

# EMPTY HEAD

CABEÇA VAZIA

2021 - NEW YORK, NARA ROESLER GALLERY

+

The artist Gustavo Prado wrote an original essay about Empty Head, the first solo show by Raul Mourão at the New York branch of the Nara Roesler Gallery. The show brought together the video *Bang Bang* (2017), the series of sculptures *Bottles and Glasses*, and works from the series *The New Brazilian Flag* (begun in 2018), together with recent sculptures from the series *Rebel* (2021). The series of recent works synthesizes and connects two important aspects of the artist's production: his formal approach and a political discourse engaged with the present. In his text, Gustavo Prado uses these works to reflect more broadly on Raul Mourão's production, including quotations from works, artists and authors, such as the iconic *Bicycle wheel* (1913) by Marcel Duchamp, and *O país inventado* (1976) by Antonio Dias, as well as the novel *O jogo da amarelinha*, published in 1963 by Julio Cortázar.

+

*O artista Gustavo Prado escreveu um ensaio inédito sobre Empty Head, a primeira individual de Raul Mourão na Galeria Nara Roesler, em Nova York. A mostra reuniu o vídeo Bang Bang (2017), a série de esculturas Bottles and Glasses, a bandeira The New Brazilian Flag #3 (2019), além de três esculturas recentes da série Rebel (2021). O conjunto de trabalhos recentes sintetiza e conecta dois aspectos importantes da produção do artista: sua abordagem formal e um discurso político engajado com a atualidade. Gustavo Prado parte dessas obras para refletir de maneira mais ampla sobre a produção de Raul Mourão, incluindo citações de obras, artistas e autores, como as icônicas Bicycle wheel (1913), de Marcel Duchamp, e O país inventado (1976), de Antonio Dias, além do romance O jogo da amarelinha, publicado em 1963 por Julio Cortázar.*



Vista parcial da exposição  
Partial view of the exhibition

1 Waiting game

It was from Marcel Duchamp's "empty head" that the checkmate which launched kinetic art and the subsequent, paradigmatic series of ready-mades emerged. With *Bicycle Wheel* (1913) — consisting of a bicycle wheel fixed to the top of a kitchen bench — he demonstrated that, in art as in chess, it is not just hands that put the pieces in motion, but also ideas.

In Raul Mourão's Empty Head, his first exhibition in the new space of the Nara Roesler gallery in New York, four groups of works dedicated to different aspects of the experience of movement can be found. The works presented oscillate between the accessibility that is proper to everyday objects and the challenge of altering them in conjunction with the viewer, to reveal, from within their familiarity, the new that was previously dormant.

In an audio recording on the page dedicated to the *Bicycle Wheel* on the MoMA website — where a second version of it is displayed — Duchamp speaks of his joy at finishing the sculpture and making the wheel spin, moving a useless wheel which, even while it leads nowhere, has opened up so many paths. In the podcast *A Piece of Work*, also from the museum, the comedian Abbi Jacobson talks about the strong desire to touch it and the frustration of not being able to, and to thus imitate the author's celebratory gesture. In the museum you can't touch the works, and the sculpture's wheel no longer turns. Nevertheless, we could say that it continues to move.

I reiterate: even if Calder's *Mobiles* hardly move, and Lygia Clark's *Bichos* scarcely bend, or Oiticica's *Parangolés* never dance, and Palatnik's *Kinetic Objects* rarely activate; nonetheless, all these works remain in motion. And even those who have never witnessed Augusto Boal's *Theatre of the Oppressed*, or enjoyed the food of Tiravanija, intersecting in Kassel with the immigrants of Wei-Wie's *Fairy tale*, or moved mountains with Alÿs in the dunes of Peru... Even those who have not experienced one or other form of participation, when we discover, through texts or records, the ideas that make them memorable works: we continue to set them in motion.

Empty Head embodies the relationship of interdependence on which every work of art depends. In the encounter not just with the body that is willing to touch the works that allow themselves to be touched, but also with the attention of those willing to share and activate the ideas offered up by them. Ideas capable of setting in motion other possible spaces, beyond inertia, with associations as unexpected as they are transformative. Indeed, without this kind of encounter (far from the eyes) with their audience, these objects remain devoid of meaning, lonely and imprisoned, in a holding pattern.

