira fragmentária. Essas narrativas são perpassadas por referências filosóficas, temporais, antropológicas, conceituais, e temperadas com doses de ironia e senso crítico.

Respaldado no conceito de autonomia artística e na ideia de que a arte do nosso tempo não se estabelece como uma sequência linear e contínua de estilos, processos e formas, Nenna tenciona o tempo para frente ou para trás, apropriando-se de objetos, suportes e materiais de diferentes procedências, memórias e territórios culturais. A remissão à memória, à diacronia e ao anacronismo não traduz, evidentemente, um sentimento saudosista. Ao contrário, tem a intenção de retirar objetos e imagens do passado do esquecimento, reordenando-os e atribuindo-lhes novo significado no presente. Tal processo não deixa de referir-se, de alguma maneira, à praxe duchampeana, pois tem o mesmo propósito de mover o objeto da esfera da produção para a da arte.

Ao tencionar o tempo para frente e para trás, o artista problematiza e desestabiliza o conceito de tempo histórico, artístico e cultural, enquanto processo linear ou contínuo, alertando-nos que o acesso ao passado não ocorre a não ser de maneira parcial e fragmentária, por meio dos restos, ou daquilo que teima em não ser esquecido ou descartado.

Assim, facilmente se depreende que a denominação *Meditações Extravagantes* não foi atribuída aleatoriamente pelo artista à instalação, mas se revela consciente e articuladora de um amplo espectro de pensamentos e significados. Lexicólogos como Antônio Houaiss e Aurélio Buarque de Holanda atribuem ao substantivo meditar uma gama de sentidos,

entre os quais: “ato ou efeito de meditar; reflexão; pensamento voltado sobre si mesmo ou sobre determinado conteúdo; oração mental; contemplação religiosa; pensamentos; observação”. O substantivo *extravagância*, e o adjetivo *extravagante* assumem, na língua portuguesa, significados ainda mais incongruentes e difusos: “qualidade daquilo que extravaga ou é extravagante, excêntrico, esquisito; estróina, esbanjador, desperdiçador; fora de lugar; irregular; insensato”.

Por essa angulação é possível entender o alargamento de possibilidades conceituais e a heterogeneidade de formas, estilos e procedimentos, bem como a coexistência de “eletismo” e “historicismo” (emprestando os termos de Thierry de Duve) que se desvelam no conjunto de microinstalações ou ambientações de *Meditações Extravagantes*.

A negação da unanimidade explica as diferentes configurações formais e materiais das microinstalações que, no entanto, articulam-se como células ou tesselas de um mosaico na instalação, assumindo, grosso modo, a ideia de um prisma multifacetado, capaz de filtrar, atravessar e inter-relacionar de maneira pacífica diferentes conceitos, reminiscências, fragmentos temporais e culturais. Se isso não deixa de atribuir à obra uma dimensão fluida conscientemente instigante e, em alguns aspectos, até paradoxal, também reforça a ideia de que a arte contemporânea escamoteia a homogeneidade, apresentando-se como “sujeito múltiplo, clivado, irredutível a toda tentativa de reificação”².

Nenna propõe que o público adentre cada ambiente da instalação com um olhar tátil e um corpo sinestésico, propondo a relação com a obra como um território sem fronteiras, um espaço aberto e ao mesmo tempo lúdico e de estímulo ao pensamento e à intelecção, o que equivale a demover a ideia de espectador passivo ou contemplativo. Aliás, como na maioria das proposições criadas pelo artista desde os anos 1970, o público é convidado a transitar, vivenciar, criar hipóteses e conceitos, reordenar e realocar o todo e as partes por meio de sua reflexão e intermediação, consciente de que sem a presença desse interlocutor ativo, sensível e perscrutador, a obra se manterá estática, incompleta e inerte.

E se a instalação confirma que a referência à arte conceitual se mantém como um dos postulados da produção do artista desde o início de sua coerente e profícua trajetória que ultrapassa quatro décadas de produção, também atesta que o capixaba não se revelaria adepto do hermetismo, em que se fundamentou essa linguagem artística, de modo especial

² Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit, 1969, p. 10.

em suas origens. Nenna tampouco se prenderia a rótulos, escolas, tendências ou se restringiria a repetir temas específicos, como confirma na formulação dos vários segmentos ou instâncias rizomáticas que constituem as *Meditações Extravagantes*.

O autor baliza os oito diferentes segmentos desta instalação não na produção de novas imagens e formas, mas sim apropriando-se, em alguns casos, de objetos já existentes, que, por alguma razão, o instigam, evitando que sejam relegados ao esquecimento, ao perderem sua função original. Ao reinserir esses objetos em outro contexto, ou ao redesenhar e mandar confeccionar novos objetos a partir de modelos tradicionais em empresas ou profissionais especializados, Nenna assume a liberdade conquistada pelos artistas contemporâneos: apropria-se de “todos os códigos da cultura”, de “todas as formas concretas da vida cotidiana”, propondo-se “inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes”, numa época em que “as fronteiras entre a produção e o consumo se tornaram imprecisas”, conforme observa Bourriaud.³

³ Bourriaud, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 14-16.

Meditações I e II: Diálogo e Memória

A primeira e a segunda microambienteções agregam dois segmentos temáticos, denominados, respectivamente, *Diálogo* e *Memória*. Se por meio da primeira o artista procura estabelecer um diálogo com o espaço exterior do Museu de Arte do Espírito Santo, é por meio da segunda que propõe a conexão interior versus exterior, dentro e fora, ao fazer com que a exposição extrapole o limite e o espaço físico da instituição cultural, fragilizando os limites entre público e privado e prolongando-a para fora, isto é, abrindo-a para o mundo.

Para tanto, além de colocar esculturas de dimensões descomunais na área externa do Museu, ocupando parcialmente a calçada que circunda a instituição, o artista estabelece algum confronto com os aparelhos públicos do entorno, para atrair a atenção dos transeuntes que passam por ali, aparentemente indiferentes à poluição visual e ao estado degradante da cidade. Nesse caso, o alvo principal da sua ação são os deploráveis postes de cimento, abarrotados de fios e cabos elétricos, de diferentes cores e espessuras. Ao pintá-los ironicamente de laranja - cor estridente que contrasta com o tom acinzentado do suporte - o artista destaca os postes do restante da paisagem, atribuindo a eles uma nova configuração visual.

Nenna instiga, assim, os transeuntes a observar como os postes elétricos reforçam o aspecto caótico e desordenado da cidade, além de confrontarem com a arquitetura do Museu e interferirem negativamente em sua visibilidade. Diariamente, transitam pelas imediações da instituição cultural inúmeros veículos particulares e coletivos e milhares de pessoas caminham pelas calçadas que a contornam, mas, segundo o artista, poucos desses transeuntes se dão conta sequer da presença dos postes, ou conseguem perceber o emaranhado de fios conectados a eles como causadores de poluição visual.

Também são raros os que observam como tais equipamentos elétricos destoam e confrontam com os preceitos poéticos difundidos pela instituição. Ainda menor número de pessoas se dá conta que, naquele endereço, funciona há quase treze anos um Museu de Arte, apesar da placa que o identifica e da divulgação midiática das exposições que lá ocorrem, o que significa que nunca revelaram interesse ou tiveram a curiosidade suficientemente despertada para adentrar aquele espaço ou visitar alguma das mostras artísticas promovidas pela instituição.

NENNA

MEDITAÇÕES EXTRAVAGANTES





Peroba

Aspidosperma polyneuron

A segunda reflexão, *Memória*, constitui-se de um conjunto escultórico de enormes blocos de mármore, dois dos quais instalados na calçada frontal ao Museu de Arte e três na área interna, no espaço térreo do edifício. Nesses monólitos de mármore, o artista evoca o nome de árvores que outrora existiram em abundância nas matas brasileiras, mas que hoje estão em processo de extinção. Em uma pequena etiqueta colocada na frente ao bloco escultórico de mármore de maiores dimensões desse conjunto, lê-se o nome popular e o científico da espécie *Jequitibá*. Postula, assim, uma espécie de inversão ou a associação dos reinos vegetal e mineral. A justificativa para nomear a escultura de *Jequitibá*, é o fato de ser essa árvore uma das espécies vegetais mais exuberantes e a que atinge maior altura nas matas brasileiras, contemplando a natureza do alto de sua imponência, segundo observam alguns botânicos.

Ao segundo monólito de mármore – cuja pele mineral foi talhada ou lanhada de maneira similar à da primeira escultura –, Nenna associa a palavra *Jacarandá*, vegetal que se destaca por suas belas flores azuis e por fornecer a madeira de lei mais disputada no mercado nacional e europeu, o que contribuiu para que chegasse próximo à extinção.

Essas gigantescas esculturas hieráticas forçam o transeunte a diminuir o passo, ao se deparar com os impactantes monólitos que lhe interceptam inadvertidamente o caminho. Mas também se apresentam como guardiões do Museu, instigando o visitante a adentrar a área interna da exposição, pois, ao se deter diante das obras da área externa, o público visualizará no interior da instituição os outros três enormes blocos, que completam o conjunto escultórico ambientado em um inusitado jardim botânico.

Neles, o autor também inseriu os nomes (comum e científico) de outras três espécies vegetais, em pequenas etiquetas de identificação: *Angelim*, *Peroba* e *Ipê*, árvores igualmente exuberantes e fornecedoras de resistentes e belas madeiras de lei, que alimentaram o mercado nacional e internacional, sendo que a última é também um dos símbolos da natureza brasileira.

Em tempos não tão remotos essas e outras árvores eram abundantes na Mata Atlântica, floresta nativa que cobria o Estado do Espírito Santo e grande parte do território brasileiro, com destaque para a região litorânea. O desmatamento desordenado e o fogo provocaram a destruição de maneira insensível e inconsequente dessas e de outras espécies vegetais nativas, em nome da ganância e da falsa ilusão de que os recursos naturais seriam inesgotáveis.



NENNA
MEDITAÇÕES EXTRAVAGANTES



Os blocos de mármore extraídos do solo capixaba foram talhados por profissional especializado, que introduziu na pedra sulcos verticais, que remetem aos frisos das colunas clássicas gregas, seguindo desenho elaborado pelo autor e com o seu acompanhamento e orientação. Embora a prática de recorrer a ajudantes e empresas especializadas para confeccionar objetos artísticos seja antiga, tornou-se processo recorrente entre os artistas contemporâneos. Nesse sentido, Nenna desloca “a problemática do *processo criativo*, colocando a ênfase não na habilidade manual, e sim no seu olhar sobre o objeto”, respaldado no propósito de que, no mundo contemporâneo, as fronteiras entre a produção e o consumo, ou entre a produção e a pós-produção, não possuem mais demarcação precisa, mas se embaralham.⁴

Por meio desse conjunto escultórico, nosso artista reporta-se à atual exploração desordenada das jazidas minerais de mármore e granitos neste Estado, o que mantém simetria com o que ocorreu anteriormente com a exploração e destruição da floresta tropical. A extração de pedras ornamentais do solo capixaba teve início na metade do século passado, segundo Nenna, impulsionada pela construção de Brasília, mas se acelerou nas décadas seguintes, quando passou a alimentar principalmente o mercado internacional, atingindo na atualidade níveis preocupantes.

Se, por um lado, o extrativismo mineral é hoje uma das principais atividades econômicas do Estado, por outro não se pode deixar de considerar as alterações e agressões ao meio ambiente que produz, com visível desfiguração da paisagem em várias localidades do Espírito Santo, sem o devido controle, e sem se avaliar e redimensionar as consequências ambientais que isso acarretará a médio e longo prazo.

A perspicácia e amplitude crítica que se revelaram fatores norteadores desde os primórdios da carreira produtiva do artista redimensionam-se nesse conjunto escultórico, de modo especial na advertência, mesmo que sutil ou quase velada, a essa exploração desenfreada da natureza com finalidade econômica. Ao contrapor o nome das árvores aos blocos de pedra, Nenna tenciona o tempo para colocar numa mesma dimensão reflexiva e crítica esses dois ciclos extrativistas capixabas: o da madeira, no passado recente, e o do granito e mármore na atualidade.

4 Bourriaud, N. Op.cit., p. 22.

NENNA
MEDITAÇÕES EXTRAVAGANTES



Estaria ele, por meio dessa junção simbólica pedra/árvore/jardim, reafirmando sua relação idílica com a natureza? Ou preconiza que o espaço territorial que vem sendo desnudado pela extração mineral poderá no futuro ser ocupado por reflorestamento? Ao propor tal inversão – que ele chama de transferência “da memória do reino vegetal para o mineral e deste para aquele” - talvez se possa afirmar que o artista remete, com alguma dose de ironia, ao redimensionamento do significado que os termos *preservação* e *sustentabilidade* ganharão em um futuro próximo para livrar da ameaça do completo desaparecimento as espécies vegetais nativas evocadas nas esculturas.

A referência aos elementos da natureza não carrega qualquer sentimento de angústia, exacerbação narcisista ou saudosismo oportunista do autor. Até porque, já no início de sua trajetória criativa na década de 1970, o então ousado e precoce jovem aquilatava em seus objetos e ações criativas doses de ironia à repressão política, mostrando-se também um consciente defensor da causa da preservação ambiental e da ideia de natureza sustentável, antes mesmo que essa bandeira começasse a ecoar fortemente nas últimas décadas até assumir dimensão universal.

A relação do artista com a natureza confirmou-se quando ele se apropriou, naquela época, de uma castanheira localizada na Praia do Canto, colocando-a como suporte de uma intervenção urbana de sua autoria, logo nomeada de *Estilingue Gigante* (o que acabaria atribuindo à árvore novos significados e tamanha notoriedade, que impediram que ela fosse sumariamente cortada quando da construção do aterro naquela localidade). Mas a referência crítica à destruição das florestas brasileiras persistiu em outras obras de Nenna, como na sofisticada série de serigrafias denominada *Tristes Trópicos*, na qual a natureza é evocada quase como um espectro que se esvai ou se dilui no horizonte e na memória.

Em razão da precoce vocação ativista e por sua audaciosa atuação, o capixaba iria se aproximar de emblemáticos artistas de gerações mais velhas, que, na época, expressavam-se por meio de diferentes linguagens e processos expressivos, valendo citar os exemplos de Hélio Oiticica e Frans Krajcberg. O capixaba conviveu com o primeiro no Rio de Janeiro e em Nova York, e acompanhou o último, nas décadas de 1980/90, em expedições artísticas à Amazônia e ao Sul da Bahia, adentrando matas calcinadas ou que passavam por acelerado processo de destruição, experiência essa que deu origem a vídeos e documentários, cuja linguagem ainda hoje se revela tanto inquietante quanto inovadora.

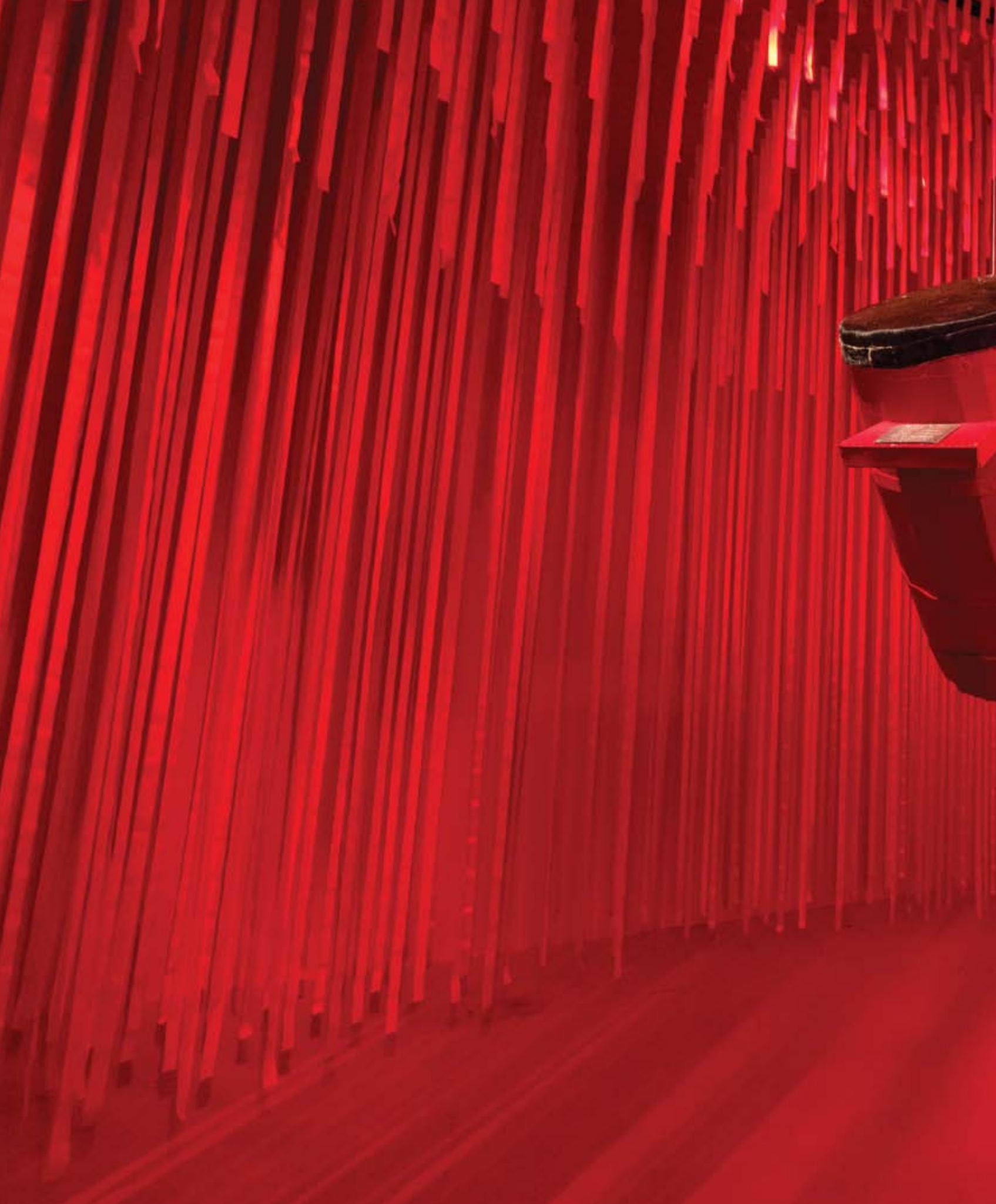
Meditação III: Tradição

A terceira ambientação ou microinstalação que integra *Meditações Extravagantes* foi batizada por Nenna de *Tradição*, numa referência à memória e à alteridade cultural. Nesse sentido, põe em perfeita harmonia e convivência nesse espaço o popular e o erudito, ou as chamadas baixa e a alta cultura. Em um ambiente performático e ao mesmo tempo dramático, que lembra o ambiente sacro de um altar ou de um templo, insere um tambor de grandes dimensões, construído pelo mestre de congo Daniel para presentear Nenna, artista erudito que, no entanto, estimulou e se envolveu com as manifestações culturais das localidades de Itaúnas e Conceição da Barra, vivenciando de modo especial os grupos de *Ticumbi, Jongo e Folias de Reis*. Atualmente, o artista colabora e envolve-se particularmente com a manutenção e a preservação das bandas de Congo na Barra do Jucu, onde reside. Nesse sentido, *Tradição* reafirma que o artista contemporâneo não situa como antinomias os diferentes sujeitos culturais, pois o popular e o erudito são considerados por ele como dimensões igualitárias do saber, (re)significando-os numa espécie de altar ou templo da memória.

Tal proposição parece manter sintonia com o que destaca Bourriaud: “toda a obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa - que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim”.⁵

Ao eleger e realocar esse instrumento de percussão de origem remota, integrante das bandas de congo capixabas, o artista o coloca na condição de *ready-made*, ao reverter a função original do objeto em princípio estético. Ao suspender o objeto por um cabo de aço, o artista (re)significa e potencializa a dimensão intersubjetiva do instrumento, fazendo emanar dele novos sentidos, imagens, sentimentos, afetos. Redimensiona o tempo e a memória, pondo-os também em suspensão, o que transforma o tambor em um objeto/tempo. O tambor suspenso e iluminado por uma mágica e misteriosa luz vermelha atrai o interlocutor para o centro do labirinto de fitas vermelhas, mas, para se aproximar dele, precisará se desvencilhar de inúmeras fitas/obstáculos que lhe obstruem a passagem: as camadas do tempo/memória. Ao interagir com o objeto, o público estabelece novos fluxos e conexões entre vivência e prática, percepção e recepção.

5 Bourriaud, op. cit.p, 14 -15.







Por meio desse altar, Nenna rende homenagem ao falecido folclorista capixaba Hermógenes Fonseca, com quem conviveu durante muitos anos. Essa conhecida personalidade dedicou sua vida a valorização, estudo e incentivo à preservação da cultura popular, em especial das manifestações surgidas espontaneamente e preservadas pelas atuais gerações nas comunidades mais distantes do Estado, propagando entre elas o espírito de solidariedade e de alteridade.

A recorrência à cor vermelha impressa no objeto remete à ideologia política da qual o folclorista foi ardoroso simpatizante e também reverbera no ritmo farfalhante das fitas vermelhas de cetim pendendo do teto e na harmonia dos acordes musicais que se propagam pelo ambiente. Esses sons foram gravados a partir de frases musicais de autoria de um percussionista popular e de um músico erudito capixaba, Maurício de Oliveira, às quais o artista juntou sons da natureza (o barulho do mar e cantos de pássaros). Nenna remixou esses elementos sonoros com o auxílio do computador, criando outros textos musicais com o acréscimo de pausas silenciosas, tributo do artista à obra do americano John Cage (um dos integrantes do Grupo Fluxus), que transformou o silêncio era uma nova dimensão sonora.

A música é elemento importante na formalização desse espaço cenográfico, repleto de magia e propício à reflexão e ao recolhimento meditativo, sem contar que a harmoniosa sonoridade se expande e extrapola o ambiente, propagando-se suavemente para além desse espaço pleno de paz e tranquilidade.

Se *Tradição* permite estabelecer analogia com um templo criado para acolher, personalizar, celebrar e redimensionar o significado cultural do tambor de congo, ritualizado e equacionado pelo enredo narrativo criado pelo artista, remete, ainda, por extensão, à miscigenação cultural e ao sincretismo religioso, importante dimensão da multiplicidade cultural brasileira, que agrega elementos de origem indígena, africana e portuguesa, e mantém forte ressonância nas diferentes regiões do Espírito Santo.

Tal encenação remete, portanto, às formas de resistência do povo, em especial às etnias de origem africana, que encontraram maneiras singulares de impor a própria cultura, dimensão significativa na adaptação à nova realidade, como subterfúgio para dirimir o sofrimento e a dor.

Mas a recorrência ao vermelho sangue, somado ao som extraído do tambor e à construção labiríntica do espaço cênico da instalação, pode significar, também, um sentido de alento,

"TANDEM" DO
BESTFRE DANEEL
GARL. NEGRIN
SABAS DO 4200
TANDEM
03120000000000000000

de pujança e renovação do sentido da vida, pois era esse instrumento que energizava e impulsionava o corpo fustigado para a dança, que, por sua vez, remete dialeticamente à individuação, expressa pela energização do corpo, que se fortalece e se transfigura na potência do imaginário e do devaneio. Tal processo de individuação mantém-se, hoje, nos trajes dos integrantes do congo (que embora semelhantes entre si, não se revelam idênticos). A intensidade das cores e o ritmo das fitas acetinadas que pendem dos chapéus e dos trajes dos músicos tem um sentido sinestésico, criando uma dinâmica pulsante e uma alternância que varia de acordo com o maior ou menor movimento da cabeça e a cadência dos passos da dança ou da evolução coreográfica que se desenvolve no espaço cênico.

Essa mesma peculiaridade não deixa de se manifestar na ousadia e na vibração das cores da decoração das festas populares, que se mantêm vivas em diferentes comunidades no interior do Espírito Santo, enquanto traços da identidade, afirmação e persistência cultural de um povo.

Ao imbricar nesse altar ou templo uma gama de referências culturais, materiais, tempos e memórias, *Tradição* não deixa de postular alguma referência ao barroco, ou talvez ao neobarroco, como prefere Omar Calabrese, ao se referir aos cruzamentos díspares, e ao processo heteróclito, polifônico e fragmentário propugnado pela arte contemporânea. Convém frisar que a adoção do termo “neobarroco” não significa, obviamente, uma volta ao barroco, mas deve ser entendido na acepção preconizada pelo teórico italiano, como:

“ar do tempo” que alastrá a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recente. (...)

(O neobarroco) encontra-se na procura de forma - e na sua valorização, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade.⁶

6 Calabrese, O. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 10.

Meditação IV: Precipício

Esse ambiente, o quarto segmento da instalação *Meditações Extravagantes*, constitui-se de um trampolim de piscina e um espelho de formato circular de grandes dimensões. A obra tem o propósito de instaurar um caráter ficcional ou paradoxal, ao estabelecer uma tensão dramática entre confluência e discrepancia, sensação e ilusão, ausência e presença, realidade e virtualidade. Se o trampolim é um aparelho cuja forma e uso parecem familiares ao interlocutor, o paradoxo e a ironia se estabelecem quando ele se dá conta da inutilidade do trampolim, ao ser inserido em um espaço onde não há nenhuma piscina. Esse objeto, extraído da realidade e inserido em um contexto que lhe é estranho, permite estabelecer relação com a neutralidade estética inaugurada pelo *ready-made* de Marcel Duchamp, no sentido de que “a presença do conceito devora o nexo sensível e estilhaça-o em todas as direções (...) criando mundos e acontecimentos conceituais descontínuos, enquanto esforço que visa romper o circuito envolvente e absorvente das imagens”⁷.