1 Compasso de espera

Da "cabeça vazia" de Marcel Duchamp veio o xeque-mate que de uma só vez inaugurou a arte cinética e a subsequente e paradigmática série de ready-mades. Com *Bicycle Wheel* (1913) — composta por uma roda de bicicleta fixada ao topo de um banco de cozinha —, ele demonstrou que, em arte, tanto quanto no xadrez, não são só as mãos que colocam as peças em movimento, mas as ideias.

Na Cabeça Vazia de Raul Mourão, sua primeira exposição no novo espaço da Galeria Nara Roesler em Nova York, encontram-se reunidos quatro grupos de trabalhos dedicados a diferentes aspectos da experiência do movimento. As obras apresentadas pendulam entre a acessibilidade que é própria dos objetos cotidianos e o desafio de alterá-los em conjunto com o espectador para revelar de dentro da sua familiaridade o novo antes adormecido.

Em um áudio na página dedicada à *Bicycle Wheel* no site do MoMA — onde uma segunda versão dela está exposta —, Duchamp fala de sua alegria ao completar a escultura e fazer a roda girar, movendo uma roda inútil que, mesmo levando a lugar nenhum, abriu tantos caminhos. No podcast *A Piece of Work*, também do museu, a humorista Abbi Jacobson fala da enorme vontade de tocá-la e da frustração por não poder e imitar o gesto celebratório do autor. No museu, não se pode tocar nas obras, e a roda da escultura já não gira mais. Ainda assim, poderíamos dizer, continua em movimento. Insisto: mesmo que dificilmente se movam os *Móviles* de Calder, e quase não se dobrem os *Bichos* de Clark, ou nunca deixem dançar os *Parangolés* de Oiticica, e, raramente, liguem os *Objetos cinéticos* de Palatnik; ainda assim, todas essas obras continuam em movimento. E, mesmo quem não tenha jamais presenciado o *Teatro do Oprimido* de Boal, ou desfrutado da comida de Tiravanija, cruzado em Kassel com os imigrantes do *Fairy tale* de Weiwei, ou movido montanhas com Alÿs nas dunas do Peru... Mesmo quem não tenha experimentado uma ou outra forma de participação quando conhecemos, por texto ou registro, as ideias que fazem delas obras memoráveis: continuamos a colocá-las em movimento.

Em Cabeça Vazia, fica a relação de interdependência sobre a qual toda obra de arte se equilibra. No encontro não só com o corpo que esteja disposto a tocar as obras que se permitem tocar, mas com a atenção daqueles dispostos a compartilhar e ativar as ideias oferecidas por elas. Ideias capazes de pôr em movimento outros espaços possíveis, fora da inércia, com relações tão inesperadas quanto transformadoras. Aliás, sem esse tipo de encontro (distante dos olhos) com sua audiência, esses objetos se tornam vazios de sentido, solitários e aprisionados, em compasso de espera.

Installed just to the right of the exhibition's entrance, the video *Bang Bang* (2017) showed, in sequence, sculptures by Mourão composed of metal structures that rocked slowly, thanks to the *slow-motion* editing, supported on top of glass bottles collected by the artist after being used. Without seeing who was causing them to rock, which movement was suddenly interrupted by a gunshot. And without seeing who fired the shot, until a *fade cut* showed a new bottle with a new metal structure rocking, and another shot broke the bottle causing it to collapse from on top of the other structures. However, even though this sequence formed part of the video's original configuration, it was rarely seen this way during the exhibition, due to the high possibility of finding it already in motion. A fact common not only to this, but to so many other video works, which added to the performance of the previously recorded rocking and shooting — by the public — ephemeral and without records, capable of putting the video in motion with the eyes from the moment of its being encountered.

One fact — that of being potentially altered by the section in which one starts to see it, as in Cortázar's novel, *Rayuela* — which produces another consequence: revealing the relationship of *Bang Bang* with experiences as human as they are lacerating, such as trauma and desire.

In Mourão's video, it's clear how both *shots*, one from the gun and the other from the camera — one using the speed of the bullet, the other of the shutter — seek to change the natural flow of things, the time that they take to change, underlining our inability to control events and the real. This lack of control, this absence of a pacifying order, is created more by the sound than the bullet; if it were not for this, we would continue to be mesmerized by the rocking of the structure and the beauty of the shattering bottle. It is the sound that suddenly interrupts the continuity; the balance of the composition that makes the video look like a painting. It is the sound that emphasizes and clarifies that this is a bullet, for it passes through the void so quickly and so invisibly, that without the loud noise we could swear that the true impact, the *stopping power*<sup>1</sup>, comes from our eyes. Without the sound, we would have the sense that it is they that are shattering the bottle and breaking the image.

As such, our eyes operate in the reverse order of Roland Barthes' *Punctum*: it is not the *image that pierces them*, but the eyes that pierce the image. Breaking suddenly, almost traumatically, with what Jacques Lacan called "*dompte-regard*", which is to say, with a painting's power to subdue the gaze, to dominate its restlessness, to appease its hunger and paralyze it.

In the experience of *Bang Bang*, the eyes — when they find what they are looking for — alter and destroy their target, making us understand that these shattered bottles are victims of the heaviest ammunition we carry on our bodies, that which comes out of our eyes. As such, the video also seems to warn us that we are very capable of destroying what we desire.

1 *Stopping power* describes the power or ability to immobilize that each caliber of weapon possesses when it hits a body.

1 *Stopping power* descreve a força ou a capacidade de imobilizar que cada calibre de arma tem ao atingir um corpo.

Instalado logo à direita da entrada da exposição, o vídeo *Bang Bang* (2017) mostrava em sequência esculturas de Mourão compostas por estruturas de metal que balançavam lentamente, graças à edição em *slow motion*, apoiadas no topo de garrafas de vidro, acumuladas pelo artista depois de usadas. Sem que se visse quem iniciou seu balanço, que logo era repentinamente interrompido por um tiro. E sem que se visse quem atirou, até que um corte em *fade* mostrasse uma nova garrafa com uma nova estrutura em metal, já balançando, e um novo tiro rompesse a garrafa e fizesse desabar do seu topo outras estruturas. No entanto, mesmo que essa sequência fizesse parte da configuração original do vídeo, ele dificilmente foi visto dessa maneira durante a exposição, graças à imensa possibilidade de achá-lo já começado. Fato comum não apenas a esse, mas a tantos outros trabalhos em vídeo, que acrescentava à performance do balanço e do tiro, já registrada, uma performance do público, sem registro e efêmera. Esta agora capaz de colocar o vídeo em movimento com os olhos a partir do momento do encontro com ele.

Um fato — o de ser potencialmente alterado pelo trecho no qual se começa a vê-lo, como no romance de Cortázar, *O jogo da amarelinha* (*Rayuela*) — que carrega outra consequência: revelar a relação de *Bang Bang* com experiências tão humanas quanto dilacerantes, como o trauma e o desejo.

No vídeo de Mourão, fica claro como ambos os *shots*, um da arma e o outro da câmera — um pela velocidade da bala, o outro do obturador — querem alterar o fluxo natural das coisas, o tempo que elas levam pra mudar, sublinhando nossa incapacidade de controlar os eventos e o real. Esse aspecto de descontrole, de ausência de uma ordem apaziguadora, é criado mais pelo som do que pela bala; não fosse ele, continuaríamos hipnotizados pelo balanço da estrutura e pela beleza do estilhaçamento da garrafa. É o som que interrompe subitamente a constância, o equilíbrio da composição que faz com que o vídeo se assemelhe a uma pintura. É o som que enfatiza, esclarece, que se trata de uma bala, que ela atravessa o vazio tão rápido, tão invisível, que sem o barulho alto poderíamos jurar que o verdadeiro impacto, *stopping power*, vem dos nossos olhos. Sem o som, teríamos a impressão de serem eles a estilhaçar a garrafa e romper a imagem.