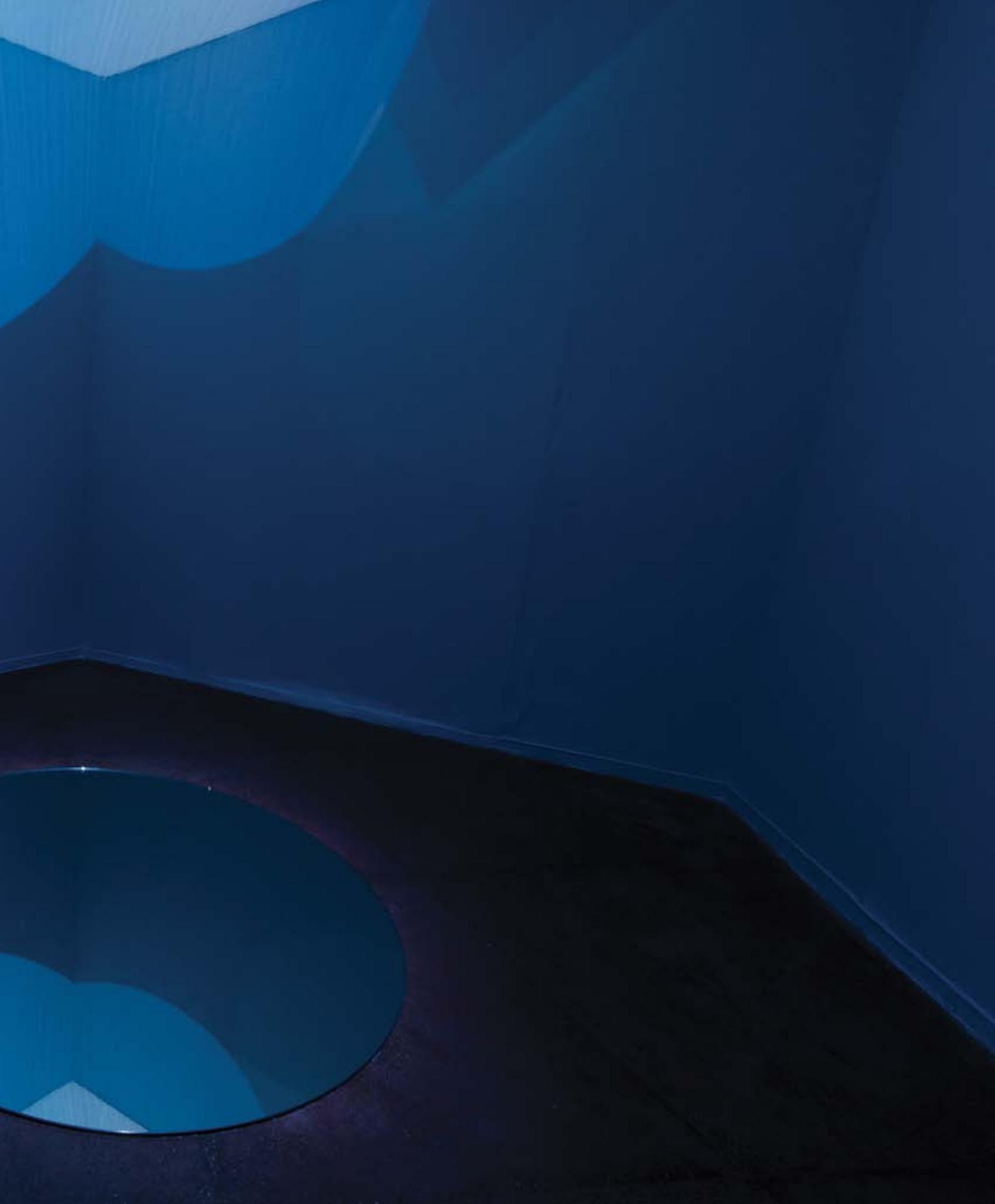
O artista estabelece uma incongruência entre o trampolim – objeto concreto que permite relação com as proporções do corpo humano –, e a piscina que, embora inexistente, é projetada no espelho, com o efeito de uma luz azul, como se realmente fosse um espaço real. Assim, ao mesmo tempo em que o trampolim parece desafiar o público a saltar, quando se aproxima do objeto ele se vê projetado no espelho, tragado e mergulhado literalmente no vácuo dessa piscina virtual, causando apreensão e medo de cair ou ser lançado nesse precipício.

A sensação é de estar diante de uma piscina de profundidade incomensurável, mas “o elemento intelectual (do interlocutor) agirá como motor da transformação dessa sensação noutras sensações” observa José Gil. É ainda esse teórico que nos ajuda a entender que tal sugestão é geradora de disjunções: possibilidade e impossibilidade, inquietação e dúvida, podendo fazer o espaço virtual ou o vazio parecer ser mais real do que o próprio real, pois:

O trabalho do vazio introduz uma invenção permanente de formas e de materiais. Ele cria multiplicidades. É um vazio disseminado, simultaneamente central e ubíquo,

7 Gil, José. *Sem título: escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D' Água, 2005, p. 86-89.







*presente em toda a parte do objeto (ele acha-se na posição de exílio do ready-made descontextualizado; ele indica-se no “sobre” implícito no “Quadrado negro sobre branco” de Malévitch). Um vazio inquieto que agita incessantemente as formas e o olhar; que desfaz aderências, acelera as velocidades, busca sempre novos planos de expressão.*⁸

A partir de um modelo preexistente Nenna redesenhou o trampolim que integra a instalação, confiando a elaboração do objeto a profissional especializado, mediante o seu acompanhamento e orientação, o que confirma que “a arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas ou, pelo menos, a perturbar essas antigas jurisprudências”, como observa Bourriaud.⁹

Como na maioria dos objetos produzidos pelo artista, o trampolim convida o público a se aproximar, a dialogar, experimentar, e a perceber sua presença refletida no espelho, parecendo estar imerso na piscina. Tal imersão, potencializada pelos efeitos de luz, tira-lhe o chão e instaura inquietude, surpresa e dúvida. Essa projeção enigmática, que sugere e configura a presença de uma piscina de profundidade incomensurável remete à ideia de precipício, tal como preconizou o autor.

A instalação estabelece assim uma tensão dramática entre o conceito de espaço simulado e espaço real, entre a sensação e a dúvida da presença/ausência do corpo humano projetado e refletido mergulhando na profundidade do que lhe parece ser o simulacro de uma piscina. Por seu caráter ilusório, enganador e sugestionador, muitos artistas recorreram de longa data, ao uso de espelhos (planos, côncavos e convexos), para romper com o conceito de superfície e estabelecer um processo dialético: construção e destruição, formalização e decomposição, projeção e desfiguração, distensão e deslocamento. Os espelhos sempre provocaram fascínio e magia em uns e temor e maus presságios em outros. Se, por um lado, reafirmam o primado da referência, fazendo uma espécie de duplicação do mundo, por outro lado, olhar no espelho permite ao homem se defrontar consigo mesmo ou com o seu duplo.

Os espelhos côncavos e convexos, justamente por distorcerem a ideia de realidade objetiva e por gerarem o espaço da deformidade e da insegurança, põem-nos diante daquilo que nos parece monstruoso e dicotômico, problematizando a imagem que temos de nós mes-

8 Idem, p. 83 e 86.

9 Bourriaud, op. cit., p. 35-36.



mos e de tudo que nos cerca, por simularem uma realidade e uma profundidade virtual, instável, falsa, inorgânica.

A noção de precipício imbrica, assim, uma diversidade de imagens e dissensões, atravessando os domínios da paródia e do sarcasmo, do jogo lúdico, da ironia e do humor. O trampolim é um objeto agradável e sedutor, que nos convida ao mergulho ou ao salto, mantendo relação com as aspirações e os sonhos. Subir no trampolim e saltar é reivindicar a liberdade do mergulho, mas obriga ao mesmo tempo, o interlocutor a deparar-se com uma realidade intangível ou dicotômica, produzida pela projeção de uma piscina abismal, o que coloca o espelho como instância provocadora de estranhamento, dúvida e repulsa.

O reflexo no espelho transforma o trampolim em um mecanismo perverso, atemorizante e grotesco, associação que remete à crise espiritual, aos dilemas, sensações e dúvidas com que nos defrontamos. Se cada vez mais somos atraídos e seduzidos por imagens que nos aproximam do desconhecido, por outro lado, a noção de real está cada vez mais distante de nós ou se apresenta de maneira intangível, mediada por artifícios tecnológicos e pelos meios de comunicação.

Parece ser nessa dimensão bipolar que o artista entende e conceitua o que denomina de *Precipício*, ao evocar Kierkegaard, para quem “Ousar é perder o equilíbrio momentaneamente. Não ousar é perder-se”, pois, se o trampolim seduz o interlocutor a interagir com ele, a projeção de um vazio incomensurável produzida pelo espelho provoca uma espécie de vertigem e de perda do equilíbrio e da referência espacial. Esse sentido dúvida e conflituoso proposto pela microinstalação elaborada por Nenna mantém em algum sentido relação com o processo de criação: é tanto o impulso que desmobiliza e inquieta o artista para agir, criar e dar forma e vida àquilo que em algum sentido ele antevê, quanto a incerteza de não saber exatamente como o processo e a obra serão. Essa tensão entre presença e ausência, sensação e concreção, apreensível e intocável, objetivo e informe, é ativadora da vontade e da experiência, mobilizando o pensamento e a imaginação do sujeito haptico e sensível, enquanto ingredientes que se cruzam, contaminam e se intercambiam para gerar produtos criativos inusitados.

E se a sensação do desconhecido nos amedronta, causa angústia, insegurança e repulsa, não deixa de gerar também algum tipo de enunciação e de ativação do pensamento e do imaginário. O desconhecido desestabiliza e embaralha o espaço real e o virtual, por outro lado, tal qual o ato criador, é instaurador de dissensos, subverte o lugar comum, a norma-



lidade e a unicidade, transgride a obviedade representacional das imagens e das coisas, estabelecendo o paradoxo ou a incongruência.

A história da arte elenca grande número de artistas, de vários tempos e espaços estéticos, que recorreram ou recorrem a espelhos para produzir efeitos surrendentes, ilusórios e enganadores. A magia e o caráter multiforme gerados pelos espelhos explicam a sua utilização como matéria, por parte de inúmeros artistas contemporâneos, a exemplo do francês Christian Boltansky e do indiano Anish Kapoor.

O mesmo se pode dizer de Nenna, que utilizou esse material já no início de sua trajetória criativa, na série *Bandeiras e Espelhos* (1971), quando redesenhou, modificou e distorceu o símbolo nacional, retirando-lhe o lema positivista “Ordem e Progresso”, além de vazar ou eliminar algumas áreas do círculo azul ou parte das estrelas, substituindo-as pela lua. Colou depois essa nova bandeira sobre um espelho, de maneira que, ao se aproximar dos objetos instalados no chão e nas paredes, o interlocutor percebia que ele próprio e o ambiente circundante eram tragados pelo espelho e incorporados às imagens. Ao se verem projetados nos espelhos, os espectadores viam-se a si próprios inseridos na bandeira, sem contar que essa projeção intermitente, que se modificava a cada nova visada, atualizava e atribuía dinamismo e outro sentido aos objetos, dotando-os de uma dimensão temporal ou mantendo-os em um estado de impermanência ou de transitório.

A presença da imagem dos sujeitos refletidos ironicamente na bandeira dessacralizava o símbolo nacional e subvertia a ordem militar, instaurando a ideia de pertencimento. Para expor as obras, em plena época de forte repressão política e de interdição de apropriação da bandeira nacional em obras de arte, em trajes, nos estádios de futebol ou em outros locais públicos, o Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo precisou solicitar autorização do exército, que, ao concedê-la, tornava patente não ter atinado para o sentido irônico implícito nas obras.

Meditação V: Tranquilidade

No segmento temático denominado *Tranquilidade*, o artista refere-se ao sincretismo religioso que, desde tempos imemoriais, se processa no Brasil, de maneira natural e sem traumas, propondo a confabulação imaginária entre Iemanjá e Buda – cuja presença é evocada por dois volumes cônicos truncados, em fibra de vidro, interligados por um arco de neon.

Se a aura de luz que emana no neon remete à representação pictórica tradicional, que assim identificava as entidades divinas, o artista concebe tanto as formas quanto a ambientação de maneiras bastante peculiares, destituindo-as dos usuais atributos que as caracterizam. Recorrendo ao despojamento das formas abstratas, o autor confirma que a idolatria e a personificação das entidades míticas ocorrem quase sempre pelo viés ficcional, por meio de atributos e narrativas inventados, que se impõem pelo poder de persuasão.

Ao aproximar de maneira inusitada dois ídolos que desfrutam no nosso país de diferentes graus de reconhecimento e idolatria, o artista coloca Iemanjá e Buda como entidades sincréticas, uma vez que foram assimiladas pela cultura popular que lhes atribuiu as mesmas funções: conceder sorte e riqueza aos crentes. Todavia, nesse diálogo imaginário imbricam-se doses de ironia, pois esses dois ídolos míticos não são equiparados nem colocados lado a lado pelos idólatras.

Na concepção cenográfica criada pelo artista, Iemanjá é definida por uma forma volumétrica estilizada, na cor azul, para remeter à iconografia dessa entidade afro-brasileira¹⁰: uma bela mulher de fisionomia jovem, trajando uma túnica branca e um manto azul, tendo a parte inferior de seu corpo metamorfoseada em peixe. Embora sua popularidade se destaque principalmente entre os adeptos da umbanda e do candomblé, que a denominam de “rainha do mar” e “mãe d’água”, também costuma ser chamada pelos adeptos de outros credos de Nossa Senhora da Coroa Estrelada, em virtude de usar um adereço de cabeça com tais atributos.

10 O que explica ser Iemanjá cultuada em países que submeteram povos africanos à escravatura, a exemplo de Cuba.







A devoção a Iemanjá (ou Janaína), professada em todo o Brasil, é resultante do sincretismo religioso entre entidades católicas e os orixás africanos, o que deu origem a várias festas populares. Em estados brasileiros, como o Rio de Janeiro, devotos de todos os credos pulam sete ondas, enquanto lançam ao mar perfumes, pentes, fitas, flores, entre outros presentes ofertados a essa orixá feminina, em pagamento de promessas, graças alcançadas, pedidos de proteção, fortuna, sorte e conquista de bens materiais.

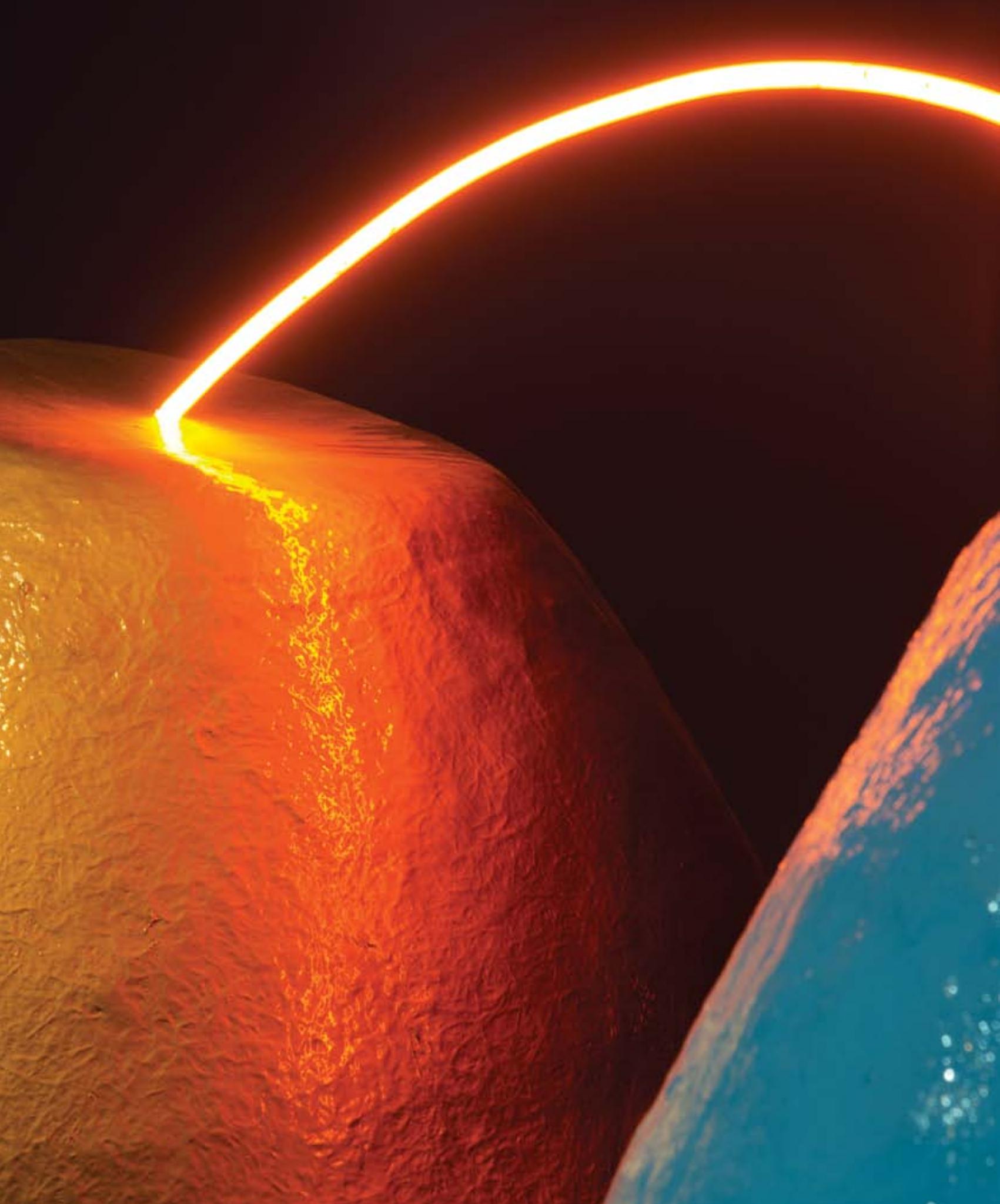
Buda, por sua vez, é representado na instalação *Tranquilidade* por uma forma mais volumosa que a de Iemanjá, na cor dourada, cor essa adotada na representação da entidade em esculturas de grande porte, colocadas nos templos ou em espaços públicos nos países asiáticos. Mas, ao contrário de Iemanjá, Buda ou Buddha não traduz a evocação de uma divindade específica, nem Deus supremo criador do universo, pois o budismo é uma filosofia criada na Índia no século VI AC, pelo líder espiritual Siddhartha Gautama, o Buda (iluminado), e não propriamente uma religião.

Os ensinamentos básicos do budismo englobam grande diversidade de tradições, crenças e práticas, e tem por objetivo evitar o mal, praticar o bem e cultivar a mente sadia. Segundo essa filosofia, o ser humano precisa despertar para o entendimento da realidade última, isto é, para a verdadeira natureza dos fenômenos, para que viva de maneira plena e se liberte dos condicionamentos mentais, que geram insatisfação, desconforto e sofrimento.

A moral budista é pautada nos princípios de preservação da vida e da moderação, obtidos por meio da disciplina, da meditação e da sabedoria. O budismo é o caminho para esse despertar, o que explica a representação da estatuária desse líder espiritual sentado, na posição de loga (uma das práticas adotadas na meditação), mantendo uma protuberância no alto da cabeça e os lóbulos das orelhas alongados, símbolos da privilegiada acuidade mental e perceptiva de Buda.

Embora a maior parte dos seguidores do budismo se localize na Ásia¹¹, essa filosofia também expressivo número de adeptos no nosso país, independentemente do credo religioso professado por seus simpatizantes ou seguidores. Nos países asiáticos, ao redor das gigantescas esculturas que personificam Buda, os crentes depositam alimentos, líquidos e

¹¹ Embora o budismo conte com seguidores em todo o mundo, os países historicamente considerados budistas concentram hoje a maior população da Terra, valendo destacar Índia, Nepal, Tibete, Mongólia, China, Coréia, Japão, Tailândia, Vietnã, amplitude que explica as várias ramificações ou escolas budistas.



pequenos objetos, para que os espíritos ou fantasmas que ainda não atingiram o Nirvana saciem a fome e a sede.

Embora no nosso país Buda esteja menos presente no imaginário popular que Iemanjá, vem conquistando cada vez mais adeptos, sendo também prática comum entre nós colecionar imagens da entidade, que são colocadas de costas para a porta de entrada das residências. Acredita-se que isso traz presságio de sorte para aqueles que ali chegam, os quais devem passar a mão nas costas ou na cabeça da entidade, o que se concretizará mais rapidamente se a imagem tiver sido oferecida por amigos ou familiares do morador.

Por meio dessa função torna-se possível estabelecer alguma analogia entre Buda e a evocação feita à figura de Iemanjá, orixá que, como citado, também recebe oferendas de fiéis de todas as religiões, que acreditam assim merecer a concessão de dádivas.

Em um país místico como o nosso, a similaridade de apropriação e a funcionalidade que é atribuída pelos devotos às imagens dessas duas entidades, acabariam por aproximar, ironicamente, Iemanjá e Buda. Mesmo não se caracterizando pelos mesmos princípios religiosos e fundamentos filosóficos, as formas simbólicas das entidades são unidas pelo artista pelo citado arco de luz de neon, como se ambas permanecessem imantadas pela mesma energia positiva ou do bem.

Evidentemente que não é apenas a essa questão que se refere a ambientação *Tranquilidade*, mas ao aproximar duas entidades opostas e não sincréticas – uma delas originária do mundo ocidental e outra do mundo oriental –, o artista traduz a inutilidade do fanatismo e do extremismo religioso, uma vez que, de maneira consensual, todos os credos pregam o bem, a paz, compreensão e a harmonia entre os homens.

Ao aproximar entidades originárias de universos culturais antagônicos, e ao propor a confabulação entre duas entidades míticas, cultuadas em diferentes latitudes do planeta, Iemanjá e Buda instauram utópica e simbolicamente a tão almejada paz, o amor e a tranquilidade entre os povos. Por meio desses dois ídolos o artista anuncia premonitoriamente a aproximação entre os homens como condição para o fim das desavenças, da violência e dos conflitos gerados por radicalismo e intolerância religiosa.

Meditação VI: Deus

Se o desencanto com o mundo levou Nietzsche a anunciar, no século XIX, a morte de *Deus*, cientistas, escritores e artistas do nosso tempo têm evocado de diferentes maneiras a reabilitação desse ser ambivalente, o supremo criador do céu e da terra. Todavia, em muitos casos, ao proporem tal aproximação se revelam guiados, em seus respectivos discursos e ações criativas, por certa nostalgia, como meio de se referirem a acontecimentos trágicos da histórica recente, como o holocausto, tortura, violência sexual, entre outras manifestações de desamor, sordidez e monstruosidade que desonraram e continuam a desonrar a humanidade.

Deve-se considerar, porém, que muitos artistas contemporâneos têm evocado em suas poéticas a existência e a onipotência de Deus, como maneira de traduzirem o próprio deslumbramento diante da natureza: ao visualizarem paisagens, florestas, mares e imagens captadas do alto de alguma montanha ou do interior de um avião. Outros invocam a presença do criador ao vivenciarem e serem submetidos a inusitadas experiências durante o trânsito que empreendem pelo mundo, e que os leva a acreditar na regeneração da espécie humana¹². Mas há ainda quem faça referência a Deus depois de ser submetido a determinadas provações ou presenciar o desenrolar de situações catastróficas, tornando-se consciente de sua insignificância e fragilidade diante da pujança do universo, redimensionando-o e remetendo-o aos enigmas que envolvem a criação do mundo e os destinos do próprio homem por meio das diferentes gramáticas visuais e códigos artísticos.

É nessa esteira que se situa a instalação criada por Nenna, na qual ele evoca o nome de Deus. Formulada a partir da apropriação via Internet de imagens da órbita da Terra captadas por equipamentos de alta potência e precisão instalados na Estação Espacial Internacional (ISS - *International Space Station*), a perfeição e magia presentes nessas imagens, que o olho humano jamais conseguiria perceber e apreender com tamanha dimensão e

12 Vale citar como exemplo a mostra *Deus*, organizada em 2004 por Orlando da Rosa Farya, no Centro de Artes da UFES, na qual esse artista apresentou uma fotografia aérea, de mesmo título, captada por ele do interior de um avião (1997). Nessa imagem, destaca-se uma linha demarcatória entre terra e mar, que sugere um ziguezague, contrastando com os flocos de nuvens, que de tão próximas da terra, parecem estar em procedimento de aterrissagem. A altitude em que a imagem foi capturada não permite visualizar em detalhes o casario, que mais parece um amontoado de pequenas partículas abstratas, lançadas sobre a terra.







precisão, confirma que é por meio da inteligência humana que se desvela a existência e a onipotência de Deus.

Essas imagens permitem que o interlocutor visualize aspectos do mundo que até bem pouco tempo eram desconhecidos e a humanidade sequer vislumbrava a possibilidade de obtê-las. Para entender melhor o seu significado, basta citar que foram captadas acima da atmosfera terrestre, com o sofisticado equipamento posicionado a cerca de trezentos e sessenta quilômetros de altura, enquanto que, quando da realização da primeira viagem espacial no início da década de 1960, o cosmonauta Yuri Gagarin (1934-1968) permaneceu na órbita da Terra durante alguns minutos a uma altitude em torno de trezentos e quinze quilômetros.

Essa viagem ao espaço inaugurava uma nova era na história da tecnologia e um ineditismo para as conquistas humanas, causando surpresa e admiração a uns, receio e dúvida a outros, que negariam peremptoriamente o que lhes parecia ser de impossível alcance e compreensão. Extasiado com a possibilidade de visualizar o planeta Terra de fora da atmosfera, e também com o significado de seu feito para a história da humanidade, Gagarin teria evocado a presença de Deus exclamando: “A terra é azul! Eu vim aqui, olhei para todos os lados e não vi Deus”.

Assim, o artista capixaba, ao evocar a presença de Deus nessa instalação, não se propõe a abordar um tema místico, mas expressar e compartilhar com o público o fascínio, magia e deslumbramento que as imagens captadas com tecnologias tão complexas e sofisticadas lhe proporcionam. Pondo em confronto presente e passado, para mostrar tais imagens geradas por tecnologia de ponta, Nenna recorre a uma espécie de *Diorama*, engenhoca utilizada por pintores e fotógrafos no passado para exibir panoramas antes do advento do cinematógrafo.

A intenção de recorrer ao *Diorama* é proporcionar ao público atual - acostumado a viver cercado por imagens de diferentes origens e temários - momentos inesquecíveis de entretenimento e magia similares aos que experimentaram os interlocutores do passado, muito menos afeitos a tais experiências. Se os avanços recentes da ciência permitiram aproximar a inteligência humana da suprema sabedoria divina, o que confirma que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, não deixa de ser curioso ou mesmo irônico, o fato de o artista capixaba optar por apresentar ao público uma imagem captada com a



mais sofisticada tecnologia de ponta, realocando e atualizando uma antiga engenhoca, recorrendo ao uso do computador.

Reafirma-se por meio dessa ambivalência que captar imagens que permitem representar as coisas do mundo com uma veracidade que não era possível utilizando apenas o olho e a mão foi um desafio que se colocou ao homem desde o passado, o que culminaria com a invenção de vários artifícios mecânicos, a começar pela câmara fotográfica. Tarefa não menos desafiadora foi a tentativa de retirar as imagens artísticas e também as técnicas da imobilidade. A primeira iniciativa bem sucedida com essa finalidade teria sido a criação do *Diorama*, um invento da era industrial, que remonta ao final do século XVIII, constituindo-se, porém, em artifício relativamente simples, pois surgiu antes mesmo da invenção da fotografia e da eletricidade.

Esse invento possibilitou apresentar ao público - posicionado em uma rotunda escura -, panoramas de vistas e paisagens pintadas, que, ao serem iluminadas, davam a sensação de movimento diante daqueles olhos hipnotizados e deslumbrados, o que permitia concretizar o sonho de empreender uma verdadeira viagem pelo mundo, sem sair do lugar. A difusão do *Diorama* ocorreu, no entanto, no século seguinte, tornando-se um investimento de artistas e fotógrafos.¹³

Antes do invento do cinematógrafo, esse artifício para apresentar imagens panorâmicas produziu espetáculos imersivos de entretenimento coletivo, cujos investidores almejavam obter lucros com a cobrança do ingresso do público, que se dirigia aos edifícios em forma de rotunda, construídos especialmente com essa finalidade¹⁴.

13 Criado em 1787, pelo irlandês Robert Barker, a difusão do Diorama é atribuída ao francês Louis Mandé Daguerre - inventor do Daguerreótipo, processo fotográfico resultante da continuidade das pesquisas científicas iniciadas pelo físico Niépce - que o utilizou para exibir imagens fotográficas obtidas por uma câmara, o que imprimiu maior veracidade e fascínio ao invento. A preferência recaía sobre paisagens exóticas, vistas de cidades de várias partes do mundo, que despertavam curiosidade, e cenas de guerra. Sabe-se que o pintor catarinense Victor Meirelles (1832-1903), fez uso do Diorama, em Paris e no Rio de Janeiro, no final do século XIX, antes da chegada do cinematógrafo. Embora o invento fosse recebido aqui como novidade e símbolo de modernidade, já era utilizado em várias partes do mundo há quase um século, segundo Daltro, João J. de M. *Um estranho prédio redondo em pleno Largo do Paço*. Rio de Janeiro: Anais do 20º Encontro da ANPAP, 2011, p. 06-12 (versão eletrônica).