Dessa maneira, nossos olhos operam na ordem inversa do *Punctum* de Roland Barthes: não a imagem a perfurá-los, mas os olhos a perfurarem a imagem. Rompendo subitamente, quase de maneira traumática, com o que Jacques Lacan chamou de "*dompte-regard*", ou seja, com o poder de uma pintura de subjugar o olhar, de dominar sua inquietação, de apaziguar sua fome, de paralisá-lo.

Na experiência de *Bang Bang*, os olhos — ao encontrarem o que observar — alteram, destroem seu alvo, nos fazendo compreender que essas garrafas estilhaçadas são vítimas da munição mais pesada que carregamos no corpo, daquela que sai pelos olhos. O vídeo nos alerta sobre como somos capazes de destruir aquilo que desejamos.



Bang Bang #1  
2017  
vídeo, faixa stereo  
vídeo, stereo track  
6'00"

The exhibition continued through a narrow room with two works positioned on the left-hand side, seeming to anchor the walls as if defending the gallery from the street and preventing it from demanding the return of some of those objects to their place of origin.

On a white-painted wooden base, four bottles in two shades of green supported two metal rods rocking between flat, volumetric, geometric arrangements, hollow metal structures, which, as the days passed in the studio, the artist came to refer to as pendulums, and which, in some exhibition and work titles, he referred to as rocking or swinging.

The sculpture *WWW* (2020) is a new and expanded version of the arrangement begun by Mourão in the series which, since 2017, has placed side by side, or rather, on top of one another, two central axes of Brazilian art: geometric abstraction and the appropriation of everyday materials. Although in Brazil we normally locate geometry in the field of concretism, the artist's sculptures are surely more closely linked to the field of Russian constructivism with echoes of Tàtlin, thanks to the primordial connection, common to both, with industrial and urban elements. In the case of the appropriation of everyday objects, we might historically refer to Picasso's cubist collages and Duchamp's ready-mades, nonetheless, it's in the *Bóldes* of Oiticica that we find their closest and most striking manifestation. A connection further reinforced by the use of containers, used by Hélio in so many of the examples of this series.

In *Empty Head*, both the sculptures presented in the video, with their metal on glass, and *WWW* serve as a striking example of what the French philosopher Henri Lefebvre, a theorist associated with the debate on architecture, described so well as the conflict existing between *conceived space* and *lived space*. Lefebvre argues that capitalism is based on the antagonism between designed spaces (abstractly planned and organized) and the spaces of everyday life. In his writings, he describes how this antagonism results in spaces where "the lived experience is crushed" (by grids and floor plans) to give way to the flow of capital, the abstract organization of work, to the monetization and measurement of distances for the purposes of the transportation, delivery and commercialization of goods. This renders all subjective activity peripheral to the interests that seek to shape the spaces in order that they become, above all, centers of wealth and power. In his view, many architects and urban planners, using the grid and abstraction as instruments, seek only to carve up the space, making it a mere "means of exchange" a place for the production and circulation of commodities, in opposition to the experiences of people who make their choices subjectively and not in a calculated manner.

*A exposição continuava por uma sala estreita com dois trabalhos posicionados do lado esquerdo, parecendo escorar as paredes como se defendesse a galeria da rua e impedisse que esta viesse a reivindicar a devolução de alguns daqueles objetos à sua origem.*

*Sobre uma base de madeira pintada de branca, quatro garrafas em dois tons de verde sustentavam sobre si duas hastes metálicas que balançavam, entre arranjos geométricos volumétricos e planos, estruturas metálicas vazadas, as quais no dia a dia do estúdio o artista se acostumou a chamar de pêndulos, e que em alguns títulos de exposição e de obra ele nomeou de balanço, ou swing.*

*A escultura WWW (2020) é uma nova e expandida versão do arranjo iniciado por Mourão na série que desde 2017 coloca lado a lado, ou melhor, um sobre o outro, dois eixos centrais da arte brasileira: a abstração geométrica e a apropriação de materiais cotidianos. Apesar de comumente posicionarmos a geometria no Brasil sob o campo do concretismo, as esculturas do artista estão seguramente mais vinculadas ao campo do construtivismo russo com ecos de Tàtlin, graças à conexão primordial, comum a ambos, com elementos industriais e urbanos. Já no caso da apropriação de objetos cotidianos, podemos remeter historicamente às colagens cubistas de Picasso e aos ready-mades de Duchamp, mas que encontram nos Bóldes de Oiticica a manifestação mais próxima e mais contundente. Uma conexão reforçada ainda mais pelo uso de vasilhames, utilizados por Hélio em tantas das instâncias dessa sua série.*