14 Para visualizar os panoramas, a plateia era posicionada no centro da sala circular, sobre uma plataforma elevada, a uma altura da metade do pé direito do edifício, cercada por balaustrada. Essa posição impedia que o público visualizasse os limites da pintura ou da fotografia no chão, o que favorecia a ilusão de ótica e aumentava o efeito mágico e a sensação do movimento das imagens.



Na verdade, ao estabelecer o paradoxo entre presente e passado, Nenna assume uma posição própria de artista contemporâneo. Mostra-se consciente de que o novo não aniquila o velho, mas se incrusta nele e atribui-lhe novo significado, assim como a criação das mais sofisticadas tecnologias, que revolucionaram o mundo contemporâneo, não prescinde dos mais antigos instrumentos, e que podem ser considerados os mais potentes fatores de transformação de que dispõe o *homo faber*: as mãos e o pensamento. Recorrer ao *Diorama* reafirma que o investimento na criação de sofisticadas tecnologias só se tornou possível após o surgimento de primitivos mecanismos que permitiram ao homem perceber que o mundo não é estático, mas se mantém em constante movimento, evolução e revolução.

Como observa Bourriaud, a descontextualização do objeto, a transferência de obras e repertórios de um contexto para outro, a manipulação de fontes heterogêneas, a substituição “da noção moderna de *novidade* por um conceito mais operacional”, a invenção de “novos usos para as obras” e os objetos, são componentes de que lançam mão os artistas contemporâneos “para manter o nível de mobilidade e de reinvenção para fornecer a aura de dinamismo da chamada economia de mercado”.¹⁵

Se as tecnologias de ponta fizeram ruir mitos e crenças e desvelaram mistérios sobre o universo que até pouco tempo faziam parte da fantasia e do imaginário popular, apresentá-las através do *Diorama* corresponde a restituir essa dimensão mágica perdida, mas também equivale a questionar a veracidade daquilo que nos é dado a ver. Embora as macrofotografias enviadas por satélites da superfície terrestre permitiram perceber minúcias de formas e configurações de inúmeros aspectos de um mundo em constante rotação, a escala de ampliação em que são geradas cria uma dimensão de estranhamento e uma concepção de realidade e de veracidade que muitas vezes levantam suspeitas, no sentido que a imagem acaba se tornando uma espécie de código abstrato, indecifrável por quem a vê.

O fato de Nenna e outros artistas contemporâneos recorrerem à primitiva tecnologia do *Diorama* para exibir uma imagem produzida por equipamentos de alto teor científico parece confirmar que, quanto mais novidades tecnológicas para a visualização de imagens surgem e se colocam ao nosso dispor, mais os inventos primitivos nos fascinam, regressão que parece ter relação com a revitalização da memória do passado e com as referências culturais.

15 Bourriaud, N. op. cit., p. 44-50.



Por meio dessa dualidade presente/passado, o artista estabelece a intermediação entre realidade e ficção, ciente de que “a arte deve se ocupar do real, mas ela questiona toda e qualquer concepção do real. Ela sempre transforma a realidade numa fachada, numa representação, numa construção. Mas ela também indaga os motivos dessa construção”.¹⁶

A revitalização e reinvenção do *Diorama* ou de engenhocas que mantêm algum parentesco com ele pelos artistas atuais confirma que a invenção continua a exercer fascínio semelhante ao que exerceu no passado, daí não cair em desuso.¹⁷ O *Diorama* recriado por Nenna, embora tenha o propósito de mostrar uma imagem, projetada no escuro por uma lanterna mágica, permite estabelecer também outras referências. A sala escura onde a imagem é iluminada e projetada com o auxílio de um projetor foi totalmente vedada, impedindo o acesso do público no seu interior. Para visualizar as imagens da superfície da Terra, o interlocutor terá que se submeter ao jogo proposto pelo artista: espiar por um pequeno orifício aberto na parede oposta à do écran da projeção, assumindo assim a posição de *voyeur*. Ao subverter a função de ver imagens coletivamente por uma visualização solitária ou individual - uma vez que só é possível a uma pessoa de cada vez posicionar-se de maneira nada convencional diante desse visor -, a proposição do artista capixaba remete, imediatamente, à instalação *Étant Donnés* (1944-1966), de autoria de Marcel Duchamp.

Se em ambas as instalações as imagens projetadas possuem características fotorrealistas, no que tange aos elementos visuais e conceituais que apresentam não é possível estabelecer qualquer analogia entre elas. Todavia, nos dois casos citados, os respectivos autores pugnam um verdadeiro jogo ver/não ver que ativa a imaginação e a curiosidade, motivando o espectador a espiar pelo buraco inúmeras vezes, como se tentasse desvendar um enigma.

16 Mike Kelley, apud Bourriaud, id, p.44-5.

17 Exemplo disso é *Abajur*, obra construída por Cildo Meirelles na 29ª Bienal Internacional de São Paulo (2010). Embora herdeira do Diorama, na forma de apresentar panoramas, foi inspirada, segundo o autor, nos abajures ou lanternas japoneses, e acabaria por se tornar uma das obras que despertou maior interesse e curiosidade no público que visitou a Bienal, acotovelando-se diante da engenhoca para ver uma tranquila caravela zimbrando o mar.

Meditação VII: Mundo

Essa meditação, embora se diferencie em vários aspectos da anterior, em algum sentido coloca-se como um desdobramento visual dela, pois ambas fazem apelo a um olho voraz. Na instalação *Deus*, a visualização ou apreensão da imagem só ocorre se o interlocutor se posicionar diante de um estreito orifício aberto em uma parede e esperar que a imagem vá se desvelando pouco a pouco. No caso de *Mundo*, é a imagem de um mapa-múndi que se apresenta de maneira fragmentária, cabendo ao interlocutor interligar visualmente as partes, mantendo a ordem estabelecida ou saltando livremente de um extremo a outro.

O mapa, originalmente editado pela Michelin, foi ampliado e fragmentado pelo artista. Os fragmentos foram depois impressos em gradações de azul celeste e inseridas entre placas de acrílico transparente, que, postas lado a lado, reestruturam, redimensionam e reconstroem o gigantesco mapa-múndi, sugerindo uma espécie de *puzzle*. Podem ser visualizadas no mapa inúmeras informações e signos de diferentes origens e naturezas e referências textuais. Esses elementos intercalam-se com a representação esquemática dos diferentes continentes: oceanos e mares, nomes dos países e suas principais cidades, rios, relevo, clima, fusos horários das diferentes latitudes da Terra, além das bandeiras de todos os países do mundo distribuídas em toda a borda externa do mapa.

Entre as tesselas foi mantida pelo autor uma margem ou vazio, que, em conjunto, constituem uma grade, delimitando formas geométricas idênticas e estabelecendo um sentido dúbio: alude às fronteiras entre os diferentes territórios e às barreiras que impedem maior aproximação entre os povos do nosso planeta ou traduz simbolicamente o esfacelamento das diferenças e das hegemonias?

Em sua configuração espacial, a grade é, porém, uma construção geométrica, ou uma abstração matemática destituída de ambiguidade, e esvaziada de qualquer sentimento, como observa Rosalind Kraus, razões que parecem explicar porque recorreram e recorrem à grade artistas de todos os espaços e tempos, dos modernistas aos contemporâneos, valendo citar, entre outros, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Max Bill, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ad Reinhardt, Agnes Martin, Robert Ryman e Carl Andre. Para a teórica americana, a grade se transformou em “emblema da modernidade” ou em “forma onipresente na arte o século XX”. Pelo “estranho poder da grade, sua extraordinária longevidade no espaço da





LE MONDE

MICHELIN



arte moderna significa que aquilo que potencialmente ela controla, ela pode ao mesmo tempo mascarar ou revelar".¹⁸

Ao se posicionar diante desse gigantesco mapa do mundo, cujas proporções são maiores que a escala humana, o interlocutor conseguirá ler o nome dos países, cidades, rios, visualizar acidentes físicos da natureza, entre outros aspectos da natureza não menos instigantes, o que lhe atribui um sentido ao mesmo tempo instrutivo e lúdico. Entretanto, se a grade corta ou interrompe o encadeamento das referências geográficas, não deixa de ativar a percepção, subvertendo a lógica ou o esperado, com o intuito de ampliar, modificar e frustrar a recorrência a esquemas usuais ou a conceitos arraigados.

Esse mosaico de dimensões inusitadas deve-se colocar para o espectador como um jogo metafórico de montar e desmontar, permitindo-lhe empreender uma verdadeira viagem pelo mundo, sem precisar sair da sala onde o mapa foi instalado.

A possibilidade de localizar lugares conhecidos e desconhecidos, identificar e subverter cartografias de diferentes lugares que, por alguma razão particular, despertam maior curiosidade no espectador, coloca-se como verdadeira armadilha para ativar a reflexão e a imaginação sobre a natureza e as variadas geografias sociopolíticas e culturais do mundo. A tessitura ou síntese mágica estabelecida em um mapa não deixa de ter algo de ficcional. Aproxima ou coloca como fronteiriços lugares que na realidade são muito distantes, sem levar em consideração as diferenças e peculiaridades de cada nação ou povo, traduzindo a ideia de "aldeia global".

O mapa-múndi recriado por Nenna não rompe inteiramente com a representação conceitual elaborada em uma determinada escala e que projeta sobre uma superfície reduzida uma visão de conjunto dos continentes e regiões do planeta, mas propõe que o público formule hipóteses e empreenda um périplo reflexivo por um mundo fragmentário, criando a própria a rota de navegação. A visão de um mapa nos permite empreender uma viagem imaginária por lugares que muitas vezes sequer temos ideia onde se localizam, formular hipóteses sobre como vivem seus habitantes, indagar sobre o que se produz nesses espaços territoriais, que raças ou etnias lá convivem ou se miscigenaram. Até porque são esses fatores que explicam, de diferentes maneiras, como se construiu a história de cada lugar,

18 Krauss, Rosalind. "Grilles", in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993, p. 94-97.



que aspectos culturais unem os habitantes de cada latitude da Terra, que línguas falam e que credos professam.

Ao fragmentar o mapa e separar as partes introduzindo uma margem e um intervalo ou um espaço vazio que se repete indefinidamente, Nenna rejeita a ordem estabelecida e a leitura sequencial e espacial proposta usualmente. A grade propõe outra interação e organização espacial, fazendo com que pelos dutos abertos no mapa circulem o pensamento e a energia dos potenciais interlocutores da instalação, transformando a imagem em um novo “écran perceptivo do mundo”.¹⁹

Mas se considerarmos que todos os compartimentos geométricos da grade são contornados por uma margem aberta, isso significa que o mapa se distende para além de seus próprios limites, tornando-se uma estrutura ambivalente, paradoxal e cumulativa: matriz para a construção de novas narrativas ou a formulação de outras histórias, o que corresponde simbolicamente a pôr em suspensão as distâncias, o tempo e a memória para dirimir contradições e oposições que afastam povos e nações, confrontam e hierarquizam ideologias políticas, culturas e credos religiosos.

Por esse viés, talvez se possa entender a razão do mapa ser um signo recorrente da praxe artística de alguns conhecidos artistas contemporâneos, entre os quais vale citar a brasileira Anna Bella Geiger. Desde a década de 1970, essa carioca subverte e transfigura a geografia do mapa da América Latina, colocando-o invertido ou de cabeça para baixo, para evidenciar a ideia de “imagem à deriva, um não-lugar, uma construção ideológica não reconhecida pelo outro e difícil de ser assumida pelo eu a não ser como constelação confusa e problematicamente interiorizada”.²⁰

Mas se tal conformação em grade submete o olhar do interlocutor a certo rigor, ao esquadrejar o mapa do planeta em superfícies iguais, o olho pode se deslocar e transitar livremente de uma região a outra do planeta, cruzando ou embaralhando cartografias, sem obedecer a uma ordem precisa ou predeterminada pelo autor. É também por meio dessa fragmentação equânime que a cartografia do mundo pode ser reordenada e desdobrar-se incessante e criticamente em diferentes subtextos visuais, como forma de o artista se referir aos novos processos de comunicação em rede. Ao mesmo tempo em

19 Emprestando a expressão de Krauss, op. cit., p. 101.

20 Fabris, Annateresa. “Histórias da América Latina”, in *Encontros com a crítica: dança, teatro, artes plásticas*. Centro Cultural São Paulo. São Paulo: CCSP, 1996, p. 147-8.



que esses processos parecem eliminar as distâncias entre geografias, culturas e povos, não deixam de nos mostrar problemáticas que continuam sem solução no mundo: fome, crueldade, violência e exploração, males causados muitas vezes por divergências culturais, ou por acontecimentos políticos traumáticos, como diáspora, êxodo, intolerância, corrupção, ganância.

Por outro lado, a gigantesca instalação não deixa de colocar o mapa como polo articulador de narrativas sobre identidade, diversidade, lugar, território, comunidade, pertencimento, sustentabilidade e alteridade como questões que não podem ser escamoteadas ou ter sua importância e significados minimizados. Ao contrário, precisam ser lembradas permanentemente até serem assimiladas pela memória coletiva, para que seu sentido possa ser repensado e redimensionado. E se a arte por si só não tem a força de pôr nos eixos todas as engrenagens de uma sociedade injusta ou contraditória, por seu caráter transformador e inconformista e por sua exacerbada dimensão crítica contribui de alguma maneira para expor e nos tornar mais conscientes de suas mazelas.

Meditação VIII: Tempo

Essa ambientação foi criada para o espaço da Galeria Homero Massena, onde permanecerá em exposição durante um mês, como um desdobramento da instalação *Meditações Extravagantes*. É constituída por uma grande imagem fotográfica, que mostra a dramática destruição da floresta amazônica. O artista interfere na imagem com o auxílio do computador, acrescentando-lhe elementos luminosos que integraram a mostra individual *Brasil*, realizada por ele no mesmo espaço cultural em 2005. Completa a obra um objeto escultórico em jacarandá, extraído da Mata Atlântica, elaborado a partir do tampo de uma antiga mesa, adquirida pelo autor em um antiquário.

Nessa obra, o autor coloca frente a frente passado e presente, questionando a noção de tempo evolutivo e formulando um diálogo reflexivo e crítico, por meio de duas realidades que se repetem e mantêm similaridade, embora tenham ocorrido em períodos históricos e econômicos muito diferentes: a destruição da Mata Atlântica, no passado (através do objeto escultórico elaborado com jacarandá dela extraído), e a voracidade com que vem sendo derrubada a Floresta Amazônica (por meio de uma fotografia captada no presente). O artista lança assim um olhar crítico sobre um problema atual, advertindo que o país já vivenciou essa mesma situação no passado, mas ela continua a se repetir e se perpetuar de maneira similar no presente.

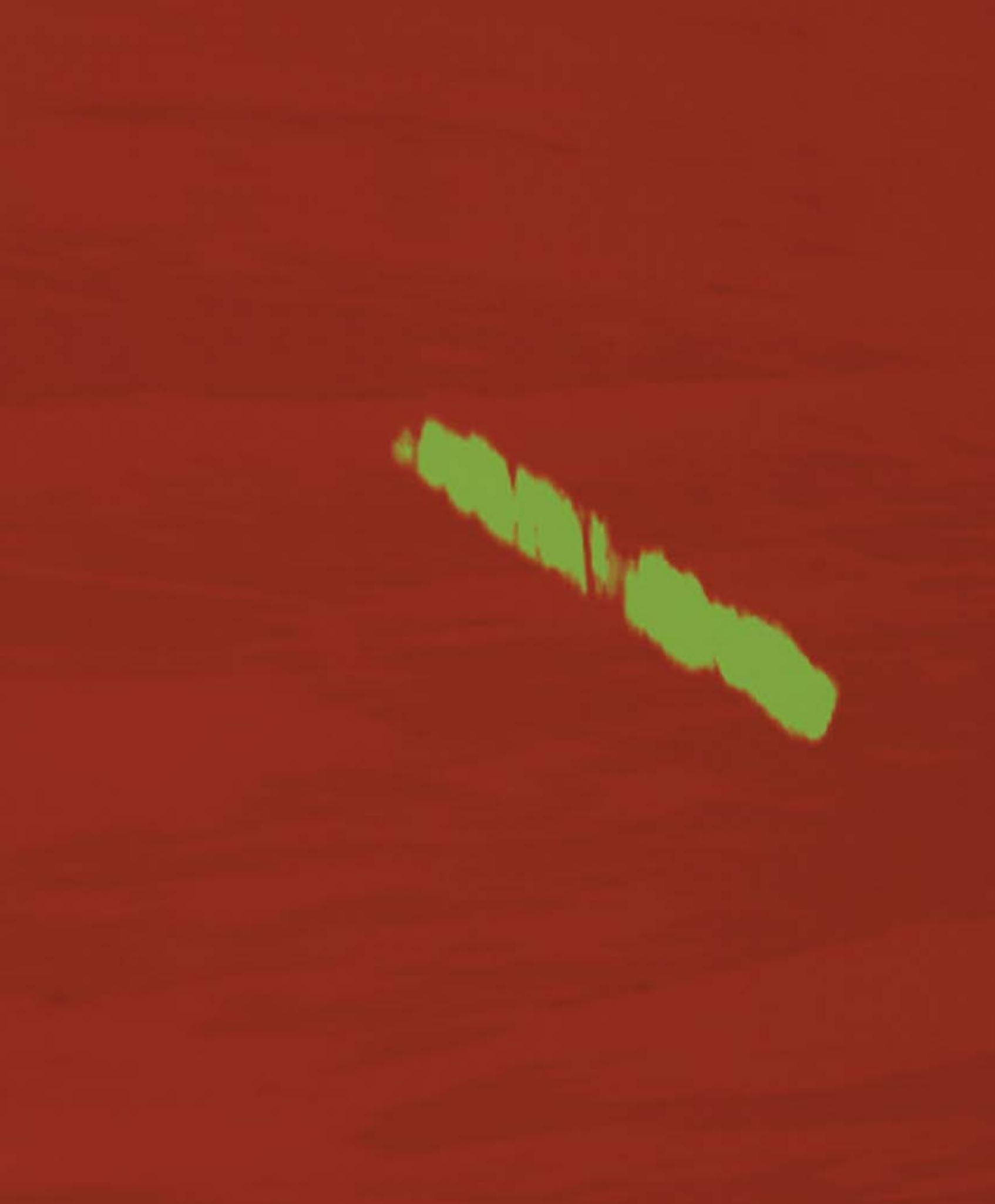
Se o conceito e a percepção do tempo não passam de abstrações criadas pelo homem para sistematizar e controlar a vida produtiva, o processo transformador do mundo e gerador da já superada “ideia de progresso”, acabariam por se subordinar à necessidade econômica também o ritmo da vida social e cultural.

Nenna traz assim à discussão, com esse trabalho, diferentes questões, entre elas a de tempo evolutivo e a concepção de história pautada em questões de ordem cultural, fundadas na memória coletiva, questionando a organização do mundo com foco exclusivo na produção. Recorre à noção de *tempus fugit* (expressão latina que pode ser traduzida por “o tempo foge”), comparada, grosso modo, a uma besta desenfreada que corre sempre para frente, sem olhar para trás e sem qualquer possibilidade de retorno, para explicar a



endemos





competitividade e a ambição desmedida do processo econômico, que acarreta entre outros problemas a destruição insensível do meio ambiente.

Se para os nossos antepassados o *tempus fugit* parecia menos acelerado, pois a dinâmica da vida era diferente da atual, isso não impediu o processo de destruição da natureza, em especial da Mata Atlântica, ocorresse de maneira praticamente subterrânea ou obscura, pois não contou com o conhecimento e o consentimento da maioria dos brasileiros, em uma época em que a informação não chegava à maioria dos indivíduos, nem havia legislação e menos ainda consciência preservacionista. Esses e outros fatores justificam de alguma maneira, a falta de indignação e de ações que foram capazes de impedir, pelo menos como forma de enfrentamento e de resistência a destruição da natureza no passado.

No presente, a realidade parece ter se tornado ainda mais sufocante, pois vivemos sob a égide do *tempus ultra fugit*, que gera a nítida impressão de que o tempo e o ritmo da vida cotidiana se aceleraram. Entretanto, a ideia de progresso e de evolução que caracterizou a busca do novo pelo novo, de modo especial pelos signatários das vanguardas históricas da primeira metade do século XX, já não encontra ressonância no presente. A arte contemporânea, assim como qualquer dimensão do conhecimento e da cultura, traduz-se por avanços e recuos, tornando movediças as bases de sustentação ideológica e qualquer tentativa de historicidade.

Mas se as tecnologias da informação favorecem a criação de novas redes cognitivas, eliminando as distâncias entre os povos, permitindo que indivíduos de todas as regiões do mundo, independendo de idade, língua, cultura e classe social, entrem em conexão em tempo real, torna-se necessário indagar: como utilizá-las para evitar que as investidas na destruição do meio ambiente continuem a avançar? A utilização da comunicação em rede não seria um instrumento eficaz na conscientização do mundo em favor das grandes causas preservacionistas como a da floresta amazônica? Se a rede mundial de computadores transformou o ser humano numa figura onipotente e onipresente, permitindo-lhe transitar por todo o mundo em um único dia, sem sair de casa, por que não fazer circular nas redes sociais imagens concretas da destruição da floresta?

Ao nos colocar diante de uma imagem trágica, que presentifica a devastação insensível e avassaladora da Amazônia, Nenna apela para a reflexão e a sensibilidade do interlocutor, trazendo à baila conceitos como memória, esquecimento e perda. Com tal objetivo, o autor



coloca lado a lado a supracitada imagem fotográfica da destruição da floresta, fazendo incidir sobre ela uma constelação de pontos luminosos, para chamar a atenção e despertar a sensibilidade e a consciência preservacionista do interlocutor.

Ressalta-se que o ativismo em defesa da preservação da natureza não se manifestou no artista recentemente, nem se esboça tão somente nas obras atuais. O tema está presente desde o início de sua produção, por exemplo, nas viagens ao norte do país em companhia do escultor Frans Krajcberg. Foi nessas viagens que ambos constataram *in loco*, entre a perplexidade e a indignação, o que parecia irreal: a devastação da floresta amazônica, numa época em que pouquíssimos brasileiros pareciam atinar para o significado de preservar e muito antes do conceito de sustentabilidade tomar fôlego e ganhar repercussão internacional. Impotente diante de tal tragédia, a alternativa encontrada pelo capixaba foi registrar em fotografia e vídeo cenas chocantes do desmatamento e da vegetação calcinada pelo fogo, ou mesmo de incêndios que puderam presenciar na floresta, que já foi chamada por historiadores e homens públicos de “inferno verde” e de “pulmão do mundo”.

A instalação *Meditações Extravagantes* é integrada, como vimos, por um conjunto de obras conceituais, de grande densidade criativa e perceptiva, que montam, desmontam e realocam a noção de tempo. Nelas, o artista não prioriza o fazer, a técnica e a ideia de unidade, mas o significado da experiência reflexiva e crítica como fatores relevantes da arte atual.

Vale considerar, finalmente, que o diálogo que estabelecemos com a proposta artística em questão não tem a pretensão de abranger toda sua dimensão reflexiva, significativa e crítica. Primeiro, pela complexidade e amplitude da obra, que se potencializa e nos revela novos meandros e tessituras a cada nova visada que lançamos sobre ela. Segundo, por discorrermos sobre poéticas visuais, por meio de outro gênero de linguagem, que são os códigos linguísticos, o que é por si só tanto problemático quanto dicotômico. Além disso, o objeto arte se dobra e desdobra permanentemente, não se desvelando facilmente ao olhar apressado, nem se deixando traduzir em toda a sua dimensão criativa, formal, conceitual em um único discurso teórico, que nada mais é que um esforço analítico ou reflexivo daquilo que podemos perceber, apreender e deduzir sobre ele. Cabe ao grande público ampliar e redimensionar a obra interagindo e dialogando com ela.



Ao dar ao público a oportunidade de contemplar a produção mais recente desse artista capixaba, que, com ousadia e coragem, abalou e pôs em xeque o conservadorismo arraigado nas estruturas sociais e acadêmicas locais, o Museu de Arte do Espírito Santo, abriga talvez a mais significativa mostra de arte contemporânea por ele exibida e presta merecido tributo a esse que continua sendo um dos mais talentosos artistas brasileiros de sua geração.

Há muito o artista não realizava em Vitória uma exposição individual desse porte e refinamento criativo, reunindo e fixando questões atuais que extrapolam o âmbito local e assumem uma dimensão universal. O MAES cumpre assim importante papel na recontextualização do artista, seja para reafirmar a potência significativa e conceitual de sua obra, seja para situá-lo como autêntico e paradigmático conector entre a geração que emergiu nos anos de 1970 e a atual geração de artistas, e que em muitos sentidos lhe é tributária.

Almerinda da Silva Lopes

Curadora

VERSION FRANÇAISE

INTRODUCION

Le Musée d'art de l'Espírito Santo Dionísio Del Santo inaugure sa première exposition de 2012 avec les œuvres d'un important artiste capixaba - Nenna, qui a forgé une trajectoire riche et innovatrice dès les années soixante-dix, transitant par des langages artistiques variés, mais toujours avec une marque accentuée de rébellion et d'inventivité.

Dans ces "Méditations Extravagantes", l'artiste fait usage de différents matériaux et supports, il amplifie les frontières du musée et dialogue avec son alentour en le transformant également en espace d'exposition. Dans les huit parties qui composent l'exposition et qui peuvent être comprises comme des micro-installations, l'artiste cherche à surprendre le public en suscitant différentes lectures et réflexions à propos des ambiances créées par ses œuvres.

Depuis treize ans, le MAES offre au public des expositions de qualité indiscutable et s'affirme, chaque année, comme un pôle reconnu de diffusion du savoir en art dans l'état. De par son activité, le MAES a acquis une grande importance dans la vie sociale et culturelle de Vitória et de l'Espírito Santo.

Mauricio José da Silva

Secrétaire d'état à la Culture de l' Espírito Santo

PRESENTATION

L'exposition "Méditations Extravagantes" présente des œuvres inédites de l'artiste Nenna, pionnier dans l'utilisation de langages innovateurs dans l'art produit en Espírito Santo. En activité dès 1970, l'artiste a développé une trajectoire productive qui le place comme l'une des grandes expressions de l'art brésilien, ce que nous pouvons constater dans cette sensationnelle exposition.

L'institut d'Action Sociale et Culturelle Sincades - Institut Sincades, proche de compléter 4 ans d'existence intégralement dédiés à fomenter et appuyer des projets et des actions culturels dans l'État de l'Espírito Santo, s'enorgueillit de participer directement à ce montage réalisé en partenariat avec le Secrétariat de l'état de l'Espírito Santo et le MAES - Musée d'Art de l'Espírito Santo Dionísio Del Santo.