*Em Cabeça Vazia, tanto as esculturas apresentadas no vídeo, com seu metal sobre o vidro, quanto WWW servem como exemplo contundente do que o filósofo francês Henri Lefebvre, teórico conhecido no debate sobre arquitetura, tão bem descreveu como o conflito existente entre espaço concebido e espaço vivido. Lefebvre argumenta que o capitalismo é baseado no antagonismo entre espaços concebidos (planejados, organizados abstratamente) e os espaços da vida cotidiana. Em seus escritos, descreve que desse antagonismo resultam espaços em que "a experiência vivida é esmagada" (por grids e plantas baixas) para dar lugar ao fluxo do capital, à organização abstrata do trabalho, à monetização e mensuração das distâncias para fins de transporte, entrega e comercialização de mercadorias. O que torna toda atividade subjetiva periférica aos interesses que visam moldar os espaços para se tornarem, sobretudo, centros de riqueza e poder. No entendimento dele, muitos arquitetos e urbanistas, tendo por instrumento o grid e a abstração, visam apenas fatiar o espaço, tornando-o mero "meio de troca", lugar para produção e circulação de commodities, opostos à experiência de pessoas que pautem suas escolhas de forma subjetiva e não de forma calculada.*

The artist, in contrasting the abstract geometry of the metal structure (pendulums) with bottles collected (also) from around his studio in the Lapa neighborhood of Rio de Janeiro, ends up placing in conflict and within the reach of the hands and pleasure of creative activity (Freud) the contradictions inherent to the production of these objects, which do not disguise with their beauty the question resulting from their arrangement and ambiguity. What space is this, engendered by the meeting of these two elements? This encounter is an undeniable part of the broader arc of the artist's work, where so many works seem to be tensioned, without choosing to be, oscillating like trapeze artists in the space between autonomy and engagement. Between their specificity and formal qualities, and their real application and experiences.

#### 4 Dynamics and relations of force

We could also argue that the immense ambition of the works installed between the end of the first and second rooms of the exhibition — which flirt with monumentality, such as *Rebel #03*, *#04* and *#05* (2021), and with the great yearning for communication of *The New Brazilian Flag #3* (2019) — is driven by this tension between the conceived space and lived space, between abstraction and appropriation, between autonomy and engagement.

The three *Rebel* sculptures, named after the recording studios and iconic stage Audio Rebel — as well as celebrating the artist's long-distance connection with the musical scene of his hometown of Rio de Janeiro — represent another stage in an exploration that has undergone major transformations over almost two decades.

Initially, his sculptures resembled grids similar to those used in the protection and security of buildings, residential and commercial houses in large Brazilian cities, symbols of a society organized around fear, and which ended up filling exhibition halls by a process of accumulation, as in the exhibition *Entonces*, at the Tomie Ohtake Institute (2004); and looking like a scale model of a city with buildings and houses made of railings, like a gloomy Sol LeWitt. At a later date, these bars that often had a morose and threatening appearance, came into the hands of a dance and theater company, the *Intrépida Trupe*, and after a performance in the Parque Lage Garden (2009), acquired lightness with their emblematic rocking. These new works offer up to the viewer what was previously the action of the dancers. A third and important development occurs soon afterwards, when Mourão begins to use scaffolding systems, as in the case of his exhibition *Handle With Care* (2012). This scaffolding is sometimes erected around buildings to help with the repair and maintenance of their facades, to suspend and support workers who might install railings on them. The works with scaffolding take his sculptures to new heights, without distancing them from their origin, image and memory of the city.