La plasticité des ambiances construites spécifiquement pour l'événement accueille et captive toutes les personnes, enfants, jeunes et adultes dans un dialogue provoqué par une esthétique sophistiquée mais sans hermétisme, rendant possibles plusieurs lectures dans une réflexion ample sur l'art et sur la vie. Ce livre éternise et potentialise l'œuvre de Nenna.

Idalberto Luiz Moro

Président de l'Institut Sincades

L' amplitude conceptuelle et critique de l' installation: MÉDITATIONS EXTRAVAGANTES

Almerinda da Silva Lopes

En observant qu'il est "impossible de penser l'art contemporain, aujourd'hui, en termes d'une pureté visuelle, d'un champ de visualité absolument auto-suffisant et complètement isolé des autres aires", mais comme "un processus d'autonomisation" rempli de possibilités et de relations, et comme un champ ouvert à de "constants interchangements" et "échanges avec son côté extérieur, son autre partie, hétérogène"¹, Ricardo Basbaum aide à clarifier la compréhension des articulations postulées par Nenna dans *Méditations Extravagantes*.

Il s'agit d'une installation site-spécifique, qui extrapole l'espace interne du Musée d'Art de l'Espresso Santo, se complétant ou se développant dans l'aire externe. Constituée d'un imposant ensemble de huit ambiantes ou micro-installations qui, même comprises comme segments indépendants ou autonomes, traduisent différentes instances de la pensée, se contaminent et se croisent de différentes manières, maintenant entre elles une relation de réciprocité. Ces installations sont: *Dialogue*, *Mémoire*, *Tradition*, *Précipice*, *Tranquillité*, *Dieu*, *Monde* et *Temps*.

L'œuvre a été créée avec divers objets et formes, des matériaux hétérogènes ou de natures différenciées entre eux, au moyen desquels l'artiste a mis en équation une ample gamme de références à la nature, à l'idée de tradition et de temps, au trinôme: mémoire, oubli et perte; au sincrétisme religieux, à la subjectivité et à l'imaginaire. Il renvoie aussi à la puissance des investissements scientifiques qui nous rapprochent de l'inconnu et qui nous révèlent des aspects du monde qui, jusqu'à peu de temps, paraissaient inatteignables et qui confirment le surpassement du désir humain à vaincre les distances incommensurables pour conquérir l'espace sidéral.

C'est peut-être pour ça que l'artiste évoque la figure de Dieu, entité primordiale et suprême qui redimensionne la compréhension que l'homme a de soi et de sa propre insignifiance face aux mystères et à la grandeur de la nature. La référence à l'omnipotence divine se manifeste symboliquement par le biais d'images fascinantes, générées grâce à l'intelligence humaine. Pour les capturer, il a fallu faire des recherches, réfléchir, prendre des décisions courageuses, créer des équipements sophistiqués qui ont montré la capacité et l'inépuisable volonté humaine de percer à jour l'inconnu, mais qui l'ont aussi confrontée à sa propre fragilité. Ils lui ont fait percevoir que, malgré cette démonstration d'audace et d'intelligence, l'homme continue à se révéler un être cruel, incapable de construire un monde meilleur, plus équitable et juste et de mettre en équation ses propres déséquilibres, fragilités, désillusions, de dépasser ses vices, ses peurs et une ambition trop souvent démesurée.

Les objets et matériaux hétérogènes et les images hybrides que l'artiste amalgame dans l'installation ne se maintiennent pas circonscrits au domaine de la visibilité. Ils s'articulent à travers un réseau d'indices tissés dans l'œuvre, une multiplicité de concepts, significations, expériences, réflexions et narratifs. C'est au travers de la réflexion et du dialogue des potentiels interlocuteurs que l'installation se réordonne et se potentialise conceptuellement et significativement, s'instituant comme une œuvre ouverte ou en processus.

Redimensionnant et (re)signifiant temps, pensées, objets, formes, images (artisanales ou générées par des technologies de pointe), supports, moyens, couleurs et matériaux (naturels et industriels), l'artiste engendre différentes mises en scène qui donnent origine à une gamme de narratifs, qui se dévoilent peu à peu ou de manière fragmentaire. Ces narratifs sont traversés par des références philosophiques, temporelles, anthropologiques, conceptuelles, et sont pimentées de doses d'ironie et de sens critique.

S'appuyant sur le concept d'autonomie artistique et sur l'idée que l'art de notre temps ne s'établit pas comme une séquence linéaire et continue de styles, processus et formes, Nenna projette le temps en avant et en arrière en s'appropriant d'objets, de supports et matériaux de différentes provenances, mémoires et territoires culturels. Le renvoi à la mémoire, à la diachronie et à l'anachronisme ne traduisent évidemment pas, un sentiment nostalgique du passé. Au contraire, il a l'intention de sortir des objets et des images du

passé de l'oubli, les réorganisant et leur attribuant une nouvelle signification dans le présent. Un tel procédé ne cesse de se référer, d'une certaine manière, à la norme duchampienne, puisqu'il y a la même proposition de déplacer l'objet de la sphère de la production à celle de l'art.

En projetant le temps en avant et en arrière, l'artiste problématisé et destabilise le concept de temps historique, artistique et culturel comme procédé linéaire ou continue, nous signalant que l'accès au passé ne survient que de manière parcielle et fragmentaire, par le biais de restes, ou de ce qui insiste à ne pas être oublier ou jeter.

Par conséquent, il apparaît facilement que la dénomination *Méditations Extravagantes* n'a pas été aléatoirement attribuée par l'artiste à l'installation, mais qu'elle se révèle consciente et articulatrice d'un ample spectre de réflexions et de significations. Des lexicologues comme Antonios Houaiss e Aurélio Buarque de Holanda attribuent au substantif *méditation* une ample gamme de sens, entre lesquels: "acte ou effet de méditer; réflexion, pensée orientée sur soi-même ou sur un contenu déterminé; prière mentale; contemplation religieuse; pensées; observation... Le substantif *extravagance* et l'adjectif *extravagant* assument, dans la langue portugaise, des significations encore plus incongrues et diffuses: "qualité de ce qui extravague ou qui est extravagant, excentrique, étrange, étourdi, gaspilleur, dissipateur, hors norme; irrégulier; insensé".

Sous cet angle, il est possible de comprendre l'élargissement des possibilités conceptuelles et l'hétérogénéité de formes, styles et procédés, et également la coexistence de "l'éclectisme" et de "l'historicisme" (pour emprunter les termes à Thierry de Douves) qui se révèlent dans l'ensemble des micro-installations ou ambiantes de *Méditations Extravagantes*.

Le refus de l'unanimité explique les différentes configurations formelles et matérielles des micro-installations qui, cependant, s'articulent comme des cellules ou des tisseaux d'une mosaïque dans l'installation, assumant, grosso modo, l'idée d'un prisme multifacettes, capable de filtrer, traverser et mettre en relation de manière pacifique différents concepts, réminiscences et fragments temporels et culturels. Si ceci ne cesse d'attribuer à l'oeuvre une dimension fluide consciemment provocatrice, et en certains aspects paradoxale, cela renforce également l'idée que l'art contemporain dissimule l'homogénéité, en se présentant comme "sujet multiple, clivé, irréductible à toute tentative de reification"².

Nenna invite le public à pénétrer chaque ambiance de l'installation avec un regard tactile et un corps sinestésique, proposant la relation avec l'oeuvre comme un territoire sans frontière, un espace ouvert et en même temps ludique et de stimulation à la réflexion et à l'intellectualisation, ce qui équivaut à défaire l'idée de spectateur passif ou contemplatif. Alias, comme dans la plupart des propositions créées par l'artiste dès les années 1970, le public est invité à transiter, expérimenter, créer des hypothèses et des concepts, réorganiser et rassembler le tout et ses parties, par le biais de sa réflexion et intermédiation, conscient que sans la présence de cet interlocuteur actif, sensible et interrogatif, l'oeuvre se maintiendra statique, incomplète et inerte.

Et si l'installation confirme que la référence à l'art conceptuel se maintient comme un des postulats de sa production artistique dès le début de sa cohérente et prolifique trajectoire qui dépasse quatre décennies de production, elle confirme également que le capixaba ne se révèle pas adepte de l'hermétisme, sur quoi s'est fondé ce langage artistique, tout spécialement à ses origines. Nenna ne s'attache pas non plus à des scénarios, des écoles, des tendances, ni ne se restreint à répéter des thèmes spécifiques, comme il le confirme dans la formulation des différents segments ou instances rizhomatiques qui constituent les *Méditations Extravagantes*.

L'auteur balise les huit différents segments de cette installation, non dans la production de nouvelles images et formes, mais en s'appropriant parfois d'objets déjà existants, qui pour une certaine raison l'interpellent, évitant qu'ils soient relégués à l'oubli, en perdant leur fonction originelle. En réinsérant ces objets dans un autre contexte, ou en redessinant et faisant fabriquer par des entreprises ou des professionnels spécialisés de nouveaux objets à partir de modèles traditionnels, Nenna assume la liberté conquise par les artistes contemporains: s'approprier de "tous les codes de la culture", de "toutes les formes concrètes de vie quotidienne", se proposant d'"inventer des protocoles d'utilisation pour les modes de représentation et les structures formelles existentes", à une époque où "les frontières entre la production et la consommation deviennent imprécises", remarque Bourriaud.³

Méditations I et II: Dialogue et Mémoire

La première et le seconde de supracités micro-ambiances agrémentent deux segments thématiques, nommer respectivement *Dialogue* et *Mémoire*. Si au travers de la première l'artiste cherche à établir un dialogue avec l'espace externe du Musée d'Art de l'Espírito Santo, c'est au moyen de la seconde qu'il propose la connexion intérieur versus extérieur, dedans et dehors, en faisant en sorte que l'exposition extrapole la limite et l'espace physique de l'institution culturelle, fragilisant les limites entre public et privé et en la prolongeant au dehors, ceci est, l'ouvrant sur le monde.

Ainsi, au-delà de placer des sculptures de dimensions hors du commun dans l'aire externe du Musée, occupant partiellement le trottoir qui circoncrit l'institution, l'artiste établit une certaine confrontation avec les appareils électriques des alentours, pour attirer l'attention des passants, apparemment indifférents à la pollution visuelle et à l'état dégradant de la ville. Dans ce cas, la cible principale de son action sont les déplorables poteaux électriques en ciment, harnachés de fils et de câbles électriques de différentes couleurs et épaisseurs. En les peignant en orange -couleur éclatante qui contraste avec le ton grisâtre du support- l'artiste met en valeur les poteaux du reste du paysage, attribuant une nouvelle configuration visuelle.

Nenna interpelle ainsi les passants à observer comment les poteaux électriques renforcent l'aspect chaotique et désordonné de la ville, en plus de se confronter avec l'architecture du Musée et de l'interférer négativement dans la visibilité de celui-ci. Selon l'artiste, transitent quotidiennement près de l'institution culturelle, d'innombrables véhicules particuliers ou collectifs et cheminent, sur les trottoirs qui la contournent, des milliers de personnes, mais très peu de ces passants s'aperçoivent de la présence des poteaux électriques ou réussissent à percevoir l'encombrement de fils connectés ou pendus de ceux-ci comme responsables de pollution visuelle.

Ils sont rares, aussi, ceux qui observent comment de tels équipements électriques discordent et se confrontent avec les préceptes poétiques difusés par l'institution. Et encore un plus petit nombre de personne s'aperçoit qu'à cette adresse fonctionne, depuis presque 13 ans, un Musée d'Art, malgré la plaque qui l'identifie et la divulgation médiatique des expositions qui s'y déroulent, ce qui signifie que jamais, ils n'ont montré de l'intérêt ou ont eu la curiosité suffisamment éveillée pour pénétrer dans cet espace ou visiter une des expositions artistiques promues par l'institution.

La seconde méditation: *Mémoire* est constituée d'un ensemble sculptural d'énormes blocs de marbre, dont deux installés sur le trottoir frontal du Musée d'Art et trois dans l'aire interne, dans l'espace du rez de chaussée de l'édifice. Dans ces blocs de marbres, l'artiste évoque le nom d'arbres qui autrefois ont existé en abondance dans les forêts brésiliennes - Mata Atlântica-, mais qui aujourd'hui se trouvent en processus d'extinction. Sur une petite étiquette placée en face du bloc sculptural de plus grande dimension de cet ensemble, on lit le nom populaire et le nom scientifique de l'espèce *Jequitibá*. Il postule, par conséquent, une espèce d'inversion ou l'association des règnes végétal et minéral. La justification pour nommer la sculpture de *Jequitibá* est le fait que cet arbre soit d'une espèce végétale des plus exubérantes et des plus hautes de la forêt brésilienne, contemplant la nature du haut de sa magnificence, comme le remarquent certains botanistes.

Le second monolithe de marbre -dont la peau minérale fût taillée de manière similaire à celle de la première sculpture-, Nenna associe le mot *Jacarandá*, végétal qui se met en valeur par ses belles fleurs bleues et par le fait de fournir un des bois nobles les plus disputés sur le marché national et européen, ce qui a contribué à ce qu'il soit proche de l'extinction.

Ces gigantesques sculptures hiératiques obligent le passant à ralentir le pas en rencontrant ces imposants monolithes qui l'interceptent de manière inattendue. Mais qui se présentent également comme des gardiens du Musée, incitant le visiteur à pénétrer l'aire interne de l'exposition, car à se tenir devant les œuvres de l'aire externe, le public visualisera à l'intérieur de l'institution les 3 autres énormes blocs, qui complètent l'ensemble sculptural placé dans un inhabituel jardin botanique.

Auprés d'elles, l'auteur a aussi insérer les noms (communs et scientifiques) sur de petites étiquettes d'identification: *Angelim*, *Peroba* et *Ipê*, des arbres également exubérants et fournisseurs de résistants et beaux bois nobles qui alimentèrent le marché national et international, le dernier -Ipê- étant l'un des symboles de la nature brésilienne.

En des temps non tant éloignés, ceux-ci et d'autres arbres étaient abondants dans la Forêt Atlantique/, forêt native qui recouvrait l'État de l'Espírito Santo et une grande partie du territoire brésilien, en particulier la région du littoral. La déforestation désordonnée et le feu ont provoqué la destruction de manière insensible et irresponsable de ces espèces et d'autres espèces végétales natives, au nom du profit et de la fausse illusion que les ressources naturelles seraient inépuisables.

Les blocs de marbre extrait du sol capixaba ont été taillés par un professionnel spécialisé, qui a introduit dans la pierre des sillons verticaux qui rappellent les frises des colonnes classiques grecques, selon un dessin élaboré par l'auteur et avec l'accompagnement et l'orientation de celui-ci. Même si la pratique de recourir à des assistants et à des entreprises spécialisées pour confectionner des objets artistiques soit antique, elle est devenue un processus récurrent parmi les artistes contemporains. Dans ce sens, Nenna déplace «la problématique du processus créatif, mettant l'emphase non pas dans l'habileté manuelle, mais dans son regard sur l'objet», s'appuyant sur le principe que, dans le monde contemporain, les frontières entre production et consommation, ou entre production et post-production ne possèdent plus de démarcation précise mais se mélagent.⁴

Au moyen de cet ensemble sculptural, notre artiste se rapporte à l'actuelle exploitation désordonnée des gisements minéraux de marbres et de granites dans cet État, ce qui maintient une symétrie entre ce qui s'est passé antérieurement avec l'exploitation et la destruction de la forêt tropicale. L'extraction des pierres ornementales du sol capixaba a débuté au milieu du siècle dernier, selon Nenna, impulsée par la construction de Brasília, mais elle s'est accélérée dans les décennies suivantes, quand elle a commencé à alimenter principalement le marché international, atteignant actuellement des niveaux préoccupants.

Si d'un côté, cette activité d'extraction est, aujourd'hui, une des principales activités économiques de l'État, d'un autre côté, on continue de constater les altérations et les agressions qu'elle produit sur l'environnement, avec une visible défiguration du paysage dans plusieurs localités de l'Espírito Santo, sans le contrôle nécessaire, et sans évaluer et redimensionner les conséquences environnementales que ceci entraînera à moyen et long terme.

La perspicacité et l'amplitude critique, qui se sont toujours révélées des facteurs orientateurs dès les prémices de la carrière productive de l'artiste, se redimensionnent dans cet ensemble sculptural, de manière spéciale dans l'avertissement subtil ou presque voilé de cette exploitation effrénée de la nature avec une unique finalité économique. En confrontant le nom des arbres avec les blocs de pierres, Nenna projette le temps pour mettre, dans une même dimension réflexive et critique, ces deux cycles d'extraction capixaba: celui du bois, dans un passé récent et celui du granite et du marbre dans l'actualité.

Serait-il, par le biais de cette jonction symbolique pierre/arbre/jardin, en train de réaffirmer sa relation idyllique avec la nature? Ou préconise-t-il que l'espace territorial, qui est en train d'être dénudé par l'extraction minérale, pourrait être dans le futur occupé par la reforestation? En proposant une telle inversion -qu'il appelle transfert «de la mémoire du règne végétal pour le minéral et de celui-ci pour celui-là»- on peut affirmer que l'artiste renvoie, avec une certaine dose d'ironie, au redimensionnement du sens que les termes préservation et développement durable gagneront dans un futur proche, pour délivrer de la menace de disparition complète, les espèces végétales natives évoquées dans les sculptures.

En conséquence, on peut estimer que la référence aux éléments naturels n'est chargé d'aucun sentiment d'angoisse, d'exacerbation narcissique ou de nostalgie opportuniste de la part de l'auteur. Justement parce que dès le début de sa carrière, dans la décennie 1970, l'audacieux et précoce jeune d'alors implantait dans ces objets et actions créatives, des doses d'ironie contre la répression politique, se montrant également un conscient défenseur de la cause de la préservation environnementale et de l'idée de développement durable, avant même que cette bannière résonne fortement ces dernières décennies, jusqu'à assumer une dimension universelle.

La relation de l'artiste avec la nature se confirmait quand, à cette époque, il s'appropria d'un arbre («castanheira») localisé dans Praia Do Canto, le transformant en support d'intervention urbaine pour sa création aussitôt nommée *Lance-Pierre Géant (Estilingue Gigante)* (ce qui finira par attribuer à l'arbre de nouvelles significations et une telle notoriété qui l'empêchèrent d'être sommairement abattu lors du terrassement de cette localité). Mais la référence critique à la destruction des forêts brésiliennes persista dans d'autres œuvres de Nenna, comme dans la série sophistiquée de sérigraphies appelée *Tristes Tropiques*, dans laquelle la nature est évoquée presque comme un fantôme qui se vide ou se dilue dans l'horizon et dans la mémoire.

En raison de sa précoce vocation activiste et par son audacieuse performance, le capixaba se rapprocha d'artistes emblématiques de générations plus anciennes, qui à l'époque s'exprimaient au moyens de différents langages et procédés créatifs, dont il est important de citer les exemples de Hélio Oiticica et Frans Krajberg. Le capixaba a cohabité avec le premier à Rio de Janeiro et à New York, et il accompagné le dernier, dans les décennies de 1980/1990, dans des expéditions artistiques en Amazonie et au sud de la Bahia, pénétrant dans les forêts calcinées ou qui passaient par un processus accéléré de destruction, une expérience qui a donné l'origine à des vidéos et des documentaires dont le langage, encore aujourd'hui, se révèle tant préoccupant qu'innovateur.

Méditation III: Tradition

La troisième ambiantation ou micro-installation qui intègre *Méditations Extravagantes* fût baptisée par Nenna de *Tradition*, dans une référence à la mémoire et à l'altérité culturelle. En ce sens, il met en parfaite harmonie et coexistence, dans cet espace, le populaire et l'érudit, ou la dite basse et haute culture. Dans une ambiance performatique et en même temps dramatique, qui rappelle l'ambiance sacrée d'un autel ou d'un temple, est inséré un tambour de grandes dimensions, construit par le maître de congo Daniel et offert à Nenna, un artiste érudit et qui pourtant a stimulé et s'est engagé de longue date dans les manifestations culturelles des localités de Itaúnas et Conceição da Barra, fréquentant d'une manière spéciale les groupes Ticumbi, Jongo et Folias de Reis. Actuellement, l'artiste collabore à la manutention et à la préservation des bandes de Congo de la Barra do Jucu, localité où il réside. En ce sens, *Tradition* réaffirme que l'artiste contemporain ne situe pas comme antonymes les différents sujets culturels, puisque le populaire et l'érudit sont considérés par lui comme des dimensions égalitaires du savoir, les (re)définissant dans un espèce d'autel ou temple de la mémoire.

Une telle proposition paraît maintenir une syntonie avec ce que remarque Bourriaud: «toute l'œuvre résulte d'un scénario que l'artiste projette sur la culture, considérée comme le tableau d'une narrative- qui à son tour, projette de nouveaux scénarios possibles dans un mouvement sans fin». ⁵

En élisant et redéterminant cet instrument de percussion d'origine ancienne, et indispensable instrument musical des bandes de congo capixabas, l'artiste le place dans la condition de ready made en inversant la fonction originelle de l'objet en principe esthétique. En suspendant l'objet par un câble d'acier, l'artiste (re)définit et potentialise la dimension inter-subjective de l'instrument, faisant émaner de lui de nouvelles significations, images, sentiments, affects. Il redimensionne le temps et la mémoire, les mettant aussi en suspension, ce qui transforme le tambour en un objet/temps. Le tambour, suspendu et éclairé par une lumière mystérieuse et magique, attire l'interlocuteur au centre du labyrinthe de rubans rouges, mais pour s'en approcher il faudra se défaire d'innombrables rubans/obstacles qui obstruent le passage: les couches du temps/mémoire. En interagissant avec l'objet, le public établit de nouveaux flux et connexions entre expérience et pratique, perception et réception.

Au moyen de cet autel, l'artiste rend également hommage au défunt folkloriste capixaba Hermógenes Fonseca, qu'il a fréquenté de nombreuses années. Ce célèbre personnage a dédié sa vie à la valorisation, l'étude et la promotion de la préservation de la culture populaire, plus particulièrement des manifestations écloses spontanément et préservées par les générations actuelles dans les communautés plus éloignés de l'État, en propageant entre elles l'esprit de solidarité et d'altérité.

La récurrence de la couleur rouge imprimée sur l'objet renvoi à l'idéologie politique dont le folkloriste fût un ardent sympathisant, et se réverbère dans le rythme du bruissement des rubans de satin rouges pendus du toit et dans l'harmonie des accords musicaux qui se propagent dans l'ambiance. Ces sons ont été gravés à partir de phrases musicales créées par un percussionniste populaire et par un musicien érudit capixaba, Mauricio de Oliveira, auxquelles l'artiste a ajouté des sons de la nature (le bruit de la mer et des chants d'oiseaux). Nenna a mixé ces éléments sonore avec l'auxiliaire de l'ordinateur, créant d'autres textes musicaux et ajoutant des pauses silencieuses, un hommage à l'œuvre de l'américain John Cage (un des membres du Groupe Fluxus), qui a transformé le silence en une nouvelle dimension sonore.

La musique est un élément important dans la formalisation de cet espace scénographique, rempli de magie et propice à la réflexion et au recueillement méditatif, sans omettre que l'harmonieuse sonorité se répand et extrapole l'ambiance, se propageant suavement au-delà de cet espace baigné de paix et de tranquillité.

Si *Tradition* permet d'établir une analogie avec un temple créé pour accueillir, personnaliser, célébrer et redimensionner la signification culturel du tambour de congo, ritualisé et mis en équation par le contexte narratif créé par l'artiste, cela renvoie également, par extension, au métissage culturel et au syncrétisme religieux, importante dimension de la multiplicité culturelle brésilienne, qui agrège des éléments d'origine indigène, africaine et portugaise, et maintient un fort rayonnement dans les différentes régions de l'*Espirito Santo*.

Une telle mise en scène renvoie, par conséquent, aux formes de résistances du peuple, spécialement aux ethnies d'origine africaine, qui ont ainsi trouvé des manières singulières d'imposer à la propre culture une dimension significative dans l'adaptation à la nouvelle réalité et comme subterfuge pour réduire la souffrance et la douleur.

Mais la récurrence du rouge sang, additionnée au son extrait du tambour et à la construction labyrinthique de l'espace scénique de l'installation, peut prendre le sens d'une respiration, de vigueur et de rénovation de la vie, car c'était cet instrument qui donnait l'énergie et stimulait à la danse, le corps meurtri. Ceci renvoie dialectiquement à l'individualisation, exprimée par la stimulation du corps qui se renforce et se transfigure dans la puissance de l'imaginaire et du rêve. Un tel procédé d'individualisation perdure aujourd'hui dans les costumes des membres du Congo (qui se ressemblent entre eux mais ne sont pas identiques). L'intensité des couleurs et le rythme des rubans satinés qui pendent des chapeaux et des costumes des musiciens ont un sens synesthésique, en créant une dynamique bondissante et une alternance qui varie en accord avec le moindre ou le plus grand mouvement de la tête et la cadence des pas de la danse ou de l'évolution chorégraphique qui se déroule dans l'espace scénique.

Cette même particularité continue à se manifester dans l'audace et la vibration des couleurs qui ornent les fêtes populaires qui se maintiennent vivantes dans plusieurs communautés à l'intérieur de l'*Espirito Santo*, comme traits de l'identité, affirmation et persistance culturelle d'un peuple.

En imbriquant, dans cet autel ou temple, une gamme de références culturelles, matériaux, temps et mémoires, *Tradition* ne cesse de postuler une certaine référence au baroque, ou peut-être au néo-baroque, comme le préfère Omar Calabrese, en invoquant les croisements diffus et le procédé hétéroclite, polyphonique et fragmentaire proposé par l'art contemporain. Il convient de souligner que l'adoption du terme néo-baroque ne signifie pas, évidemment, un retour au baroque, mais doit être compris dans l'acception préconisée par le théoricien italien, comme

«air du temps» qui étreint beaucoup de phénomènes culturels d'aujourd'hui et qui, en même temps, les fait différer de tous les autres phénomènes de culture d'un passé plus ou moins récent. (...)

(Le néo baroque) se rencontre dans la recherche de forme - et dans sa valorisation, ce qui nous fait nous assister à la perte de l'intégrité, de la globalité, de la systématisation organisée, en échange de l'instabilité, de la pluridimensionnalité, de la mutabilité. »⁶

Méditation IV: Précipice

Cette ambiance ou quatrième segment de l'installation *Méditations Extravagantes* se constitue d'un plongeoir de piscine et d'un miroir de forme circulaire de grandes dimensions. L'œuvre a pour objectif d'instaurer un caractère fictionnel ou paradoxal, en établissant une tension dramatique entre confluence et divergence, sensation et illusion, absence et présence, réalité et virtualité. Si le plongeoir est un appareil dont la forme et l'usage paraissent familier à l'interlocuteur, le paradoxe et l'ironie s'établissent quand il se rend compte de l'inutilité du plongeoir, inséré dans un espace où il n'y a aucune piscine. Cet objet, extrait de la réalité et introduit dans un contexte qui lui est étrange, permet d'établir une relation avec la neutralité esthétique inaugurée par le ready made de Marcel Duchamp, dans le sens que «la présence du concept dévore le lien sensible et l'éparpille dans toutes les directions (...) créant des mondes et des événements conceptuels discontinus, comme effort qui tend à rompre le circuit enveloppant et absorbant des images».⁷

L'artiste établit une incongruité entre le plongeoir -objet concret qui permet la relation avec les proportions du corps humain- et la piscine qui, même inexisteante, est projetée dans le miroir avec un effet de lumière bleue, comme si c'était véritablement un espace réel. En conséquence, en même temps qu'il paraît être défié par le plongeoir à sauter quand il s'approche de l'objet, le public se voit projeté dans le miroir, aspiré et plongé littéralement dans le vide de cette hypothétique piscine virtuelle, ce qui engendre appréhension et peur de tomber ou d'être projeté dans ce précipice.

La sensation est celle d'être au bord d'une piscine d'une profondeur incommensurable, mais «l'élément intellectuel (de l'interlocuteur) agira comme un moteur de transformation de cette sensation en d'autres sensations» observe José Gil. C'est encore ce théoricien qui nous aide à comprendre qu'une telle suggestion est génératrice de disjonction: possibilité et impossibilité, inquiétude et doute, pouvant faire apparaître l'espace virtuel ou le vide plus réel que le propre réel, puisque:

*le travail du vide introduit une invention permanente de formes et de matériaux. Il crée des multiplicité. C'est un vide disséminé, simultanément central et ubiquiste, présent dans toutes les parties de l'objet (il se trouve dans la position d'exil du ready made décontextualisé, il s'indique dans le «sur» implicite du «tableau noir sur blanc» de Malévitch). Un vide inquiet qui agite incessamment les formes et le regard; qui défait les adhérences, accélère les vitesses, cherche toujours de nouveaux plans d'expression.*⁸

À partir d'un modèle pré-existant, Nenna a redessiné le plongeoir qui intègre l'installation, confiant l'élaboration de l'objet à un professionnel spécialisé, avec la médiation de son accompagnement et orientation, ce qui confirme que «l'art contemporain tend à abolir la propriété des formes ou, au moins, à perturber ces antiques jurisprudences» comme l'observe Bourriaud.⁹

Comme pour la majorité des objets produits par l'artiste, le plongeoir invite le public à s'approcher, à dialoguer, expérimenter et à percevoir sa présence réfléchie dans le miroir, paraissant être immergée dans la piscine. Une telle immersion, potentialisée par les effets de lumière, lui fait perdre pied et instaure de l'inquiétude, de la surprise et du doute. Cette projection énigmatique qui suggère et configure la présence d'une piscine de profondeur incommensurable renvoie à l'idée de précipice, comme l'a préconisé l'auteur.

L'installation établit ainsi une tension dramatique entre le concept d'espace simulé et d'espace réel, entre la sensation et le doute de la présence/absence du corps humain projeté et réfléchi plongeant dans la profondeur de ce qui lui paraît être un simulacre de piscine. De par son caractère illusoire, trompeur et suggestif, beaucoup d'artistes ont eu recours, depuis longtemps, à l'utilisation des miroirs (plats, concaves et convexes), pour rompre avec le concept de superficie et établir un procédé dialectique: construction et destruction, formalisation et décomposition, projection et défiguration, distension et dislocation. Les miroirs ont toujours suscité fascination et magie auprès de certains et craintes et mauvais augures auprès d'autres. Si

d'un côté, ils réaffirment la primauté de la référence, en faisant une espèce de duplication du monde, d'un autre côté, regarder dans le miroir permet à l'homme de se confronter avec lui-même ou avec son double.

Les miroirs concaves et convexes, justement pour distordre l'idée de réalité objective et pour générer un espace de déformation et d'insécurité, nous mettent face à ce qui nous paraît monstrueux et dichotomique, rendant problématique l'image que nous avons de nous-même et de tout ce qui nous entoure, pour simuler une réalité et une profondeur virtuelle, instable, fausse et inorganique.

La notion de précipice imbrique, par conséquent, une diversité d'images et de dissensions, passant par les domaines de la parodie et du sarcasme, du jeu amusant, de l'ironie et de l'humour. Le plongeoir est un objet agréable et séduisant, qui nous invite au plongeon ou au saut, en maintenant une relation entre les aspirations et les rêves. Monter sur le plongeoir et sauter, c'est revendiquer la liberté du plongeon mais oblige, en même temps, l'interlocuteur à se trouver face à une réalité intangible ou dichotomique, produite par la projection d'une piscine abyssale, ce qui place le miroir comme une instance provocatrice d'étrangement, de doute et de répulsion.

Le reflet du miroir transforme le plongeoir en un mécanisme pervers, effrayant et grotesque, association qui renvoie à la crise spirituelle, aux dilemmes, sensations et doutes auxquels nous sommes confrontés. Si de plus en plus, nous sommes attirés et séduits par des images qui nous rapprochent de l'inconnu, d'un autre côté, la notion de réel nous est à chaque fois plus distante ou se présente de manière intangible, médiatisée par des artifices technologiques et par les moyens de communications.

Il semble que c'est dans cette direction bipolaire que l'artiste comprend et conceptualise ce qu'il appelle *Précipice*, en évoquant Kierkegaard, pour qui «Oser, c'est perdre momentanément l'équilibre. Ne pas oser, c'est se perdre», car si le plongeoir invite l'interlocuteur à interagir avec lui, la projection d'un vide incommensurable produite par le miroir provoque un certain vertige et une perte de l'équilibre et de la référence spatiale. Ce sens double et conflictuel proposé par la micro-installation élaborée par Nenna maintient, en un certain sens, une relation avec le procédé de création: c'est une telle impulsion qui démobilise et inquiète l'artiste à agir, créer et donner forme et vie à ce qu'il entrevoit mais que, d'une certaine manière, ne sait pas exactement comment sera. Cette tension entre présence et absence, sensation et concrétude, entre ce qui peut être saisi et l'intouchable, l'objectif et l'informe, déclenche la volonté et l'expérience, mobilisant la réflexion et l'imagination du sujet haptique et sensible, comme des ingrédients qui se croisent, se contaminent et échangent pour générer des produits créatifs inhabituels.

Et si la sensation de l'inconnu nous effraie, est source d'angoisse, insécurité et répulsion, elle ne cesse de générer également un certain type d'énonciation et d'activation de la pensée et de l'imaginaire. L'inconnu déstabilise et mélange l'espace réel au virtuel, mais tel que l'acte créateur, d'un autre côté, il est instaurateur de dissensions, il subvertit le lieu commun, la normalité et l'unicité, il transgresse l'évidence représentative des images et des choses, établissant le paradoxe ou l'incongruité.

L'histoire de l'art met en scène un grand nombre d'artistes, de différentes époques et espaces esthétiques, qui ont recours aux miroirs pour produire des effets surprenants, illusoires ou trompeurs. La magie et le caractère générés par les miroirs expliquent son utilisation comme matière par une partie d'innombrables artistes contemporains, à l'exemple du français Christian Boltansky et de l'indien Anish Kapoor.

On peut en dire autant de Nenna, qui a utilisé ce matériel dès le début de sa trajectoire créative, dans la série *Drapeaux et Miroirs (Bandeiras e Espelhos)* (1971), quand il a redessiné, modifié et distordu le symbole national, lui retirant son sa sentenc positiviste: Ordre et Progrès, en plus de vider et éliminer certaines surfaces du cercle bleu ou une partie des étoiles, les remplaçant par la lune. Il a ensuite collé ce nouveau drapeau sur un miroir, de manière à ce qu'en s'approchant des objets installés par terre et sur les murs, l'interlocuteur perçoive que lui-même et l'environnement étaient aspirés par le miroir et incorporés aux images. En se voyant projetés dans les miroirs, les spectateurs se voyaient eux-mêmes insérés dans le drapeau, sans compter que cette projection intermittente, qui se modifiait à chaque nouveau regard, actualisait et attribuait dynamisme et autre signification aux objets, les dotant d'une dimension temporelle ou les maintenant dans un état d'impermanence ou de transition.

La présence de l'image des sujets reflétés ironiquement dans le drapeau, désacralisait le symbole national et subvertissait l'ordre militaire, instaurant l'idée d'appartenance. Pour exposer les œuvres, en pleine époque de forte répression politique et d'interdiction d'appropriation du drapeau national dans les œuvres d'art, dans les costumes, dans les stades de football ou autre lieux publics, le centre d'Art de l'Université de l'Espresso Santo a dû solliciter une autorisation auprès de l'armée, qui en l'accordant montrait évident le fait de ne pas avoir décelé le sens ironique imbriqué dans les œuvres.

Méditation V: Tranquillité

Dans le segment thématique dénommé *Tranquillité*, l'artiste se réfère au syncrétisme religieux qui, depuis des temps immémoriaux, se déroule au Brésil, de manière naturelle et sans traumatisme, proposant la confabulation imaginaire entre Iemanjá et Bouddha, dont la présence est évoqué par deux volumes coniques tronqués en fibre de verre, reliés par un arc de néon.

Si l'aura de lumière qui émane du néon renvoie à la représentation picturale traditionnelle, qui ainsi identifie les entités divines, l'artiste conçoit autant les formes que l'installation de manière assez particulière, les destituant des habituels attributs qui les caractérisent. En recourant au dépouillement des formes abstraites, l'auteur confirme que l'idolâtrie et la personnification des entités mythiques apparaît presque presque toujours de forme fictionnelle, au moyen d'attributs et d'histoires inventés qui s'imposent par le pouvoir de la persuasion.

En rapprochant de manière inusitée deux idoles qui bénéficient dans notre pays de différents niveaux de reconnaissance et d'idolâtrie, l'artiste place Iemanjá et Bouddha comme des entités syncrétiques, une fois qu'elles ont été assimilées par la culture populaire qui leur attribue des fonctions similaires: octroyer chance et richesse aux croyants. Toutefois, dans ce dialogue imaginaire, s'imbriquent des doses d'ironie car ces deux idoles mythiques ne sont jamais comparées ni placées côté à côté par ceux qui les idolâtrent.

Dans la conception scénographique créée par l'artiste, Iemanjá est définie par une forme volumétrique stylisée de couleur bleue, ce qui renvoie à l'iconographie de cette entité afro-brésilienne¹⁰: une belle femme de physionomie jeune, vêtue d'une tunique blanche et d'une houppelande bleue, ayant la partie inférieure de son corps métamorphosée en poisson. Même si sa popularité est surtout mise en valeur auprès des adeptes de l'umbanda et du candomblé, qui l'appellent «la souveraine de la mer», elle est aussi habituellement surnommée, par les adeptes d'autres croyances, Notre Dame à la Couronne Étoilée, en raison de l'utilisation sur la tête, d'une parure ornée de tels attributs.

La dévotion à Iemanjá (ou Janaína), professée dans tout le Brésil, est le résultat du syncrétisme religieux entre les entités catholiques et les divinités africaines (orixá) et a donné naissance à plusieurs fêtes populaires. Dans des régions du Brésil, comme à Rio de Janeiro par exemple, les dévots de tous les courants religieux sautent sept vagues tandis qu'ils lancent à la mer des parfums, peignes, rubans, fleurs, parmi d'autres cadeaux offerts à cette divinité féminine, en paiement de promesses, de grâces obtenues, de demandes de protection, fortune, chance et conquête de biens matériels.

Bouddha est représenté, dans l'installation *Tranquillité*, par une forme plus volumineuse que celle de Iemanjá, de couleur dorée, couleur adoptée pour la représentation de cette entité dans des sculptures de grande envergure placées dans des temples ou dans des espaces publics dans les pays asiatiques. Mais à l'inverse de Iemanjá, Bouddha ne traduit pas l'évocation d'une divinité spécifique, ni d'un dieu suprême créateur de l'univers, puisque le bouddhisme est une philosophie créée en Inde Au VI^e siècle avant J.-C. par le chef spirituel Siddartha Gautama, le Bouddha (Illuminé) et n'est pas à proprement parler une religion.

Les enseignements basiques du bouddhisme englobent une grande diversité de traditions, croyances et pratiques, et a pour objectif d'éviter le mal, pratiquer le bien et cultiver un esprit sain. Selon cette philosophie, l'esprit

humain a besoin de s'éveiller à la compréhension de l'ultime réalité, à la réelle nature des phénomènes, pour vivre pleinement et se libérer des conditionnements cérébraux qui génèrent insatisfaction, inconfort et souffrance.

La morale bouddhiste est basée sur les principes de préservation de la vie et de la modération, obtenus grâce à la discipline, la méditation et la connaissance. Le bouddhisme est la voie pour cet éveil, ce qui explique la représentation statuaire de ce chef spirituel assis, dans la position de yoga (une des pratiques adoptées dans la méditation), doté d'une protubérance au sommet de la tête et de globes des oreilles allongés, symboles de l'acuité mentale et perceptive privilégiée de Bouddha.

Même si la plus grande partie des adeptes du bouddhisme se situe en Asie¹¹, cette philosophie dispose d'un nombre expressif de partisans dans notre pays, indépendamment du credo religieux professé par ses sympathisants ou adeptes. Dans les pays asiatiques, autour des gigantesques sculptures personnifiant Bouddha, les croyants déposent des aliments, liquides et petits objets pour que les esprits ou fantômes qui n'ont pas encore atteint le nirvana, assouvissent leur faim et leur soif.

Bien que dans notre pays, Bouddha soit moins présent dans l'imaginaire populaire que lemanjá, il gagne de plus en plus d'adeptes, étant donné que c'est une pratique répandue entre nous de collectionner des images de l'entité, qui sont placées dos à la porte d'entrée des résidences. On croit que ceci apporte un présage de chance à ceux qui arrivent et qui doivent passer la main sur le dos ou sur la tête de l'entité, présage qui se concrétisera d'autant plus vite si l'image a été offerte par des amis ou familiers de l'habitant.

Par le biais de cette fonction, il devient possible d'établir une certaine analogie entre Bouddha et l'évocation faite de la figure de Yemanjá, divinité qui, comme mentionné, reçoit aussi des offrandes des fidèles de toutes les religions, qui croient ainsi mériter les concessions de dons.

Dans un pays mystique comme le nôtre, la similitude de l'appropriation et la fonctionnalité qui est attribuée par les dévots aux images des deux entités, finissent par rapprocher, ironiquement, lemanjá et Bouddha. Bien que ne se caractérisant pas par les mêmes principes religieux et fondements philosophiques, les formes symboliques des deux entités sont unies par l'artiste grâce au mentionné arc de lumière de néon, comme si ensemble, elles demeurent aimantées par la même énergie du bien ou énergie positive.

Il est évident que ce n'est pas seulement à cette question que se réfère l'installation *Tranquillité*, mais en rapprochant deux entités opposées et non synchrétiques -l'une d'elles originaire du monde occidental et l'autre du monde oriental-, l'artiste traduit l'inutilité du fanatisme et de l'extrémisme religieux, une fois que tous les credo religieux, de manière consensuelle, prêchent le bien, la paix, la compréhension et l'harmonie entre les hommes.

En alliant des entités originaires d'univers culturels antagoniques et en proposant la confabulation entre deux entités mythiques, vénérées dans les différentes latitudes de la planète, lemanjá et Bouddha, l'artiste instaure de manière utopique et symbolique la paix tant convoitée, l'amour et la tranquillité entre les peuples. Au moyen de ces deux entités il annonce prémonitoirement la rapprochement entre les hommes, comme condition de fin des désaccords, de la violence et des conflits générés par le radicalisme et l'intolérance religieuse.

Méditation VI: Dieu

Si le désenchantement du monde a conduit Nietzsche à annoncer, au XIX^e siècle, la mort de Dieu, des scientifiques, écrivains et artistes de notre époque ont évoqué de différentes manières la réhabilitation de cet être ambivalent, le créateur suprême du ciel et de la terre. Toutefois, dans beaucoup de cas, ils se montrent guidés, dans leurs respectifs discours et actions créatrices, par une certaine nostalgie, en proposant une telle approximation comme un moyen de se référer aux événements tragiques de l'histoire récente,

comme l holocauste, la torture, la violence sexuelle, parmi les manifestations de désamour, de sordidité et monstruosité qui ont déshonoré et continuent de déshonorer l humanité.

On se doit de considérer, cependant, que beaucoup d artistes contemporains ont évoqué, dans leurs poétiques respectives, l existence et l omnipotence de Dieu, comme manière de traduire leur propre éblouissement devant la nature: en contemplant des paysages, des forêts, des océans, et des images prises du haut d une montagne ou de l intérieur d un avion... D autres invoquent la présence du créateur en vivant ou en étant soumis à de surprenantes expériences durant le périple qu ils entreprennent de par le monde et qui les conduit à croire en la régénération de l espèce humaine.¹² Mais il y en a aussi qui font référence à Dieu, après avoir été soumis à de déterminées épreuves ou qui ont assisté au déroulement de situations catastrophiques, prenant conscience de leur insignifiance et fragilité face à la puissance de l univers, en redimensionnant et renvoyant à travers différentes grammaires et codes artistiques aux énigmes qui enveloppent la création du monde et les destins de l homme.

C est dans cette sensibilité que se situe l installation créée par Nenna, par le biais de laquelle il évoque le nom de Dieu. Formulée à partir de l appropriation, via Internet, d images prises en orbite de la Terre, capturées par des équipements de grande puissance et précisions, installés à bord de la Station Spatiale Internationale (ISS- International Space Station); la perfection et la magie présentes dans ces images, que l œil humain ne réussirait jamais à percevoir et appréhender avec une telle dimension et précision, confirment qu à travers l intelligence humaine se révèle l existence et l omnipotence de Dieu.

Ces images permettent à l interlocuteur de visualiser des aspects du monde qui jusqu à peu de temps lui étaient inconnus et dont l humanité n envisageait même pas la possibilité d obtenir. Pour mieux comprendre leur signification, il suffit de mentionner qu elles furent captées au dessus de l atmosphère terrestre avec l équipement sophistiqué positionné à environ trois cent soixante kilomètres de hauteur, alors que, lors de la réalisation du premier voyage dans l espace, dans la décennie 1960, le cosmonaute Yuri Gagarine est resté quelques minutes à une altitude d environ trois cent quinze kilomètres.

Ce voyage dans l espace a inauguré une nouvelle ère dans l histoire de la technologie et un inédit pour les conquêtes humaines, suscitant surprise et admiration pour certains, inquiétude et méfiance pour d autres qui réfuteraient péremptoirement ce qui leur paraissait être impossible à atteindre et à comprendre. Extasié par la possibilité de visualiser la planète Terre hors de l atmosphère, et par la signification de son acte dans l histoire de l humanité, Gagarine aurait évoqué Dieu en s exclamant: «La Terre est bleue! Je suis venu jusqu ici, j ai regardé de tous les côtés et je n ai pas vu Dieu».

De ce fait, l artiste capixaba, en évoquant la présence de Dieu dans cette installation, ne suggère pas d aborder un thème mystique, mais il se propose d exprimer et partager avec le public la fascination, la magie et l émerveillement que les images capturées par des technologies aussi complexes et sophistiquées lui procurent. Mettant en confrontation le présent et le passé pour montrer de telles images générées par une technologie de pointe, Nenna recourt à un espèce de Diorama, dispositif ingénieux utilisé, dans le passé, par les peintres et les photographes pour exposer des panoramas avant l invention du cinématographe.

L intention de recourir au diorama est de fournir au public actuel - habitué à vivre entouré d images de différentes origines et thématique- des moments inoubliables de diversion et de magie similaires à ceux qu ont expérimentés les interlocuteurs du passé, beaucoup moins accoutumés à de telles expériences. Si les récents progrès de la science permettront de rapprocher l intelligence humaine de la suprême connaissance divine, ce qui confirme que Dieu créa l homme à son image et ressemblance, il est curieux, voir même ironique, que l artiste capixaba choisisse, pour présenter au public une image issue d une technologie de pointe des plus sophistiquées, d actualiser une antique ingénierie en recourant à l utilisation de l ordinateur.

Il se réaffirme, à travers cette ambivalence, que capturer des images qui permettent de représenter les choses du monde avec une réalité qui n était pas possible en utilisant seulement l œil et la main, fût un défi qui s est imposé à l homme dès le passé et qui a culminé avec l invention de divers artifices mécaniques, à commencer par l appareil photographique. Une tâche, non moins excitante, fût la tentative de révéler les images artistiques

et également les techniques de l'immobilité. La première tentative réussie avec cette finalité aurait été la création du Diorama, invention de l'ère industrielle, qui remonte au à la fin du XVIII^{ème} siècle, constituée toutefois d'artifices relativement simples, puisque elle a surgi avant même l'invention de la photographie et de l'électricité.

Le recours à cette invention a permis de présenter au public -positionné dans une rotonde obscure- des panoramas de vues et de paysages peints, qui en étant illuminés, donnaient l'impression de se mouvementer devant le regard hypnotisé et émerveillé des spectateurs, ce qui permettait de concrétiser le rêve d'entreprendre un véritable voyage autour du monde, sans changer de lieu. Cependant, la diffusion du Diorama s'est déroulée au siècle suivant, évoluant grâce à l'investissement d'artistes et photographes.¹³

Avant l'invention du cinématographe, cet artifice pour présenter des images panoramiques a produit de spectaculaires immersions de divertissement collectif, dont les investisseurs convoitaient le profit avec la perception d'un droit d'entrée du public, qui allait aux édifices en forme de rotonde construits spécifiquement à cet effet.¹⁴

En vérité, en établissant le paradoxe entre passé et présent, Nenna assume une position propre à l'artiste contemporain. Il se montre conscient que le nouveau n'annule pas l'ancien, mais s'y incruste et lui attribue de nouvelles significations, comme il en est des technologies les plus sophistiquées qui révolutionnèrent le monde contemporain sans pour autant renoncer aux instruments plus antiques, et qui peuvent être considérés comme les plus puissants facteurs de transformation dont dispose l'*homo faber*: les mains et la réflexion. Recourir au Diorama réaffirme que l'investissement dans la création de technologies sophistiquées est seulement devenue possible après le surgissement de mécanismes primitifs qui ont permis à l'homme de s'apercevoir que le monde n'est pas statique, mais qu'il est en constant mouvement, évolution et révolution.

Comme le remarque Bourriaud, la décontextualisation de l'objet, la transfert d'œuvres et de répertoires d'un contexte à l'autre, la manipulation de sources hétérogènes, la substitution «de la notion moderne de nouveauté par un concept plus opérationnel», l'invention de «nouveaux usages pour les œuvres» et pour les objets, sont des composants que les artistes contemporains utilisent, pour maintenir le niveau de mobilité et de réinvention afin de fournir l'aura de dynamisme de la nommée économie de marché». ¹⁵

Si les technologies de pointe ont fait s'écrouler des mythes et des croyances et dévoilèrent les mystères de l'univers qui jusqu'à peu de temps faisaient partie de la fantaisie et de l'imaginaire populaire, les montrer à travers le Diorama correspond à redonner cette dimension magique perdue, mais équivaut également à questionner la vérité de ce qui nous est donné à voir. Même si les photographies de la surface de la Terre envoyées par des satellites ont permis de percevoir la minutie des formes et des configurations, de nombreux aspects du monde en constante rotation, l'échelle de l'agrandissement dans lequel elles sont générées créée une dimension d'étrangeté et une conception de la réalité et de la vérité qui engendre des soupçons, dans ce sens que l'image finit par devenir un espèce de code abstrait, indéchiffrable pour celui la regarde.

L'emploi que Nenna et d'autres artistes font de la technologie primitive du Diorama, pour exhiber une image produite par un équipement de nature hautement scientifique, semble confirmer que, lorsque plus de nouveautés technologiques pour la visualisation des images surgissent et sont à notre disposition, plus les inventions primitives nous fascinent; une régression qui paraît avoir un lien avec la revitalisation de la mémoire du passé et avec les références culturelles.

À travers cette dualité présent/pasé, l'artiste établit l'intermédiation entre réalité et fiction, conscient que «l'art doit s'occuper du réel mais qu'il questionne toute et n'importe quelle conception du réel. Il transforme toujours la réalité dans une façade, dans une représentation, dans une construction mais il indique aussi les motifs de cette construction». ¹⁶

La revitalisation et la réinvention du Diorama ou de dispositifs ingénieux qui maintiennent une certaine relation avec lui, par les artistes actuels, confirme que l'invention continue d'exercer une fascination similaire à celle exercée dans le passé et par conséquent, ne tombe pas en désuétude.¹⁷ Le Diorama recréé par Nenna, même si son objectif est aussi d'exhiber une image projetée dans l'obscurité par une lanterne magique, permet d'établir

d'autres références. La salle obscure dans laquelle l'image est illuminée et projetée au moyen d'un vidéoprojecteur, est totalement close, empêchant l'accès du public à l'intérieur. Pour visualiser les images de la superficie de la Terre, l'interlocuteur devra se soumettre au jeu proposé par l'artiste: espionner au travers d'un petit orifice placé dans le mur opposé à celui de l'écran de projection, assumant ainsi la position de voyeur. En inversant la fonction de voir des images collectivement par une visualisation solitaire et individuelle - puisqu'il est seulement possible à une personne à la fois de se positionner de manière peu conventionnelle devant le viseur- la proposition de l'artiste capixaba renvoie, instantanément, à l'installation «*Étant Donnés*» (1944-1966) de Marcel Duchamp.

Si dans les deux installations, les images projetées possèdent des caractéristiques photoréalistes en ce qui concerne les éléments visuels et conceptuels qu'elles présentent, il est impossible d'établir quelque analogie entre elles. Toutefois, dans les deux cas mentionnés, les auteurs respectifs ont proposé un véritable jeu voir/ ne pas voir, qui déclenche l'imagination et la curiosité, incitant le spectateur à espionner par le trou de nombreuses fois, comme s'il tentait de résoudre une énigme.

Méditation VII: Monde

Cette méditation, même si elle se différencie en plusieurs aspects de l'antérieure, est dans un certain sens, un dédoublement visuelle de celle-ci, car les deux installations font appel à un regard avide. Dans le cas antérieur, la visualisation ou l'apprehension de l'image n'intervient que si l'interlocuteur se positionne devant un étroit orifice ouvert dans le mur et qu'il attend que l'image apparaisse progressivement. Dans le cas de *Monde*, c'est l'image d'un planisphère qui se présente de manière fragmentaire, et c'est à l'interlocuteur de relier visuellement les parties, en maintenant l'ordre établi ou en passant d'un extrême à l'autre.

La carte, originellement publiée par Michelin, a été amplifiée et fragmentée par l'artiste. Les fragments furent ensuite imprimés en graduation bleu ciel et insérés entre des plaques d'acrylique transparent, et placés côté à côté, ils restructurent, redimensionnent et reconstruisent le gigantesque planisphère, évoquant une espèce de puzzle. Sur la carte, on peut visualiser d'innombrables informations et des signes de différentes origines et natures et des références textuelles. Entre la représentation schématique des différents continents, s'intercalent: les océans et mers, les noms des pays et leurs principales villes, fleuves, le relief, le climat, les fuseaux horaires des différentes latitudes de la Terre, en plus des drapeaux de tous les pays répartis sur toute la bordure externe de la carte.

Entre les panneaux, l'auteur a conservé une marge ou vide, ce qui fait que l'ensemble forme une grille délimitant des formes géométriques identiques et établissant un double sens: il signale les frontières entre les différents territoires et les barrières qui empêchent une meilleure approximation entre les peuples de notre planète; ou cet espace vide entre les panneaux, traduirait-il symboliquement la disparition des différences et des hégémonies?