*O artista, ao contrapor a geometria abstrata da estrutura de metal (pêndulos) a garrafas extraídas (inclusive) dos arredores de seu ateliê no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, acaba por colocar em choque e ao alcance das mãos e do prazer da atividade criativa (Freud) as contradições inerentes à produção destes objetos, que não camuflam com sua beleza a pergunta resultante de seu arranjo e de sua ambiguidade. Que espaço é esse engendrado pelo encontro entre esses dois elementos? Esse encontro é parte inegável do arco mais amplo da obra do artista, onde tantas obras parecem tensionar, mesmo sem optar, oscilando como trapezistas sobre o vão entre autonomia e engajamento. Entre sua especificidade e qualidades formais e sua aplicação e vivência reais.*

#### 4 Relações de força

*Poderíamos ainda defender que a imensa ambição das obras instaladas entre o final da primeira sala e a segunda sala da exposição — que flertam com a monumentalidade, como Rebel #03, #04 e #05 (2021), e com o imenso anseio de comunicação de The New Brazilian Flag #3 (2019) — é impulsionada por essa tensão existente entre espaço concebido e espaço vivido, entre abstração e apropriação, entre autonomia e engajamento.*

*As três esculturas Rebel, assim nomeadas em homenagem aos estúdios de gravação e palco emblemático Audio Rebel — além de celebrar a longa conexão do artista com a cena musical da sua cidade natal, o Rio de Janeiro —, representam mais uma etapa de uma exploração que em quase duas décadas sofreu importantes transformações.*

*Inicialmente, as suas esculturas se assemelhavam a grades iguais às usadas para proteção e segurança de prédios, casas residenciais e empresariais nas grandes cidades brasileiras, signos de uma sociedade organizada em torno do medo, e que chegaram a preencher salas de exposição pela sua acumulação, como na exposição Entonces, no Instituto Tomie Ohtake (2004); e a parecer com uma maquete de uma cidade em escala com prédios e casas feitas de grades, como um Sol LeWitt sombrio. Em um segundo momento, essas grades que possuíam aspecto muitas vezes taciturno e ameaçador chegam às mãos de uma companhia de dança e teatro, a Intrépida Trupe, e, após a performance no Jardim do Parque Lage (2009), adquirem leveza com seu balanço emblemático. Essas novas obras estendem ao espectador o que antes fora ação dos bailarinos. Um terceiro e importante desdobramento acontece logo depois, quando Mourão passa a utilizar sistemas de andaime, como no caso da sua exposição Handle With Care (2012). Esses andaimes algumas vezes são levantados em torno dos prédios para auxiliar no reparo e manutenção de suas fachadas, para suspender e sustentar os operários que poderão, inclusive, instalar grades sobre elas. As*

In their current configuration, with square profile tubes of four-inch Corten steel, they gravitate towards the image of the city, with the landscape representing the elements of the façade to those of the interior of the buildings, and their structure. The iron skeleton that is everywhere in a city like New York, the center of capitalism and large-scale real estate speculation, paradoxically causes us to recall the words of the “Realist Manifesto” (1920) of the brothers Naum Gabo and Anton Pevsner, exponents of Russian sculpture and the avant-garde who sought — long before the Brazilian neo-concretists — to bring art closer to life:

“In sculpture we eliminate the (physical) mass as a plastic element. Every engineer knows that the static power and resistance power of an object do not depend on mass [...]. In art we have liberated ourselves from a thousand-year-old mistake [...] according to which only static rhythms can possess their elements. We proclaim that for the perceptions of our times the most important elements of art are kinetic rhythms.”

This view was also broadly defended by the Hungarian Moholy-Nagy in the “Constructivist Manifesto” (Berlin, 1922), a “revolutionary”, in the words of Mario Pedrosa in his text “The revolution in the arts” (from which the following citation was taken):

“We must replace the static principle of classical art with the dynamic principle of universal life. Practically speaking: instead of building in static material (material and formal relationships), dynamic construction (vital constructivism and relations of force) must be developed, where the material is used only as a bearer of force. Carrying forward the construction unit, a dynamic constructive system of force is achieved when man, until now merely receptive in his observations of the work of art, experiences an elevation (intensification) of his own faculties, and becomes himself an active participant in the forces that manifest themselves.”<sup>2</sup>