Dans sa configuration spatiale, la grille est, cependant, une construction géométrique, ou une abstraction mathématique destituée d'ambiguïté et dénuée de tout sentiment, comme l'observe Rosalind Krauss, des raisons qui paraissent expliquer pourquoi, des artistes de tous temps et lieux, des modernistes aux contemporains, ont utilisé et utilisent la grille, on peut citer, entre autres: Piet Mondrian, Kasimir Malévitch, Max Bill, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ad Reinhardt, Agnes Martin, Robert Ryman, Carl André. Dans la théorie américaine, la grille est devenue un «emblème de la modernité» ou une «forme omniprésente dans l'art du XX^e siècle». «L'étrange pouvoir de la grille, son extraordinaire longévité dans le domaine de l'art moderne, signifie que ce qu'elle contrôle potentiellement, elle peut en même temps le masquer ou le révéler». ¹⁸

En se positionnant devant cette gigantesque carte du monde, dont les proportions sont supérieures à l'échelle humaine, l'interlocuteur réussira à lire le nom des pays, des villes, des fleuves; à visualiser les éléments physiques naturels, qui ne sont pas, parmi d'autres aspects de la natures, des moins intrigants; ce qui lui attribue une signification à la fois instructive et ludique. Toutefois, si la grille coupe ou interrompe l'enchaînement des

références géographiques, elle ne cesse pas de solliciter la perception en bouleversant la logique et l'attendu avec l'intention d'amplifier, modifier et frustrer le recours à des schémas usuels ou des concepts enracinés. Cette mosaïque de dimensions inhabituels devient pour le spectateur un jeu métaphorique de montage/démontage, lui permettant d'entreprendre un véritable voyage autour du monde sans sortir de la salle où la carte a été installée.

La possibilité de localiser des lieux connus et inconnus, d'identifier et modifier les cartographies de différents endroits, qui pour une certaine raison éveillent une plus grande curiosité chez le spectateur, se transforme en un véritable stratagème pour activer la réflexion et l'imagination sur la nature et les diverses géographies socio-politiques et culturelles du monde. La texture ou synthèse magique présente dans une carte, continue d'avoir quelque chose de fictionnel. Elle rapproche ou place comme frontaliers des lieux qui, en réalité sont très distants, sans prendre en considération les différences et particularités de chaque nation ou peuple, traduisant l'idée de «village planétaire globalité».

Le planisphère recréé par Nenna ne rompt pas entièrement avec la représentation conceptuelle élaborée en une certaine échelle, et qui projette sur une surface réduite une vision d'ensemble des continents et des régions de la planète, mais propose que le public formule des hypothèses, entreprenne un périple réflexif sur un monde fragmentaire en créant son propre itinéraire de navigation. La vision d'une carte nous permet d'entreprendre un voyage imaginaire dans des lieux dont souvent nous n'avons aucune idée de la localisation, de formuler des hypothèses sur comment y vivent leurs habitants, de s'enquérir sur ce qui se produit dans ces territoires, quelles races et ethnies y coexistent ou s'y métissent. Justement parce que ce sont ces facteurs qui expliquent, de différentes manières, comment s'est construite l'histoire de chaque lieu, quels aspects culturels unissent les habitants de chaque latitude de la terre, quelles langues ils parlent et à quelles croyances ils adhèrent.

En fragmentant la carte et en séparant les parties en insérant une marge et un intervalle ou un espace vide qui se répète indéfiniment, Nenna rejette l'ordre établi et la lecture séquentielle et spatiale proposée habituellement. Le quadrillage propose une autre interaction et organisation spatiale, faisant en sorte que par les canaux ouverts dans la carte, circulent la réflexion et l'énergie des potentiels interlocuteurs de l'installation, transformant l'image en un nouvel «écran perceptif du monde».¹⁹

Mais si nous considérons que tous les compartiments géométriques de la grille sont cernés par une marge ouverte, ceci signifie que la carte s'étend au-delà de ses propres limites, se transformant en une structure ambivalente, paradoxale et cumulative: une matrice pour la construction de nouvelles narratives ou la formulation d'autres histoires, ce qui correspond symboliquement à mettre en suspension les distances, le temps et la mémoire, pour annuler les contradictions et oppositions qui éloignent les peuples et les nations, qui confrontent et hiérarchisent les idéologies politiques, les cultures, les croyances religieuses.

Par ce biais, on peut comprendre la raison pour laquelle une carte est un signe récurrent dans la pratique artistique de certains artistes célèbres, parmi lesquels nous pouvons mentionner la brésilienne Anna Belle Geiger. À partir de la décennie de 1970, cette carioca bouleverse et transfigure la géographie de la carte de l'Amérique Latine, en la disposant à l'envers ou la tête en bas, pour mettre en évidence l'idée d'une «image à la dérive, un non-lieu, une construction idéologique non reconnue par l'autre et difficile d'être assumer par moi sinon comme une constellation confuse et problématiquement intériorisée».²⁰

Mais si une telle conformation en grille soumet le regard de l'interlocuteur à une certaine rigueur, en quadrillant la carte de la planète en surfaces égales, l'œil peut se déplacer et transiter librement d'une région à l'autre de la planète, croisant ou mélangeant les cartographies, sans obéir à un ordre précis ou prédéterminé par l'auteur. C'est aussi au moyen de cette fragmentation équanime que la cartographie du monde peut se réorganiser et se dédoubler incessamment et critiquement en différents sous-textes visuels, comme forme pour l'artiste de se référer aux nouveaux procédés de communication en réseau. Au même moment où ces procédés paraissent éliminer les distances entre géographies, cultures et peuples, ils ne cessent de nous montrer des problématiques qui perdurent sans solutions dans le monde: la faim, la cruauté, la violence et l'exploitation, les maux souvent occasionnés par des divergences culturelles, ou par des événements politiques traumatisants: diaspora, exode, intolérance, corruption, cupidité.

D'un autre côté, la gigantesque installation ne cesse de situer la carte comme un pôle articulatoire de narratives sur l'identité, la diversité, le lieu, le territoire, la communauté, l'appartenance, le développement durable et l'altérité, comme des questions qui ne peuvent pas être escamotées ou avoir leur importance et leurs significations minimisées. Au contraire, il est nécessaire de les remémorer en permanence, jusqu'à être assimilées par la mémoire collective, pour que leur signification puisse être repensée et redimensionnée. Et si en soi, l'art n'a pas la force de remettre dans l'axe tous les engrenages d'une société injuste ou contradictoire, de par son caractère transformateur et non-conformiste et de par son extrême dimension critique, il contribue, d'une certaine manière, à montrer et à nous rendre conscients de ses blessures.

Méditations VIII: Temps

Cette installation a été créée pour l'espace de la Galerie Homero Massena, comme un dédoublement de l'installation *Méditations Extravagantes*, où elle demeurera exposée pendant un mois. Elle est composée d'une grande image photographique qui montre la dramatique destruction de la forêt amazonienne. L'artiste interfère dans l'image avec l'aide de l'ordinateur, lui ajoutant des éléments lumineux qui ont intégrés l'exposition *Brésil*, exposition individuelle qu'il a réalisée dans le même espace culturel en 2005. L'œuvre est complétée par un objet sculpté en jacarandá extrait de la Forêt Atlantique, élaboré à partir du plateau d'une antique table, acquise par l'auteur auprès d'un antiquaire.

Par le biais de cette œuvre, il met face à face le passé et le présent, questionnant la notion de temps évolutif et formulant un dialogue réflexif et critique, au moyen de deux réalités qui se répète et maintiennent une similarité, même si elles se sont déroulées dans des périodes historiques et économiques différentes: la destruction de la Forêt Atlantique, dans le passé (au moyen de l'objet sculpté élaboré en jacarandá qui en fût extrait) et la voracité avec laquelle continue d'être détruite la Forêt Amazonienne (au moyen d'une photographie prise dans le présent). L'artiste émet ainsi un regard critique sur un problème actuel, en signalant que le pays a déjà vécu cette même situation par le passé, mais qu'elle continue à se répéter et se perpétuer de manière similaire dans le présent.

Si le concept et la perception du temps ne sont que des abstractions créées par l'homme pour systématiser et contrôler la vie productive, le procédé transformateur du monde et générateur de l'«idée de progrès», déjà dépassée, finiront par subordonner également le rythme de la vie sociale et culturelle à la nécessité économique.

De ce fait, Nenna nourrit la discussion, avec ce travail, de différentes interrogations, dont celle de temps évolutif et celle de conception d'histoire basée sur les questions d'ordre culturel, qui sont issues de la mémoire collective, questionnant l'organisation d'un monde focalisé exclusivement sur la production. Il utilise la notion de «tempus fugit» (expression latine dont la traduction est «le temps fuit»),-dans laquelle le temps est comparé, grossièrement, à un animal, qui court toujours en avant et de manière effrénée, sans regarder en arrière et sans aucune possibilité de retour- pour expliquer la compétitivité et l'ambition démesurée du processus économique, qui entraîne, parmi d'autres conséquences, la destruction insensible de l'environnement.

Si pour nos ancestraux, le «tempus fugit» paraissait moins accéléré, puisque la dynamique de la vie y était différente de l'actuelle, ceci n'a pas empêché que le processus de destruction de la nature, en particulier de la Forêt Atlantique, se déroulât de façon pratiquement souterraine ou dans l'obscurité, car ont été omis la connaissance et le consentement de la majorité des brésiliens, à une époque où l'information n'arrivait pas à la plus grande partie des individus, et où il n'y avait aucune législation et encore moins de conscience préservationniste. Ceci, joint à d'autres facteurs, justifie, d'une certaine manière, la manque d'indignation et d'actions qui auraient été capables d'empêcher, au moins sous forme d'affrontements et de résistance, la destruction de la nature dans le passé.

Actuellement, la réalité semble être devenue encore plus suffocante, car nous vivons sous l'égide du «tempus fugit» qui génère la nette impression que le temps et le rythme de la vie quotidienne se sont accélérés. Entretemps, l'idée de progrès et d'évolution qui caractérisèrent la recherche du nouveau par le nouveau, de manière spéciale par les signataires des avant-gardes historiques de la première moitié du XX^e siècle, ne rencontre déjà plus d'écho aujourd'hui. L'art contemporain, comme toute dimension de la connaissance et de la culture, s'extériorise par des avancées et des régressions, rendant mouvantes les bases de sustentation idéologique et toute tentative d'historicité.

Mais si les technologies de l'information favorisent la création de nouveaux réseaux cognitifs, en éliminant les distances entre les peuples, en permettant aux individus de toutes les régions du monde, indépendamment de leur âge, langue, culture et classe sociale, d'entrer en connexion en temps réel, il devient nécessaire d'investiguer: comment les utiliser pour éviter que les tentatives de destruction de l'environnement continuent à se propager? L'utilisation de la communication en réseau ne serait-elle pas un instrument efficace de conscientisation du monde en faveur des grandes causes de préservationnistes comme celle de la forêt amazonienne? Si le réseau mondial d'ordinateurs a transformé l'homme en une figure omnipotente et omniprésente, lui permettant de transiter à travers le monde entier, en un seul jour, sans sortir de chez lui, pourquoi ne pas faire circuler dans les réseaux sociaux, des images concrètes de la destruction de la forêt?

En nous plaçant face à une image tragique, qui atteste de la dévastation insensible et tyannique de l'Amazonie, Nenna fait appel à la réflexion et à la sensibilité de l'interlocuteur, mentionnant des concepts comme: mémoire, oubli et perte. Dans cet objectif, il met côte à côte la supracitée image photographique, en lui insérant une constellation de points lumineux pour attirer l'attention et éveiller la sensibilité et la conscience de préservation de l'interlocuteur.

On relève que l'activisme en défense de la préservation de la nature ne s'est pas manifesté récemment chez l'artiste, ni ne s'est exprimé seulement dans ses œuvres actuelles. C'est un thème présent dès le début de sa production, dont nous pouvons citer, par exemple, les voyages dans le nord du pays en compagnie du sculpteur Frans Krajberg. Ce fut au cours de ces voyages qu'ensembles, ils ont constaté *in situ*, entre perplexité et indignation, ce qui paraissait irréel: la dévastation de la forêt amazonienne à une époque où très peu de brésiliens avaient conscience de la signification du terme préserver et bien avant que le concept de développement durable prenne son essor et bénéficie d'une répercussion internationale. Impuissant devant une telle tragédie, l'alternative trouvée par le capixaba fut d'enregistrer, en photographies et vidéos, des scènes choquantes de la déforestation et de la végétation calcinée par le feu, ou même des incendies auxquels ils ont assisté dans la forêt qui était déjà surnommée «enfer vert» et «poumon du monde» par des historiens et des personnalités publiques.

L'installation *Méditations Extravagantes* est composée, comme nous l'avons vue, d'un ensemble d'œuvres conceptuelles de grande densité créative et perceptive, qui ajustent, défont et reconstruisent la notion de temps. En elles, l'artiste ne valorise pas le «faire», la technique et l'idée d'unité, mais la signification de l'expérience réflexive et critique comme des facteurs essentiels de l'art actuel.

Il est important de considérer, finalement, que le dialogue que nous établissons avec la proposition artistique en question ne prétend pas embrasser toute la dimension réflexive, significative et critique de celle-ci. Premièrement, parce que l'œuvre, de par sa complexité et amplitude, est potentialisée et nous révèle de nouveaux méandres et textures à chaque nouveau regard que nous lui portons. Deuxièmement, parce que nous nous exprimons sur des poétiques visuelles au moyen d'un autre genre de langage, que sont les codes linguistiques, ce qui est en soi aussi problématique que dichotomique. Au-delà de ça, l'objet art se multiplie et se déploie en permanence, ne se dévoilant pas facilement au regard hâtif, ni ne se laisse traduire, dans toute sa dimension créative, formelle, conceptuelle en un unique discours théorique, qui n'est autre qu'une contention analytique ou réflexive de ce que nous pouvons percevoir, apprêhender et déduire de ce même objet. Il revient au public d'amplifier et redimensionner l'œuvre en interagissant et en dialoguant avec elle.

Le Musée d'Art de l'Espírito Santo, offre l'opportunité au public de rencontrer la plus récente production de cet artiste capixaba, qui avec audace et courage, a ébranlé et mis en échec le conformisme enraciné dans les structures sociales et académiques locales, et l'institution abrite sûrement la plus significative exposition

d'art contemporain qu'elle a déjà exhibée et rend l'hommage mérité à celui qui continue d'être l'un des plus talentueux artistes brésiliens de sa génération.

Il y a longtemps que l'artiste n'avait pas réalisé, à Vitória, une exposition individuelle de cette envergure et raffinement créatif, réunissant et introduisant des questions actuelles qui extrapolent le contexte local et qui assument une dimension universelle. Le MAES accomplit, par conséquent, un rôle important dans la recontextualisation de l'artiste, en réaffirmant la puissance significative et conceptuelle de son œuvre et en le situant comme un authentique et paradigmatic connecteur entre la génération qui a émergé dans les années 1970 et l'actuelle génération d'artistes qui lui est en plusieurs sens, redévable.

Almerinda da Silva Lopes

Commissaire de l'exposition

-
- 1 Basbum, R. *Além da Pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 19
 - 2 Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969, p. 10
 - 3 Bourriaud, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p 14-16 Martins Fontes, 2009, p 14-16
 - 4 Bourriaud, N. op. cit. p.22
 - 5 Bourriaud, op.cit. p. 14 -15
 - 6 Calabrese, O. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.10.
 - 7 Gil, José. *Sem Título: escritos sobre arte et artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 86-89
 - 8 Idem, p.83 et 86.
 - 9 Bourriaud, op. cit., p.35-36
 - 10 Ce qui explique que Iemanjá soit vénérée dans ds pays qui ont soumis des peuples africains à l'esclavage, à l'exemple de Cuba.
 - 11 Même si le Bouddhisme a des adeptes dans le monde entier, les pays historiquement considérés bouddhistes concentrent aujourd'hui la plus grande partie de la population mondiale, dont il est important de citer: l'Inde, le Népal, le Tibet, la Mongolie, la Chine, la Corée, le Japon, la Thaïlande, le Vietnam; une amplitude qui explique les diverses ramifications ou écoles bouddhistes.
 - 12 Il est important de citer comme exemple, l'exposition *Dieu*, organisée en 2004 par Orlando da Rosa Faria, au Centre d'Art de l'U.F.E.S., dans laquelle cet artiste a présenté une photographie aérienne, qu'il a prise de l'intérieur d'un avion (1997). Sur cette image, on observe une ligne de démarcation entre terre et mer, qui suggère un zig-zag, contrastant avec les flocons de nuages, qui sont si proches de la terre, qu'ils paraissent être en processus d'atterrissement . L'altitude à laquelle l'image a été prise ne permet pas de visualiser en détail les habitations, qui ressemblent plus à un amas de petites particules abstraites semées sur la terre.
 - 13 Crée en 1787 par l'îlandais Robert Barker, la diffusion du Diorama est attribuée au français Louis Mandé Daguerre -inventeur du Daguerrotéype, procédé photographique résultant de la continuité des recherches scientifiques commencées par le physicien Niépce- qui l'a utilisé pour exhiber des images photographiques obtenues dans une chambre noire, ce qui a conféré une plus grande véracité et fascination à l'invention. La préférence s'est dirigée vers des paysages exotiques, vues de villes de différentes parties du monde qui éveillaient la curiosité, et des scènes de guerre. On sait que le peintre de Santa Catarina, Vitor Meirelles (1838-1903) utilisa le Diorama à Paris et à Rio de Janeiro, à la fin du XIX^e siècle, avant l'arrivée du cinématographe. Bien que l'invention fût reçue ici comme une nouveauté et un symbole de la modernité, elle était déjà utilisée dans plusieurs endroits du monde presque un siècle auparavant, selon Daltrau, João J. De M. *Um estranho predio redondo em pleno largo do Paço*. Riode Janeiro: Anais do 20° . Séminaire de l' ANPAP, 2011, p. 06-12 (version électronique)
 - 14 Pour visualiser les panorama, le public était placé au centre d'une salle circulaire, sur une plateforme surélevée à la hauteur de la moitié du côté droit de l'édifice et cernée d'une balustrade. Cette position empêchait que le public visualise les limites au sol de la peintures ou de la photographie, ce qui favorisait l'illusion d'optique et augmentait l'effet magique et la sensation du mouvement des images.
 - 15 Bourriaud, N. op. cit. p. 44-50
 - 16 Mike Kelley, apud Bourrioud, Id. p. 44-45
 - 17 Un exemple de ceci est *Abajur*, oeuvre construite par Cildo Meirelles lors de la 24^{ème} Biennale Internationale de São Paulo (2010). Bien qu'héritière du Diorama dans sa forme de montrer des panoramas, l'œuvre fut inspirée, selon l'auteur , des lampes ou lanternes japonaises, et finira par devenir une des œuvres qui a suscité le plus grand intérêt auprès du public qui a visité la Biennale, se pressant côté à côté devant l'ingénieux dispositif pour regarder une tranquille caravelle se balançant sur les flots.
 - 18 Krauss, Rosalind. "Grilles", dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993, p. 94 -97.
 - 19 Empruntant l'expression à Krauss, op. cit., p. 101
 - 20 Fabris, Annateresa. "Histórias da America Latina", dans *Encontros com a crítica: dança, teatro, artes plásticas*. Centre Cuturel de São Paulo. São Paulo, 1996, p. 147-148.

ENGLISH VERSION

INTRODUCTION

Dionísio Del Santo Art Museum of Espírito Santo opens its first exhibit of 2012 with works of an important local artist - Nenna - owner of a rich and trailblazing trajectory which started in the 70s and walked through several artistic languages, never letting go of a sharp rebelliousness and innovation.

In these “Extravagant Meditations” the artist makes use of a myriad of materials and foundations seeking to broaden the borders of the museum and dialog with its surrounding area making it also an exhibition place. In the eight parts forming the exhibit, which can be understood as micro-installation, the artist seeks to surprise the audience providing them with a multitude of readings and reflections on the ambiences created by his works.

In its thirteen years of existence MAES has offered exhibits of undeniable quality to the public and becoming, year after year, renowned as a place that spreads art knowledge in the state and, as result of this performance, MAES has gathered importance in the social and cultural life of Vitoria and the state of Espírito Santo.

Mauricio José da Silva

State of Espírito Santo Culture Secretary

PRESENTATION

The “Extravagant Meditations” exhibit brings to the public unprecedented works by the artist Nenna, a pioneer in the use of innovative languages to produce art in Espírito Santo. Working since 1970, the artist has developed a productive trajectory which places him as one of the great expressions of the Brazilian art, evidenced by the impact of this exhibit.

The Sincades (Social and Cultural Action) Institute after almost 4 years fully dedicated to foster and support cultural projects and actions in the state of Espírito Santo is proud to directly take part in this work in partnership with the Culture Secretariat and MAES - Dionísio Del Santo Art Museum of Espírito Santo.

The plasticity of the environments especially built for the event welcomes and involves all the people, children, youth and adults in a dialog triggered by a sophisticated aesthetic with an openness that allows several readings in a broad reflection on art and life. This book perpetuates and enhances Nenna’s work.

Idalberto Luiz Moro

Sincades Institute President

**Conceptual and critical amplitude of the installation
EXTRAVAGANT MEDITATIONS**

Almerinda da Silva Lopes

In his observation that “it is impossible to currently think of contemporary art in terms of visual purity, from a visuality field completely self-sufficient and isolated from other areas”, but as a “process of independence” full of possibilities and relationships and an open field for “constant interchanges” and “exchanges with their outside, their other heterogeneous part”¹, Ricardo Basbaum helps illuminate the understanding of the articulations proposed by Nenna in *Extravagant Meditations*.

It is a site specific installation which extrapolates the internal space of the Espírito Santo Art Museum completing and expanding itself into the external area. It is formed by an impacting set of eight sites or micro-installations which, even when understood as independent or autonomous segments, translate into different instances of thought, contaminate or cross one another in different ways, keeping some relationship of reciprocity. They are: *Dialog, Memory, Tradition, Precipice, Serenity, God, World and Time*.

The work was created with diversified objects and forms, heterogeneous or of varied nature materials through which the artist equates a large variety of references to nature, to the idea of tradition and time, to the trinomial: memory, forgetfulness and loss, to the religious syncretism, to the subjectivity and the imaginary. It also refers back to the power of scientific investments which got us closer to the unknown and placed before us aspects of the world that not so long ago seemed unreachable and which confirm the accomplishment of the human desire to beat the immeasurable distances to conquer the outer space.

That may be why the artist evokes the figure of God, a primeval and supreme entity who gives a new dimension to the understanding men have of themselves and of their own insignificance before nature's mysteries and grandiosity. The reference to divine omnipotence is symbolically manifested through fascinating images generated thanks to human intelligence. In order to capture them it was necessary to research, reflect, make brave decisions and create sophisticated equipment which revealed the human capacity and endless willingness to unveil the unknown; but also placed them face to face with their own fallibility. They make them realize that regardless of this demonstration of boldness and intelligence men keep revealing themselves a cruel being incapable of building a better and more egalitarian and fair world and of solving their own unbalances, frailties and disillusionment, of overcoming vices, fear and a many times unbridled ambition.

The heterogeneous objects and materials and hybrid images the artist amalgamates in the site are not kept circumscribed in the visuality domain. They articulate through a network of indices interwoven in the work, a multiplicity of concepts, senses, experiences and narratives. It is through the reflection and dialog of potential interlocutors that the installation rearranges itself and conceptually and significantly increases its potential as a work that is open or in progress.

By giving a new dimension and meaning to times, thoughts, objects, shapes, images (manmade or generated by state of the art technologies), supports, means, colors and materials (natural and industrial) the artist creates different scenes which give origin to a myriad of narratives which unveil themselves little by little or in a fragmented way. These narratives are permeated with philosophical, timely, anthropological and conceptual references seasoned with doses of irony and criticism.

Based on the concept of artistic autonomy and on the idea that present time art does not establishes itself as a linear and continuous sequence of styles, processes and shapes, Nenna stretches time forward or backwards taking possession of objects, supports and materials of different origins, memories and cultural territories. Referring back to memory, diachrony and anachronism does not evidently translate a feeling of nostalgia. On the contrary, it intends to remove objects and images from the past and forgetfulness rearranging them and

giving them new meanings in the present. Such process does, in a way, refer to the duchampian practice, as it has the same purpose of moving the object from the production to the art sphere.

By stretching time back and forth, the artist problematizes and destabilizes the historic, artistic and cultural concept of time as a linear and continuous process alerting us that the access to the past does not happen unless in a partial and fragmentary way through remains or through those things that refuse to be forgotten or discarded.

Thus, it is easy to understand that the name *Extravagant Meditations* has not been randomly chosen by the artist for the site, but reveals itself as conscientious and articulating of a large spectrum of thoughts and meanings. Lexicologists such as Antônio Houaiss and Aurélio Buarque de Holanda ascribe to the word meditate a variety of meanings among which are: “act or effect of meditating; reflection; thoughts turned onto themselves or onto a certain subject; mental prayer; religious contemplation; thoughts; observation”. The noun *extravagance* and the adjective *extravagant* take on, in the Portuguese language, meanings that are even more incongruent and diffuse “quality of what extravagates or is extravagant, eccentric, weird, spendthrift, wasteful, profligate, out of place, foolish”.

From this angle it is possible to understand the broadening of conceptual possibilities and the heterogeneity of the forms, styles and procedures as well as the coexistence of “eclecticism” and “historicism” (borrowing words from Thierry de Duve) which unveil themselves in the set of micro-installations or sites of the *Extravagant Meditations*.

The negation of unanimity explains the different formal and material configurations of the micro-installations which, notwithstanding, are articulated as cells or tiles in a mosaic in the installation taking on, in a general manner of speaking, the idea of a multifaceted prism able to filter, cross and peacefully interrelate different concepts, reminiscences, temporal and cultural fragments. If that lends a conscientiously instigating fluid dimension and, in some aspects, paradoxical to the work, it also reinforces the idea that contemporary art shrouds homogeneity presenting itself as “a multiple subject, fragmented, irreducible to all attempts of reification².”

Nenna proposes that the public enters each site of the installation with a tactile look and a synesthetic body proposing a relationship of a borderless territory with the work, an open, and at the same time ludic space, to foster thoughts and understanding, which means to remove the idea of a passive and contemplative spectator. On the contrary, as in most of the propositions created by the author since the 1970s, the public is invited to walk, live, create hypothesis and concepts, reorder and relocate the whole and the parts by reflecting and intermediating, aware that without the presence of such active, sensitive and scrutinizing interlocutor the work will remain static, incomplete and inert.

And if the installation confirms that the reference to conceptual art is maintained as a postulate of the artist's production since the beginning of his coherent and fruitful trajectory, which goes over four decades of production, it also proves that the people from Espírito Santo would never reveal themselves as adept to hermeticism onto which is based this artistic language, especially in its origins. Nenna would not in any way tie himself to labels, schools, trends or would restrict himself to repeat specific themes as confirmed in the formulation of several segment or rhizomatous instances which constitute the *Extravagant Meditations*.

The author limits the eight different segments of this installation not by producing new images and forms, but by getting possession in some cases of existing objects, which for some reason instigate him, thus preventing them from being forgotten after losing their original purpose. Upon inserting these objects into another context, or by redesigning and having new objects manufactured by specialized companies or professionals from traditional models, Nenna takes on the freedom conquered by contemporary artists: he takes possession of “all culture codes”, of “all concrete forms of daily life” proposing to “invent protocols of use for all existing modes of representation and formal structures”, at a time when “the limits between production and consumption have become inaccurate”, observes Bourriaud.³

Meditations I and II: Dialog and Memory

The first and the second of the before mentioned micro-installations aggregate two thematic segments, respectively called *Dialog and Memory*. If through the first the artist seeks to establish a dialog with the outside of the Espírito Santo Museum of Art, it is through the latter that he proposes the connection: inside versus outside, in and out, by making the exhibit extrapolate the limit and the physical space of the cultural institution, weakening the limits between the public and the private and extending it to the outside, that is, opening it to the world.