If the words of both manifestos do not (remotely) possess the power to convince us that all current works of art should be like this, as all the manifestos of the past wished (incidentally), we would hardly be able to describe better some of what is at play in Mourão’s sculptures. For, more than merely pursuing a plastic solution interested in drawing with negative space, as in the cut and fold sculptures of Amilcar; or in creating a profuse variation of movements on complex and dynamic axes, such as in Calder or Palatnik; or in tensioning the points where their immense weight is balanced, as in Richard Serra’s *Props*, Mourão’s sculptures seek to extract from the choice to act, the greatest and most consequential effect possible. When they acquire scale, as they accumulate new solutions and resources, they are not expanding their mere physicality; they are expanding the

*obras com andaimes levam suas esculturas a novas alturas, sem se distanciar de sua origem, da imagem e memória da cidade.*

*Na sua atual configuração, agora com tubos de perfil quadrado de quatro polegadas em aço corten, elas se aproximam da imagem da cidade, com a passagem significativa dos elementos da fachada para aqueles do interior das construções, sua estrutura. O esqueleto de ferro que está por toda parte numa cidade como Nova York, centro do capitalismo e da ampla especulação imobiliária, paradoxalmente, nos faz rememorar as palavras do “Manifesto realista” (1920) dos irmãos Naum Gabo e Anton Pevsner, expoentes da escultura e da vanguarda russas que queriam — muito antes dos neoconcretos brasileiros — aproximar a arte da vida:*

*“Na escultura eliminamos a massa (física) como elemento plástico. Todo engenheiro sabe que o poder estático e o poder de resistência de um objeto não dependem da massa [...]. Em arte nos libertamos de um erro de mil anos [...] segundo o qual somente os ritmos estáticos podem ter seus elementos. Proclamamos que para as percepções de nossos dias os elementos mais importantes da arte são os ritmos cinéticos.”*

*Um entendimento que foi amplamente defendido também pelo húngaro Moholy-Nagy no “Manifesto construtivista” (Berlim, 1922), um “revolucionário”, nas palavras de Mário Pedrosa em seu texto “A revolução nas artes” (do qual foi extraída a citação a seguir):*

*“Devemos colocar no lugar do princípio estático da arte clássica o princípio dinâmico da vida universal. Praticamente: em lugar da construção em material estático (relações de material e forma) a construção dinâmica (constructivismo vital e relações de forças) deve ser desenvolvida, na qual o material é empregado apenas como carregador de forças. Levando adiante a unidade de construção, um sistema dinâmico construtivo de força é alcançado quando o homem, até aqui meramente receptivo em suas observações da obra de arte, experimenta uma elevação (intensificação) de suas próprias faculdades, e se torna ele mesmo um participante ativo das forças que se manifestam.”*

*Se as palavras de ambos os manifestos não possuem (nem de perto) o poder de nos convencer de que essas devam ser todas as obras de arte do presente, como queriam todos os manifestos do passado (aliás), dificilmente conseguiríamos descrever melhor parte do que está em ação nas esculturas de Mourão. Pois, mais do que perseguir a solução plástica interessada em desenhar com o espaço negativo, como nas esculturas de corte e dobra de Amilcar; ou em criar uma profusa variação de movimentos em complexos e dinâmicos eixos, como em Calder ou Palatnik; ou em fazer tensionar os pontos onde seu imenso peso se equilibra, como nos Props de Serra, as esculturas de Mourão querem extrair da escolha de agir a maior e mais consequente repercussão possível. Quando ganham escala,*

consequence of the gesture capable of putting them in motion. It is this, the gesture, that sets in motion not only sculpture, but a body and the ideas contained therein. Ideas about how to constitute the city around oneself and, above all, how to change it.

When we combine the artist's interest in the city with words that define the sculptural lineage of which his works clearly form a part, it is clear that these works seek, above all, to expand the consequences of mere interaction. They are thus able to live up to the lineage dedicated to making man "an active participant in the forces that manifest themselves". In not only removing the viewer from the apathy and docility with which he coexists with the works he finds in the gallery, what they do, above all, thanks to the memory that they carry of the city, is to wrench him from the passivity and indifference which prevents him from changing and acting on the place where he lives. The place here is understood as a broader manifestation than the physical characteristics of a space, not only in its dimensions or the light that projects over it, but in terms of its past and the relationships contained therein. As such, the modern abstraction and geometry that once sought to impose order on it, in the sculptures of Mourão, serve above all as a "bearer of forces": as a structure and support that, when it becomes aware of the weight and consequence of its choice to act or not to act, to touch or not touch, to move or not move, to be indifferent or not, manifests as a question about what is wanted for this place.