For such, he not only places outside the museum sculptures of enormous proportions partially using the sidewalk that surrounds the building, but also establishes some confrontation with the public devices of the surrounding area in order to attract the attention of the passersby who apparently walk by undisturbed by the visual pollution and the degrading state of the city. In this case, the main target of his action is the deplorable cement poles full of electric wires and cables of different colors and sizes. By painting them orange, ironically - a bright color that contrasts with the grayish hue of the support - the artist sets off the poles from the remaining scenery providing them with a new visual configuration.

Nenna, thus, instigates the passersby to notice how the electric poles reinforce the chaotic and disorganized aspect of the city, besides interfering with the Museum architecture and also negatively interfering in its visibility. According to the artist, several cars and buses pass daily by the area surrounding the cultural institution and thousands of people walk on its sidewalk, but very few of them notice the presence of the poles or the maze of wires connected to or hanging from them as the cause of this visual pollution.

It is also rare to find people who notice how such electric equipment clash and go against the poetic principles spread by the institution. An even smaller number of people realize that right there has been the address of a Museum of Art for over thirteen years, despite the plaque identifying it and the media announcing the exhibits that take place there, which means they have never expressed any interest or curiosity aroused to enter the space or visit any of the art exhibits promoted by the institution.

The second reflection: *Memory* is formed by a set of huge carving marble blocks, two of them located on the sidewalk right in front of the Museum of Art and three located on the ground floor inside the building. These marble monoliths are used by the artist to evoke the name of the trees that used to abound the Brazilian forests, but are currently endangered. On a small tag placed on the front of the biggest of the marble blocks of the set it is possible to read the popular and scientific name of the *Jequitibá* (*Cariniana estrellensis*). He, thus, states a kind of inversion or association of the vegetable and mineral kingdoms. The justification for naming the sculpture *Jequitibá* is the fact that the tree is one of the most exuberant vegetation species and the tallest in the Brazilian forests, contemplating nature from the heights of its prominence as observed by some botanists.

To the second marble monolith - whose mineral skin was carved or etched similarly to the first sculpture - Nenna associates the word *Jacarandá*, vegetation whose distinction lies on its beautiful blue flowers and on supplying the most sought after timber in the national and European market, contributing to its near extinction.

These gigantic hieratic sculptures force the passersby to slow down before the impacting monoliths inadvertently intercept the way. But they also present themselves as guards of the Museum, daring the visitor to enter the exhibit, because when stopped by the works on the outside the public will be able to visualize in the inside of the building the other three huge blocks which form the sculpting set installed on an exotic botanical garden.

On them the author also inserted the names (colloquial and scientific) of three other vegetation species on small identification tags: *Angelim*, *Peroba* and *Ipe*, equally exuberant trees and suppliers of resistant and beautiful timber that feed the national and international markets, while the last one is also one of the symbols of Brazilian nature.

In times not so long ago these and other trees abounded the Atlantic Forest, an indigenous forest that used to cover the state of Espírito Santo and a large part of the Brazilian territory, especially the coast. The disorderly deforestation and the fire caused, in an insensitive and inconsequential way, the destruction of these and other indigenous vegetation species in name of greed and the false illusion that natural resources would be endless.

The blocks of marble extracted from the soils of Espírito Santo were carved by a specialized professional who made vertical grooves on the stone, which remind the ones on classic Greek columns based on to the drawings prepared by the author and also monitored by him. Although the practice of using helpers and specialized companies to create objects of art is old, it has become a recurring process among contemporary artists. Therefore, Nenna moves “the problem from the “creative process,” emphasizing not the skill, but the artist’s gaze on the object”, backed by the purpose that the limits between production and consumption or between production and post-production is not a precise demarcation anymore, but are shuffled.⁴

Through these set of sculptures our artist refers to the current disorderly exploration of marble and granite deposits in the state, similarly to what happened before with the exploitation and destruction of tropical forests. The extraction of ornamental stones from the soils of Espírito Santo started in the middle of the last century, according to Nenna, pushed by the construction of Brasilia, but it got more intense in the following decades when it started to feed mainly the international market reaching the alarming rates of today.

If on one hand the extraction activity is currently one of the main economic activities in the state, on the other hand one cannot leave out of consideration the alterations and aggressions to the environment it causes, including the visible disfiguration of the landscape in several areas of Espírito Santo, which is taking place without control, assessment and resizing of the environmental consequences it will bring on the medium and long run. The perspicacity and critical amplitude - guiding factors present in his career since the beginning - are resized in this set of sculptures, especially, in the subtle or even veiled warning against this excessive exploitation of nature for economic reasons. By opposing the name of the trees to the stones, Nenna stretches time to place on a same reflective and critical dimension these two extraction cycles in the state: in the recent past the extraction of wood and at present the extraction of marble and granite.

Would he, by symbolically connecting stone/tree/garden, be reaffirming his idyllic relationship with nature? Or predicting that the territorial space being stripped naked by mineral extraction may in the future be used for reforestation? By proposing such inversion - which he calls transference “of memory from the vegetation kingdom to the mineral and backwards” - one can maybe affirm that the author refers, with some measure of irony, to resizing the meaning that the terms *preservation and sustainability* will gain in the near future, to rid the native vegetation evoked on the sculptures of the threat of fully disappearing.

From this angle it is possible to understand that the reference to the elements of nature does not hold any feeling of anguish, narcissist exacerbation or opportunistic longing of the author, as since the beginning of his creative trajectory in the 1970s, the daring and precocious young man of that time inserted in his objects and creative actions doses of irony to the political repression, presenting himself as a conscientious defender of environmental preservation and the idea of a sustainable nature, even before these ideas became so strong in the last decades to reach this current universal dimension.

The relationship of the artist with nature was confirmed at the time he took possession of a chestnut tree located in Praia do Canto and transformed it in a support for his urban intervention, which was soon named *Giant Slingshot* (which would end up giving new meaning and notoriety to the tree, thus preventing it from being cut during the construction of an embankment in the area); however, the critical reference to the destruction of the Brazilian forests persisted through other works of Nenna as in the sophisticated series of serigraphy called *Tristes Trópicos* (*Sad Tropics*), in which nature is evoked almost as a spectrum which fades or washes out into the horizon and in the memory.

Because of their precocious activist vocation and because of their audacious performance, Nenna would get closer to emblematic artists of older generations that at the time expressed themselves through different

languages and expressive processes; it is worth mentioning the examples of Hélio Oiticica and Frans Krajcberg. He lived with the first in Rio de Janeiro and New York and followed the latter in the 80s and 90s in his expeditions to the Amazon and the south of Bahia entering forests reduced to ashes or in fast process of destruction, these experiences gave origin to videos and documentaries whose languages are still now as disquieting as they are innovative.

Meditation III: Tradition

The third site or micro-installation integrating the *Extravagant Meditations* was christened *Tradition* by Nenna, in a reference to memory and cultural otherness. Thus, he places in this space in perfect harmony and coexistence, the popular and the classical, the so-called low and the high culture. In a “performative” and at the same time dramatic environment, that brings to memory the sacred environment of an altar or temple he inserts a drum of huge proportions, built by the Congo master Daniel as a gift to Nenna, who, although being a classical artist, fostered and got involved a long time ago with the cultural manifestations of Itaúnas and Conceição da Barra, especially the ones related to the groups *Ticumbi, Jongo and Folias de Reis*. Currently, the artist helps and gets involved mainly with the maintenance and preservation of the Congo Bands in Barra do Jucu, where he lives. So, *Tradition* reaffirms that this contemporary artist does not place as opposites the different cultural subjects; because for him the popular and the classical are considered equalitarian dimensions of the knowledge, giving them a new meaning on a kind of memory altar or temple.

Such proposition seems to be in line with what is said by Bourriaud: “Every work is issued from a script that the artist projects onto culture, considered the framework of a narrative that in turns projects new possible scripts, endlessly”.⁵

By choosing and relocating this percussion instrument of remote origin and the musical instrument of the Congo bands in Espírito Santo, the artist gave it a ready-made condition by changing the original function of the object into an aesthetic principle. By suspending the object using a steel cable the artist gives a new meaning and potential to the inter-subjective dimension of the instrument making it exhale new senses, images, feelings, affections. He resizes time and memory placing them also in suspension, which transforms the drum into an object/time. The suspended drum illuminated by a magic and mysterious red light attracts the interlocutor to the center of the maze of red ribbons, but to get closer it is necessary to toss out several ribbons/obstacle obstructing the passage: the time/memory layers. When interacting with the object the public establishes new flows and connections between experience and practice, perception and reception.

It is through this altar that Nenna pays homage to the deceased local folklorist Hermógenes Fonseca, his friend of many years. This well-known personality dedicated his life to valuing, studying and fostering the preservation of popular culture, especially those manifestations arising spontaneously and preserved by present generations in the farthest communities of the state spreading among them the spirit of solidarity and otherness.

The use of the color red - painted on the object - refers to the political ideology the folklorist was so passionate about - and also echoes in the rustling sound of the red satin ribbons hanging from the ceiling and in the harmony of the musical chords which propagate through the environment. These sounds were recorded from musical phrases created by a popular local percussionist and a local classical musician, Mauricio de Oliveira to which the artist include the sounds from nature (the rustle of the sea and the singing of the birds). Nenna remixed these sound elements with the help of the computer creating other musical texts with the addition of silent pauses, a tribute of the artist to the work of the American artist John Cage (a member of the Fluxus Group), who transformed silence into a new sound dimension.

The music is an important element in the formalization of this scenographic space plentiful of magic and inductive to reflection and meditative self-communion and this harmonious sonority expands and goes beyond the exhibit environment and smoothly propagates to the outside of this space full of peace and serenity.

If Tradition makes it possible to establish an analogy with a temple created to shelter, personalize, celebrate and resize the cultural meaning of the Congo drum ritualized and equated by the narrative plot created by the artist, it also refers, by extension, to the cultural miscegenation and religious syncretism - an important dimension of the Brazilian cultural multiplicity which adds elements from South American Indians, Africans and Portuguese origins - and, it maintains a strong resonance in the different regions of Espírito Santo.

Such acting, thus, refers to people's ways of resistance, especially the ethnic groups from African origin, who found unique manners of imposing their own culture, a significant dimension in the adaptation to the new reality, while being a subterfuge to quell their suffering and pain.

However, the option for blood red added to the sound extracted from the drum and the mazy construction of the installation scenic space, may also mean a sense of courage, strength, and renewal of the sense of life as this was the instrument used to energize and propel the beaten body to dance. And this dialectically refers to the individualization expressed by the energizing of the body, which gets stronger and transforms itself by the power of the imaginary and daydreaming. Such individualization process is presently maintained in the clothes worn by the Congo band member (which, although similar, are not identical). The intensity of the colors and rhythms of the satin ribbons which hang from the hats and clothes of the musicians have a synesthetic sense creating a pulsing dynamic and interchangeability which varies according to the faster or slower movement of the head and the cadence of the dance steps or choreographic evolution developed in the scenic space.

This same peculiarity does not fail to manifest in the boldness and vibration of the colors decorating the popular parties kept alive in different communities in Espírito Santo countryside as traces of the cultural identity, affirmation and persistence of a people.

By weaving in this altar or temple a myriad of cultural, material, time and memory references Tradition is also postulating some reference to the baroque, or may be even the neo-baroque, as preferred by Omar Calabrese when referring to the disparate crossing and the heteroclite, polyphonic and fragmented process advocated by contemporary art. It is worth emphasizing that the adoption of the term "neo-baroque" does not mean, obviously, a return to the baroque, but is to be understood as the meaning preconized by the Italian theorist, as

'air of times' which spreads to various current cultural phenomena in all fields of knowledge relating them to one another, and, at the same time, making them different from all the other cultural phenomena from a somewhat recent past.

*(...) neo-baroque consists of a search for and valorization of forms that display a loss of entirety, totality and system in favor of instability, poly-dimensionality and change."*⁶

Meditation IV: Precipice

This environment or fourth segment of the *Extravagant Meditations* installation is formed by swimming pool diving board and a round mirror of huge dimensions. The work aims to create a fictional or paradoxical character by establishing a dramatic tension between confluence and discrepancy, sensation and illusion, absence and presence, reality and "virtuallity". If the diving board is a device whose shape and usage seem familiar to the interlocutor, the paradox and irony lie on the realization of the uselessness of the diving board when inserted in a space where there is no swimming pool. This object extracted from reality and inserted in a context strange

to it, allows the establishment of a relationship with the aesthetic neutrality introduced by the ready-made of Marcel Duchamp in the sense that “the presence of the concept devours the sensitive nexus and shatters it in all directions (...) creating discontinued worlds and conceptual happenings, as an effort to break the involving and absorbing circuit of the images.”⁷

The artist establishes incongruence between the diving board - real object allowing a relationship with the proportions of the human body - and the swimming pool which although nonexistent is projected onto the mirror by the effect of a blue light as if it were a real space. Thus, at the same time that the diving board seems to dare the public to jump, when getting close to the object they see their image on the mirror and are drawn and literally drowned in the vacuum of this hypothetical virtual pool bringing feelings of apprehension and fear of falling or being thrown in this precipice.

The sensation is that of being before a swimming pool of immeasurable depth, but the “intellectual element (of the interlocutor) will act as an engine to transform this sensation into other sensations”, says José Gil. It is still this theorist who helps us to understand that such suggestion generates disjunctions: possibility and impossibility, disquiet and doubt, able to make the virtual or empty space look more real than reality itself because:

*The work of emptiness introduces a permanent invention of shapes and materials. It creates multiplicities. It is a disseminated emptiness both central and ubiquitous, present in every part of the object (it is in the decontextualized ready-made position of exile; it suggests itself in the “on” implicit in Malevich’s “Black Square”). An emptiness that incessantly stirs the form and the look; which breaks adhesions, accelerate the speeds, always seeking new plans of expression.*⁸

From a pre-existent model Nenna redesigned the diving board integrating the installation entrusting the manufacturing of the object to a specialized professional under his supervision and guidance confirming that “contemporary art tends to abolish the ownership of forms, or, in any case, to shake up the old jurisprudence”, as noticed by Bourriaud.⁹

As in the majority of the objects produced by the artist, the diving board invites the public to get closer, dialog, experiment and notice their own presence reflected on the mirror, seeming to be immersed in the pool. Such impression enhanced by the effects of the light, moves their ground and brings disquiet, surprise and doubts. This enigmatic projection which suggests and creates the presence of a swimming pool of immeasurable depth refers to the idea of a precipice and preconized by the author.

The installation thus establishes a dramatic tension between the concept of simulated and real space, between the sensation and the doubt of the presence/absence of the human body projected and reflected diving in the depth of what seems to them as a make-believe pool. Because of its illusory, deceiving and suggestive characteristic several artists have for a long time used mirrors (flat, concave and convex) to break with the concept of surface and establish a dialectic process: construction and destruction, forming and decomposing, projection and disfigurement, distension and dislocation. Mirrors have always brought fascination and magic to some and fear and bad omen to others. If on one hand they reaffirm the priority of the reference creating a kind to duplication of the world, on the other hand looking at a mirror makes it possible for men to be face to face with oneself or to one's double.

The concave and convex mirrors, because they distort the idea of objective reality and generate the space of deformity and insecurity, place us before what seems monstrous and dichotomous questioning the image we have of ourselves and of everything around us as they simulate a reality and a depth that is virtual, unstable, false, and inorganic.

The notion of overlapping precipice, therefore, weaves a diversity of images and dissensions crossing the domains of parody and sarcasm, of the ludic game, irony and humor. The diving board is a pleasant and seductive object which invites us to jump or dive keeping relationships with aspirations and dreams. To climb on the diving

board and jump is to claim the freedom to dive but, at the same time, it is to force the interlocutor to face an unreachable or dichotomous reality produced by the projection of a chasmal pool which places the mirror as the instance provoking strangeness, doubt, repulse.

The reflex on the mirror transforms the diving board into a perverse, terrorizing and grotesque mechanism, an association that refers to spiritual crisis, dilemmas, sensations and doubts towards what we face. If we are more and more attracted and seduced by images that get us closer to the unknown, on the other hand the concept of real is increasingly distant from us or presents itself so intangible, mediated by technological artifices or by the means of communication.

It seems to be in this bipolar dimension that the artist understands and conceptualizes what he call *Precipice* by evoking Kierkegaard to whom “to dare is to lose one's footing momentarily. Not to dare is to lose oneself”, because if the diving board seduces the interlocutor to interact with it, the projection onto an immeasurable emptiness produced by the mirror provokes a kind of vertigo and loss of balance and spatial reference. This dubious and conflicting sense proposed by the micro-installation prepared by Nenna keeps in some sense a relationship with the creative process: it is the impulse that demobilizes and disquiets the artist to act, creates and gives form and life to what he, in some sense, foresees, but does not know yet what it will be. This tension between presence and absence, sensation and concretion, apprehensible and untouchable, objective and formless, is activating of the will and the experience mobilizing the thought and imagination of the haptic ad sensitive subject, while ingredients that cross, contaminate and interchange to generate creative unusual products.

And if the sensation of the unknown scares us, causes anguish, insecurity and repulse, it does not prevent the generation of some kind enunciation and activation of the thought and the imaginary. The unknown destabilizes and shuffles the real and virtual spaces and on the other hand, just like the creating act it is an establisher of dissension, it subverts the common place, the normalcy and unity, it transgresses the representational obviousness of the images and things establishing the paradox or the incongruence.

Art history casts a great number of artists from various times and aesthetic spaces who recur or recurred to mirrors to produce surprising, illusory and deceiving effects. The magic and multiform effect created by the mirrors explain their use as material by innumerable contemporary artist as for example the French Christian Boltansky and the Indian-born British Anish Kapoor.

The same can be said of Nenna who used this material in the beginning of his creative trajectory in the series *Bandeiras e Espelhos* (1971) when he redesigned, changed and distorted the Brazilian flag removing its positivist motto: Order and Progress, and also hollowing and eliminating some areas of the blue circle and part of the stars replacing them for the moon. He then glued this new flag onto a mirror in such a way that when the interlocutor gets near the objects placed on the floor and the walls they realize that they and the surrounding environment are sucked by the mirror and incorporated into the images. When seeing themselves projected in the mirror the interlocutor sees themselves in the flag, and this intermittent projection changes at every look updating and giving dynamism and another sense to the object, providing them with a temporal dimension or keeping them at a state of impermanence or transitory.

The presence of the image of the subjects ironically reflected on the flag, desacralized the national symbol and subverted the military order establishing an idea of belonging. To exhibit these works of art, at a time of strong political repression and prohibition of using the national flag in works of art, clothes, soccer fields or other public places, the Espírito Santo Federal University Art Center had to make a request to the army, which by granting the request proved not to have understood the irony weaved into the works.

Meditation V: Serenity

In the thematic segment called *Serenity* the artist refers to the religious syncretism that has from immemorial times taken place in Brazil in a natural e non-traumatic way proposing the imaginary confabulation between Iemanjá and Buda - whose presence is evoked by two fiber glass conic volumes cut and interconnected by a neon arc.

If the aura of light emanating from the neon refers to the traditional pictorial representation that thus identified divine entities the artist conceives not only the forms but the ambience in a very peculiar manner stripping them of their usual characterizing attributes. Resorting to the looseness of abstract forms the author confirms that the idolatry and personification of mythical entities occur almost always through the fictional lane, through invented attributes and narratives that are imposed by the power of persuasion.

By putting together two unusual idols, which have different levels of recognition and idolatry in our country, the artist places Iemanjá and Buda as syncretic entities because they have been assimilated by the popular culture, which attributed to them similar functions: to bestow luck and riches onto the believers. However, doses of irony are weaved into this imaginary dialog because these two mythical idols are not considered equivalent or placed side by side by the idolaters.

In the scenographic conception created by the artist Iemanjá is defined by a stylized volumetric form in blue to refer to the iconography of the Afro-Brazilian entity¹⁰: a beautiful woman of young appearance dressed in a white tunic and a blue mantle and having its lower body metamorphosed into fish. Although its popularity is higher among the followers of umbanda and candomblé, who call her 'the queen of the sea' and 'water mother', she is also called by followers of other credos as Our Lady of the Starry Crown, because of crown on her head.

The devotion to Iemanjá (or Janaína) professed all over Brazil is the result of the religious syncretism among catholic entities and African orishas which gave origin to several popular celebrations. In Brazilian states such as Rio de Janeiro devotees of all credos jump seven waves when throwing perfumes, combs, ribbons, flowers and other gifts offered to this female orisha in retribution for granted promises, bestowed graces, requests for protection, fortune, luck and conquering of material goods.

Buda is represented in the installation *Serenity* as a more voluminous form than Iemanjá dressed in gold, color in which the entity is commonly represented in large sculptures placed in public temples in Asian countries. But contrary to Iemanjá, Buda or Budha does not translate the evoking of a specific deity, nor a supreme God creator of the universe, because Buddhism is a philosophy, created in India in the 6th century BC by the spiritual leader Siddhartha Gautama, Buda (the Illuminated), and not a religion per se.

The basic teaching of Buddhism encompasses a great diversity of traditions, creeds and practices and has the objective of avoid evil, practice good and cultivate a healthy mind. According to this philosophy the human being needs to awaken to the understanding of the ultimate reality, that is, to the true nature of the phenomena in order to live a full life and get rid of mental conditioning that generate dissatisfaction, discomfort and suffering.

The Buddhist moral is based on the principles of life preservation and moderation obtained through discipline, meditation and wisdom. Buddhism is the path to awakening, what explains the statue representing this spiritual leader to be sat, in the yoga position (one of the practice adopted for meditation), having a protrusion on the top of the head and elongated earlobes symbols of the privileged mental and perceptive acuity of Buddha.

Although most followers of Buddhism are located in Asia¹¹ this philosophy has an expressive number of followers in our country, regardless of the religious credo professed by these followers. In Asian countries, around the gigantic sculptures personifying Buddha the believers deposit food, liquid and small objects so that the spirits or ghosts that have not yet found Nirvana can satiate their hunger and thirst.

Although in our country Buddha is less present in the popular imaginary than Iemanjá, Buddhism has gained more and more followers and, it is also a common practice among us to collect images of entities that are placed with their back towards the entrance door of residences. It is believed that this is good omen or those arriving, who have to pass their hands on the back or head of the entity, this good wishes will take place sooner if the image has been given as a present from friends or family of the owner of the house.

Thinking of this function it is easier to establish an analogy between Buddha and Iemanjá, an orishas that as said before also receives gifts from the faithful of all religions who believe that this will make them deserve the concession of graces.

In a country as mythical as ours the similarity of the appropriation and the functionality attributed by the followers to these two entities would ironically end up bringing Buddha and Iemanjá closer. Even if they are not characterized by the same religious principles and philosophical fundaments the symbolic forms of the entities are united by the artist through the neon arc mentioned before as if both of them were magnetized by the same positive or good energy.

It is obvious that it is not only to this issue that the *Serenity* installation refers to, but by bringing two opposing and non-syncretic entities together - one of them of western origin and the other from the eastern world - the artist translates the uselessness of the religious fanaticism and extremism as in a consensual manner all credos advocate good, peace, understanding and harmony among men.

When bringing together entities from antagonist cultural universes and proposing confabulation between the two mythical entities worshiped in different latitudes of the planet, Buddha and Iemanjá utopian and symbolically establish the so sought-after peace, love and serenity among the peoples. By using these two idols the artist in a premonitory way announces the closeness between men as a condition to end disagreements, violence and conflicts created by religious radicalism and intolerance.

Meditation VI: God

If the disenchantment with the world led Nietzsche to announce in the 19th century the death of *God*, scientists, writers and artist of our time have evoked in different ways the rehabilitation of this ambivalent being, the supreme creator of heaven and earth. However, in many cases when proposing such approximation they reveal themselves guided in their respective discourses by certain nostalgia as a way to refer to the tragic facts of recent history such as the holocaust, torture, sexual violence among other manifestations of lack of love, sordidness and monstrosity which dishonored and continue to dishonor mankind.

However, it is worth considering that several contemporary artists have evoked in their respective poetries the existence and omnipotence of *God* as a way to translate their own dazzle before nature: when visualizing landscapes, forest. Seas and images captured from the top of some mountain or inside a plane. Other invoke the presence of the creator when living or being submitted to unusual experiences during their transit through the world, which makes us believe in the regeneration of the human species¹². But, there are yet those who make references to *God* after undergoing some duress or being present to some catastrophic situations, which makes them aware of their own insignificance and frailty before the greatness of the universe, resized and referring through different visual grammar and artistic codes to the enigmas involving the creation of the world and the fates of man.

It is on this wake that the installation created by Nenna is situated, through which he evokes the name of *God*. It was formulated from the appropriation via internet of images of the earth orbit captured by high power and precision equipment installed in the ISS - International Space Station; it is the perfection and magic present in these images, which the naked human eye would never be able to see, and the learning from such

dimension and precision which confirms that the existence and omnipotence of God is unveiled through the human intelligence.

These images allow the interlocutor to visualize aspects of the world until very recently unknown and the human race did not have the slightest idea of how to get. To better understand their meaning one has just to say that they were taken from above the earth atmosphere using sophisticated equipment positioned approximately three hundred and sixty kilometers high; while during the first space travel in the beginning of the 60s, the cosmonaut Yuri Gagarin (1934-1968) remained in orbit at space for some minutes at an altitude of around three hundred and fifteen kilometers..

This voyage to space celebrated a new era in the history of technology and an unprecedented time for human conquests causing surprise and admiration to some and fear and doubts to others who would peremptorily deny what seemed to them impossible to conceive and understand. Dumbfounded with the possibility of looking at the earth from outside the atmosphere and also with the importance of his accomplishment to human history, Gagarin was said to have evoked the presence of God exclaiming: "The earth is blue! I haven't seen any God up here".

Thus, the artist from Espírito Santo, when evoking the presence of God in this installation, does not propose to approach a mystical theme, but to express and share with the audience the fascination, magic and magnificence brought to him by the images captured with such complex and sophisticated technologies. When confronting present and past to show such images generated by state-of-the-art technologies, Nenna uses a kind of *Diorama*, a nineteenth-century mobile theatre device used by painters and photographers before the invention of the cinematographer.

His intention when using the Diorama is to provide the current audience - used to live surrounded by images of different origins and themes - with unforgettable moments of entertainment and magic similar to those experienced by interlocutors of the past, much less used to such experiences. If recent scientific advancements made it possible to get the human intelligence closer to the supreme divine wisdom, which confirms that God created man in his own image, it is not only curious but ironic the fact that the artist chooses to present to the public an image captured with the most state-of-the-art technology relocating and updating an ancient device with the use of the computer.

It is reaffirmed by this ambivalence that to capture images that make it possible to represent the things of the world with a veracity that was not possible using only the eye and the hand was a challenge posed to men since early times, which would culminate with the invention of several mechanical artifices starting with the camera. A not less arduous task was the attempt to move the artistic and also the technical images out of immobility. The first successful attempt would have been the *Diorama* an invention from the industrial age dated back to the end of the 18th century, a really simple artifice created even before the invention of the camera and electricity.

Resorting to this invention made it possible to present to the audience - placed in a dark rotunda - scenes of painted views and landscapes that illuminated gave the impression of being in movement before those hypnotized and fascinated eyes, which made the dream of going on a real trip over the world without leaving home possible. The fame of the *Diorama* happened, however, in the following century when it became an investment of artists and photographers.¹³

Before the invention of the cinematographer this artifice to present panoramic images produced immersion shows of collective entertainment whose investors aimed to gain profit by charging entrance fees to the audience who would go to these round building built especially for that.¹⁴

Actually, by establishing a paradox between present and past, Nenna takes on the position of a contemporary artist. He shows himself aware that the new does not annihilates the old, but gets into it and attributes a new value to it, in the same way that the creation of more sophisticated technologies, which revolutionized

the contemporary world cannot do without the older instruments and can be considered the most powerful transformation fact available to the *homo faber*: the hands and the thought. Resorting to the Diorama reaffirms that the investment in the creation of sophisticated technologies only became possible after the development of primitive mechanisms which made it possible to men realize that the world was not static, but in constant movement, evolution and revolution.

As observes Bourriaud, the de-contextualization of the object, the transference of works and repertoires from un context to the other, the manipulation of heterogeneous sources, the replacement “of the modern notion of *novelty* for a more operational concept”, the invention of “new uses for the works” and the objects are components used by contemporary artists to keep the level of mobility and reinvention to provide an aura of dynamism of the market economy.¹⁵

If state-of-the-art technologies brought down myths and creeds and unveiled mysteries of the universe that until recently were part of the fantasy and popular imaginary, present them using the Diorama corresponds to give back this lost magic dimension, but also equals to question the veracity of what is given for us to see. Although the macro-photographs from the surface of the earth sent by satellite let us notice minutiae of forms and configurations of several aspects of a world in constant rotation, the enlargement scale in which they are generated created a dimension of strangeness and a conception of reality and veracity that many times raise suspicion, in the sense that the image ends up being a kind of abstract code, indecipherable to those who look at it.

Nenna and other artists' use of Diorama technology to show an image produced by equipment of high technological content seems to confirm that the more new technology to visualize images there is available to us, the more the primitive inventions fascinate us, a regression that seems to be related with the revitalization of past memory and with cultural references.

This present/past duality is used by the artist to establish an intermediation between reality and fiction conscious that “art must concern itself with the real, but it throws any notion of the real into question. It always turns the real into a facade, a representation, and a construction. But it also raises questions about the motives of that construction.”¹⁶

The revitalization and reinvention of the Diorama or other devices that bear any resemblance to it by present time artists confirms that the invention still holds a fascination similar to the of the past and therefore never losing its use.¹⁷ The *Diorama* recreated by Nenna although not having the purpose of showing an image projected in the dark by a magic lantern makes it possible to establish other references. The dark room where the image is illuminated and projected with the help of a projector was totally sealed to prevent the access of the public to its interior. In order to visualize the images of earth's surface the interlocutor will have to submit to the game proposed by the artist: to look through a small orifice on the wall opposing the projection screen taking on the position of voyeur. By subverting the way of collectively looking to the images for a solitary or individual view - as it is only possible for one person at a time to look at this conventional visor - the proposition of the author immediately refers to Marcel Duchamp's work *Étant Donnés* (1944-1966).

Although the images in both installations have a photorealistic characteristic, it is not possible to establish any analogy between them regarding the visual and conceptual elements they represent. However, in both cases the authors defend a true game of see/don't see which activates the imagination and curiosity motivating the spectator to look through the hole several times as if trying to decipher an enigma.

Meditation VII: World

This meditation, although in several aspects different from the one before, is in some sense a visual unfolding of it, as both installations appeal to a voracious look. In the previous case the visualization or apprehension of the image only happens if the interlocutor position themselves before the small hole open on a wall and wait for the image to unveil itself little by little. In the case of the *World*, it is the image of a world map that is presented in a fragmented way and it is left to the interlocutor to visually interconnect the parts keeping the established order or jumping from one extremity to the other.

The map, originally edited by Michelin, was enlarged and fragmented by the artist. The fragments were later printed in hues of sky blue and inserted between plates of transparent acrylic, which placed side by side restructure; resize ad rebuilt the gigantic world map suggesting a kind of puzzle. It is possible to visualize in the map several information and symbols of different origin and nature and text references. These elements are interspersed with the schematic representation of the different continents: oceans and seas, names of the countries and their main cities, rivers, landscape, climate, time zones of different latitudes, as well as the flags of all countries of the world distributed on the outer border of the map.

Between the tiles the author kept a kind of margin or space, which together formalize a grid, limiting the identical geometric forms and establishing a dubious sense: an allusion to the frontiers between the different territories and the barriers preventing the peoples of our planet from getting closer; or is this space between the parts symbolically translating the disintegration of differences and hegemonies?

However, in its spatial configuration the grid is a geometric construction, or a mathematical abstraction destitute of ambiguity and emptied of any feeling, as observed by Rosalind Kraus, reasons that seems to explain the reason why artists from all spaces and times keep recurring to grids, from the modernists to the contemporary, being worth mentioning among others: Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Max Bill, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ad Reinhardt, Agnes Martin, Robert Ryman, and Carl Andre. For the American theorist the grid became an “emblem of modernity” or “the form that is ubiquitous in the art of our century”. Because the “strange power of the grid, its extraordinary longevity in the space of modern art means that what it potentially controls it can at the same time mask or reveal.”¹⁸

When positioning themselves before this gigantic map of the world, whose proportions are larger than the human scale, the interlocutor will be able to read the name of the countries, cities, rivers, visualize nature physical accidents among other no less intriguing aspects of nature, which attributes to the map a sense at the same time instructive and ludic. However, if the grid cuts or interrupts the chaining of the geographical references it also activates the perception, subverting the logic or the expected in order to enlarge, modify and frustrate the recurrence of usual schemes or enrooted concepts.

This mosaic of unusual dimensions should be presented to the interlocutor as a metaphorical game of assembling and disassembling which make it possible to enter a true trip around the world without leaving the room where the map was installed.

The possibility of locating known and unknown places, identifying and subverting the cartography of different places that for some specific reason raise the curiosity of the spectator is presented as true trap to activate the reflection and imagination regarding the nature and the varied social-political and cultural geographies of the world. The tessitura or magical synthesis established on a map has always something of fiction. It nears or place side by side places that are actually very distant without taking into consideration the differences and peculiarities of each nation or people translating the idea of “global village”.

The world map created by Nenna does not completely break with the conceptual representation done in a certain scale and which projects onto a reduced surface a group view of the continents and regions of the planet, but proposes that the public formulate hypothesis and enter a reflective tour through a fragmented world creating their own navigation route. The view of a map that allows us to enter an imaginary trip

through places that we may in several occasions not even know where they are; formulate hypothesis on how its inhabitants live; ask about what is produced in these territorial spaces; which races or ethnic groups live and miscegenated there. Because these factors explain, in different ways, how the history of each place was constructed, which cultural aspects unite the inhabitants of each part of earth, which language they speak and credos they profess.

By fragmenting the map and separating the parts introducing a margin or interval or an empty space indefinitely repeated, Nenna rejects the established order and sequential and spatial reading usually proposed. The grid proposes another interaction and spatial organization making the thoughts and energy of potential interlocutors of the installation circulate through the ducts opened on the map transforming the image into a new "perceptive screen of the world."¹⁹

However, if we consider that every geographic compartment of the grid is surrounded by an open margin, this means that the map distends itself to beyond its own limits becoming an ambivalent, paradoxical and cumulative structure: a matrix for the construction of new narratives or the formulation of new histories, which symbolically corresponds to put the distances, the time and the memory in suspension to suppress contradictions and oppositions which separate peoples and nations, confront and hierarchize political and cultural ideologies and religious credos.

From this point of view it may be possible to understand the reason for the map to be a recurring sign in the artistic praxis of some known contemporary artists among whom it is worth mentioning the Brazilian artist Anna Bella Geiger. Since the 70s, this artist born in Rio de Janeiro subverts and transfigures the geography of the Latin America map placing it inverted or upside down to evidence the idea of "a drifting image, a non-place, an ideological construct not recognized by the other and difficult to be taken by the self unless as constellation problematically confused and internalized".²⁰

But, if such form in a grid submits the view of the interlocutor to certain rigor, by cutting the surface of the planet into equal surfaces the eye can move and transit freely from one region of the planet to the other crossing or shuffling cartographies without obeying to a precise order or predetermined by the author. It is also through this egalitarian fragmentation that the world cartography can be reordered and unfold endless and critically into different visual subtexts as a way for the artist to refer to the new process of communication in networks. At the same time that these processes seem to eliminate the distances between the geographies, cultures and peoples it also shows us the problems that are kept unsolved in the world: famine, cruelty, violence and exploitation, problems that are most of the time caused by cultural divergences or traumatic political facts: diaspora, exodus, intolerance, corruption and greed.

On the other hand, the gigantic installation does not fail to place the map as an articulating pole of narratives regarding: identity, diversity, place, territory, community, belonging, sustainability and otherness, as issues that cannot be disguised nor have their importance and meaning minimized. On the contrary, they have to be permanently remembered until they are assimilated by the collective memory so that its meaning can be rethought and resized. And if art in itself does not have the strength to put on track all the gears of an unjust or contradictory society, its transforming and nonconformist characteristic and its enhanced critical dimension contributes in some way to expose and make us more aware of its afflictions.

Meditation VIII: Time

This installation was created for the Homero Massena Art Gallery as an unfolding of the *Extravagant Meditations* installation which will remain in display for a month. It is a huge photograph image depicting the dramatic destruction on the Amazon forest. The artist interferes in the image with the help of the computer adding light elements which integrated his individual exhibit called *Brasil* which took place in this same cultural space in

2005. The work is completed by an object sculpted in *jacarandá* extracted from the Atlantic forest and done from an old table top purchased by the author from an antique shop.

Through this work he places face to face present and past questioning the idea of evolving time and formulating a reflective and critical dialog through the two realities that repeat themselves and maintain a similarity although having taken place in very different historical and economic periods: the destruction of the Atlantic forest in the past (through the object sculpted in *jacarandá* extracted from there) and the voracity of the destruction of the Amazon forest (through the photograph taken in the present). The artist thus throws a critical look at a current problem warning that this same situation has been lived by the country in the past but is still being very similarly perpetuated in the present.

If the concept and perception of time are nothing but abstractions created by men to systematize and control productive life, the world transformation process, creator of the already outdated “idea of progress”, would end up also subordinating to the economic need the pace of social and cultural life.

Thus, with this work Nenna brings to discussion different issues among them the evolving time and the conception of history based on issues of cultural order founded on collective memory, questioning the world organization with an exclusive focus on production. He refers to the notion of “tempus fugit” (a Latin expression that can be translate as “time flees” or, more commonly, as “time flies”) roughly compared to a uncontrolled beast that runs without ever looking back and no possibility of return to explain the competitiveness and unbridled ambition of the economic process which brings other problems to the insensitive destruction of the environment.

If for our ancestors the “tempus fugit” seemed less accelerated because life dynamics was different from present times’, this did not prevent that the process of nature destruction, especially of the Atlantic forest, took place in an underground almost obscure way as it did not have the knowledge and consent of most Brazilian in a time where information did not reach most individuals nor there was any legislation let alone preservation awareness. These and other factors in some way justify the lack of indignation and actions able to prevent or at least take a stand or resist the destruction of nature in the past.

In the present reality seems to have become even more suffocating as we live under the “tempus ultra fugit” motto, which creates the clear impression that the time and pace of daily life have accelerated. However, the idea of progress and evolution which characterized the search for the new, in special by the subscribers of historical avant-gardes in the first half of the 20th century do not find any hold any meaning in the present. Contemporary art as well as any other dimension of knowledge and culture is translated into advancements and setbacks making the bases of ideological support and any attempt of historicity shifting.

But if information technologies favor the creation of new cognitive networks eliminating the distance among the peoples and allowing individuals from all regions of the world to be connected in real time regardless of age, language, cultural and social class, it is necessary to ask: how to use them to prevent that the destruction of the environment keeps growing? Wouldn’t the use of network communication be an effective tool to raise the world awareness to preservation causes such as the Amazon forest? If the world wide web transformed the human being into an omnipotent and omnipresent making it possible for them to travel all over the world in one single day without living their homes, why not circulate in the social networks real images of the destruction of the forest?

When Nenna places us in front of a tragic image that brings to the present the insensitive and voracious devastation of the Amazon forest he is appealing for the reflection and sensitivity of the interlocutor bring to the front row concepts such as: memory, forgetfulness and loss. With that objective in mind he places side by side the photographic image of the forest destruction and throws on that a constellation of luminous dots to call the attention and awake the sensitivity and the preservation awareness of the interlocutor.

It is worth mentioning that the activism to defend nature preservation is not something new in the artist and is not something present only in his present work. This theme has been a part of his work since the beginning of his production; we emphasize for example the trips to the north of the country together with the sculptor Frans Krajcberg. It was during those trips that both could see in loco, with perplexity and indignation, what look unreal: the devastation of the Amazon forest at a time when very few Brazilians seemed to pay attention to the meaning of preservation and way before the concept of sustainability get any strength and earn international repercussion. Impotent before such tragedy the alternative found by the artist was to record in photographs and videos some shocking scenes of the deforestation and the burned vegetation, or even the fires they were able to see in the forest, which have already been called by historians and public figures “green hell” and “world lung”.

The *Extravagant Meditations* installation is, as we have seen, formed by a set of conceptual works of great creative and perceptive density which assemble, disassemble and relocate the notion of time. In them the artist does not prioritize the doing, the technique, and the idea of unit, but the meaning of the reflective and critical experience as relevant factors of present time art.

Finally, it is worth considering that the dialog we establish with the artistic proposition in question here does not have any intention of encompass its complete reflective, meaning and critical dimension. First, because of the complexity and amplitude of the work, which enhance and reveal to us new meanders and tessituras at each new look we throw on it. Second, because we are discoursing about visual poeticism using another gender of language, in this case the linguistic code, which in itself is not only problematic but also dichotomous. Besides that, the art object is permanently folding and unfolding not easily unveiling itself to the hurried look nor letting itself be translated in its whole creative, formal and conceptual dimension intone single theoretical discourse, which is nothing more than an analytical or reflective effort of what we are able to notice, apprehend and deduce about the same object. It is the responsibility of the public to enlarge and resize the work interacting and dialoging with it.

The Espírito Santo Museum of Art, by bring to the public the opportunity to see the most recent production of this local artist, who boldly and courageously shook and put in check the conservatism enrooted in the social structures and local academies, houses maybe its most significant exhibit of contemporary art and pays a deserved homage to this artist that is one of the most talented Brazilian artist of his generation.

It has been some time since the artist's last individual exhibit of such magnitude and creative refinement in Vitoria putting together and aiming at current issues that go beyond the local arena taking on a universal dimension. Thus, MAES abide by its important role in the contextualization of the artist, being by reaffirming the significant and conceptual power of his work or either place him as an authentic and paradigmatic clink between the 70s generation and the present generation of artist, who in several aspects pay tribute to him.

Almerinda da Silva Lopes

Curator

1 Basbaum, R. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 19.

2 Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit, 1969, p. 10.

3 Bourriaud, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 14-16.

4 Bourriaud, N. Op.cit., p. 22.

5 Bourriaud, op. cit. pp. 14 -15.

6 Calabrese, O. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 10.

7 Gil, José. *Sem título: escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D' Água, 2005, p. 86-89.

8 Idem, p. 83 and 86.

9 Bourriaud, op. cit., p. 35-36.

- 10 What explains the cult to lemanjá in countries where there was slavery of African people, such as Cuba.
- 11 Although Buddhism has followers all over the world, the countries historically considered as Buddhist concentrate today the highest population on earth, especially: India, Nepal, Tibet, Mongolia, China, Korea, Japan, Thailand, and Vietnam amplitude that explains the several Buddhist ramifications or schools.
- 12 It is worth mentioning as an example the exhibit “Deus” organized in 2004 by Orlando da Rosa Faria in the UFES Center of Arts where the artist presented an aerial photograph with the same title captured by him from the inside of a plane (1997). The image highlights the line separating earth and sea suggesting a zigzag contrasting with flocks of clouds which look so close to the earth they seem to be landing. The altitude from which the image was captured does not make it possible to see details of the constructions which look like a group of small abstract particles thrown over the earth.
- 13 Created in 1787 by the Irish Robert Baker, the spread of the Diorama is attributed to the French Louis Mandé Daguerre - the inventor of the daguerreotype - a photographic process resulting from the continuity of the scientific researches started by the physicist Niépce - who used it to show photographic images captured by a camera imprinting more veracity and fascination to the invention. The preference was for exotic landscapes, views of cities from several parts of the world which awakened the curiosity, and scenes of the war. It is known that Victor Meirelles (1832-1903) a painter from Santa Catarina used the Diorama in Paris and in Rio de Janeiro at the end of the 19th century before the invention of the cinematographer. Although this invention was received here as a novelty and a symbol of modernity it had already been in use in several parts of the world for more than a century according to Daltro, João J. de M. *Um estranho prédio redondo em pleno Largo do Paço*. Rio de Janeiro: Anais do 20º Encontro da ANPAP, 2011, p. 06-12 (electronic version).
- 14 In order to visualize the landscapes, the audience was positioned at the center of a round room onto a platform elevated to half the height of the room circled by a balustrade. This position prevented the audience from visualizing the limits of the painting or the photograph on the floor, which favored the optical illusion and enhanced the magical effect and the sensation of movement of the images.
- 15 Bourriaud, N. op. cit., p. 44-50.
- 16 Mike Kelley, apud Bourriaud, id, p.44-5.
- 17 An example of that is the Abajur, a work built by Cildo Meirelles in the 29th São Paulo Art Biennial (2010). Although an evolution of the Diorama in the way it presents the landscapes, according to the author it was inspired in the lamps or Japanese lanterns and ended up becoming one of the works to raise more interest and curiosity in the public visiting the Biennial, who crowded the area in front of the work to see a peaceful galleon sailing in the ocean.
- 18 Krauss, Rosalind. “Grilles”, in *L’Originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993, p. 94-97.
- 19 Borrowing Krauss’ expression, op. cit., p. 101.
- 20 Fabris, Annateresa. “Histórias da América Latina”, in *Encontros com a crítica: dança, teatro, artes plásticas*. Centro Cultural São Paulo. São Paulo: CCSP, 1996, p. 147-8.





Governo do Estado do Espírito Santo/ Gouvernement de l'état de l'Espresso Santo/State of Espírito Santo Government

GOVERNADOR DO ESTADO/GOUVERNEUR DE L'ÉTAT/
STATE GOVERNOR
Renato Casagrande

VICE-GOVERNADOR DO ESTADO/VICE-GOUVERNEUR
DE L'ÉTAT/STATE VICE GOVERNOR
Givaldo Vieira

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA/SECRÉTAIRE
D'ÉTAT À LA CULTURE/CULTURE SECRETARY
Mauricio José da Silva

SUBSECRETÁRIO DE CULTURA/SECRÉTAIRE-ADJOINT
À LA CULTURE/CULTURE UNDERSECRETARY
Erlon José Paschoal

SUBSECRETÁRIA DE PATRIMÔNIO/SECRÉTAIRE-ADJOINT
AU PATRIMOINE/HERITAGE UNDERSECRETARY
Joelma Consuelo Fonseca e Silva

ASSESSORIA EM COMUNICAÇÃO/ASSESSURE DE
COMMUNICATION/PRESS LIAISON
Paula Norbim

Museu de Arte do Espírito Santo - Dionísio Del Santo/Musée d'Art de l'Espírito Santo - Dionísio Del Santo/MAES - Dionísio Del Santo Art Museum of Espírito Santo

DIRETORA/DIRECTRICE/DIRECTOR
Maria Inês Loureiro

CONSELHO CONSULTIVO/CONSEIL CONSULTATIF/
CONSULTING COUNCIL
Adriana Magro
Gilca Flores
Ivo Godoy
Janaína Melo
Marcos Martins
Martin Grossman
Veronica Stigger

PESQUISA E CRÍTICA DE ARTE/RECHERCHE ET
CRITIQUE D'ART/ART RESEARCH AND REVIEW
Raquel Baelles

CONSERVAÇÃO DE ACERVO/CONSERVATION DE LA
COLLECTION/COLLECTION CONSERVATION
Paula Nunes Costa

ARTE-EDUCAÇÃO/ART ÉDUCATION/ART EDUCATION
Ana Luiza de Oliveira Bringuente

ADMINISTRAÇÃO/ADMINISTRATION/ADMINISTRATION
Rosane Baptista

SUPERVISOR DE ESPAÇO/SUPERVISEUR DE L'ESPACE/
SPACE SUPERVISOR
Joaquim Galdino de Oliveira

APOIO TÉCNICO/ASSISTANCE TECHNIQUE/
TECHNICAL SUPPORT
Edson da Silva
Ilde Chagas Cardoso

ESTAGIÁRIAS - MEDIADORES/
STAGIAIRES - MÉDIATEURS/INTERNS - MEDIATORS
Ana Paula da Silva Almeida
Daniella Basco S. Braga
Ednara Costa Trancoso
Georgia Stefanelli

ESTAGIÁRIAS ACERVO E PESQUISA/STAGIAIRES COLLECTION
ET RECHERCHE/COLLECTION AND RESEARCH INTERNS
Elisa Zamboni
Helena dos P. Silva

ESTAGIÁRIA - COMUNICAÇÃO/STAGIAIRES -
COMMUNICATION/INTERNS - COMMUNICATION
Fabiana Nunes
Janaina Cipriano

RECEPTIVO/ACCUEIL/RECEPTION
Glaucia Aparecida Rosa
Greiciane Alves de Souza
Jefferson Will Geraldo
José Luis Coelho de Macedo
José Renato Carneiro
José Waldyr de Almeida Gomes

APOIO/SOUTIEN/SUPPORT
Adelma Gama Oliari
Andreia Raider
Bianca da Conceição
Geise Hellen
George da Conceição

APOIO - SEGURANÇA/ASSISTANCE SÉCURITÉ/SAFETY SUPPORT
Antônio de Padua Monteiro
Antônio Marcos Correa da Silva
Arquiles dos Santos Alves
Diego Araujo Rodrigues
Edivaldo Pereira Moura
Erasmo Vasconcelos Viana
Roberto Marcos
Vilmar Borges Alvim

CONSULTORIA EM ARTE-EDUCAÇÃO/CONSULTANTE EN
ART - ÉDUCATION/ART-EDUCATION CONSULTANCY
Coeficiente Artístico - Soluções em Arte

ARTE-EDUCAÇÃO/ART ÉDUCATION/ART-EDUCATION
Melina Almada Sarnaglia

COMUNICAÇÃO/COMMUNICATION/PRESS
Marie Claude Henry

SUPERVISÃO DE EQUIPE/SUPERVISION DE L'ÉQUIPE/
TEAM SUPERVISION
Joanna Nolasco

ARTE-EDUCADORES/ART - ÉDUCEURS/ART-EDUCATORS
Anderson Nepomuceno
Beatriz Bueno
Ludmila Cayres
Renan Andrade

Galeria Homero Massena/ Galerie Homero Massena/ Homero Massena Art Gallery

Bernadete Rubim
Bianca Alves
Gyanna Guinzani Chiepper
José Augusto Nunes Loureiro
Mara Regina Stein
Margarida Bárbara de Souza
Mariana Etiely Ximenes Guns
Mariana Gomes Eduardo
Mariangela Ruiz Machado
Tânia Maria de Jesus Costa

Instituto Sincades/Institut Sincades/ Sincades Institute

PRESIDENTE/PRÉSIDENT/PRESIDENT
Idalberto Luiz Moro

GERENTE EXECUTIVO/DIRECTEUR EXÉCUTIF/
EXECUTIVE MANAGER
Dorval Uliana

COORDENADORA DE PROGRAMAS E PROJETOS/
COORDINATRICE DE PROGRAMMES ET PROJETS/
PROGRAMS AND PROJECTS COORDINATOR
Ivete Paganini

JORNALISTA/JOURNALISTE/JOURNALIST
Silvana Sarmento

ANALISTA DE PROJETOS/ANALYST DE PROJETS/
PROJECT ANALYST
Lívia Caetano Brunoro

ASSISTENTE DE PROJETOS/ASSISTANT DE PROJETS/
PROJECT ASSISTANT
Daphne Batista dos Santos Quinelato

NENNA_MEDITAÇÕES EXTRAVAGANTES/ NENNA_MÉDITATIONS EXTRAVAGANTES/ NENNA_EXTRAVAGANT MEDITATIONS

CURADORIA/COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION/CURATORSHIP
Almerinda da Silva Lopes

ASSISTENTES DO ARTISTA/ASSISTANTES DE L'ARTISTE/
ARTIST'S ASSISTANTS
Magali Rencien
Rebecca de Sá

PRODUÇÃO EXECUTIVA/PRODUCTION EXÉCUTIVE/
EXECUTIVE PRODUCTION
Alegro Produções

TAMBOR DE CONGO/TAMBOUR DE CONGO/CONGO DRUM
Mestre Daniel Vieira

MÚSICA INCIDENTAL/MUSIQUE INCIDENTE/
INCIDENTAL MUSIC
"Meu Amigo Nenna" de Maurício de Oliveira
[adaptação para violoncelo solo por Tião
Oliveira - intérprete: Lucas de Oliveira]

ILUMINAÇÃO/ÉCLAIRAGE/ILLUMINATION
Antonio Mendel

IMPRESSÕES/IMPRESSIONS/PRINTING
Vitória Fine Art

CORTE DO MÁRMORE/DÉCOUPE DU MARBRE/
MARBLE CUTTING
Comprex Compressores e Serviços
Antônio Teixeira Marques

CONTROLE DO PÁTIO/CONTRÔLE DU PATIO/
YARD CONTROL
Nilcimar Gomes Pacheco
João Pacheco
Jenivon Silva de Souza.

LOGÍSTICA E TRANSPORTE/LOGISTIQUE ET TRANSPORT/
LOGISTICS AND TRANSPORT
Ilha Ambiental

PINTURA MUSEU/PEINTURE MUSÉE/MUSEUM PAINTING
Dallas Engenharia

MONTAGEM/MONTAGE/ASSEMBLY
Jonas Medeiros
Tuca Sarmento

FOTOGRAFIAS/PHOTOGRAPHIES/PHOTOGRAPHS
Sagriolo

AGÊNCIA DE PUBLICIDADE/AGENCE DE PUBLICITÉ/
ADVERTISEMENT AGENCY
Prósper Comunicação

ASSESSORIA DE IMPRENSA/AGENCE DE PRESSE/
PRESS LIAISON
Aldeia Comunicação

Catálogo/Catalogue/Catalog

PROJETO GRÁFICO/PROJET GRAPHIQUE/GRAPHIC DESIGN
Prósper Comunicação

EDITAÇÃO/ÉDITION/PUBLISHED BY
Bios

VERSÃO FRANCÊS/VERSION FRANÇAISE/FRENCH VERSION
Magali Rencien

VERSÃO INGLÊS/VERSION ANGLAISE/ENGLISH VERSION
SummerHouse Traduções

REVISÃO PORTUGUÊS/RÉVISION PORTUGAISE/
ENGLISH REVIEW
Tríade Comunicação

IMPRESSÃO/IMPRESSION/PRINTED BY
Gráfica e Editora GSA



9 788581 730301