##### 5 From the invented country to the country yet to be invented

In his critique of reductionism made through linguistic structuralism, which eliminated the subject in all its dimensions, in "The Production of Space", Lefebvre argues that language is produced in conjunction with space, and that one should not overestimate the political and social power of language: "the word never saved the world and it never will save it." And he regards as mistaken the view that considers spoken and written words to be equivalent to "social practice".

But what about a place whose backwardness is inseparable from the very attempt to define it in words, already present on its flag? What is the role of language in the definition and construction of this space? A place sharing the name of a commodity from the distant past, where clothes were still dyed with the sap of trees, obsessed with protecting the order able to assure an elite the means of its perpetuation, with a progress defined according to its interests. What would become of this place if, instead of pursuing the mottos drawn in the past by a few about the future of many, it were open to reinventing itself in the present, in accordance with the lives of those who actually constitute and make it?

In 1976, the artist Antonio Dias "raised" the flag of the *Invented country* in Milan, where he also declared that ideologies had "gone fishing". In a critique of state-sponsored revolutions and their aftermath, he claimed a broader space of action: "Anywhere is my land." A space

*à medida que acumulam novas soluções e recursos, não estão ampliando sua mera fisicalidade, estão ampliando a consequência do gesto capaz de colocá-las em movimento. É ele, o gesto, que coloca em movimento não apenas a escultura, mas um corpo e as ideias nele contidas. Ideias sobre como se constitui a cidade à sua volta e, sobretudo, sobre como alterá-la.*

*Ao cruzarmos o interesse do artista pela cidade com palavras que definem a linhagem escultórica da qual suas obras nitidamente fazem parte, fica evidente que estas obras querem, acima de tudo, ampliar as consequências da mera interação. Fazem jus, portanto, à linhagem dedicada a fazer do homem "um participante ativo das forças que se manifestam". Ao, não apenas, tirar o espectador da apatia e da docilidade com que convive com as obras que encontra na galeria, o que elas fazem, sobretudo — graças à memória que carregam da cidade —, é arrancá-lo da passividade e indiferença com que deixa de alterar e agir sobre o lugar onde vive. O lugar aqui entendido como manifestação mais ampla do que as características físicas de um espaço, não apenas suas dimensões ou a luz que se projeta sobre ele, mas seu passado, as relações nele contidas. Dessa maneira, a abstração e a geometria modernas que um dia tentaram ordená-lo, nas esculturas de Mourão, funcionam, sobretudo, como um "carregador de forças": como estrutura e suporte que, ao dar conta do peso e da repercussão da sua escolha em agir ou não agir, tocar ou não tocar, mover ou se deixar mover, ser ou não indiferente, se colocam como pergunta sobre o que ele quer para esse lugar.*

##### 5 Do país inventado ao país a inventar

*Em sua crítica ao reducionismo trazido pelo estruturalismo linguístico, que teria eliminado o sujeito em todas as suas dimensões, Lefebvre, em "The Production of Space", argumenta que a linguagem é produzida em conjunção com o espaço, e que não se deveria superestimar o poder político e social da linguagem: "a palavra jamais salvou o mundo e jamais salvará." E vê como equivocada a visão que coloca as palavras falada e escrita como equivalentes à "prática social".*

*Mas o que dizer de um lugar cujo atraso se confunde com a própria tentativa de defini-lo em palavras já na bandeira? Qual o papel da linguagem na definição e construção desse espaço? Um lugar com nome de commodity, do passado longínquo onde ainda se tingia roupas com a seiva das árvores, obcecado em proteger a ordem capaz de garantir a uma elite os meios de sua perpetuação, e com um progresso traçado segundo os interesses dela. O que seria desse lugar se ele, ao invés de perseguir os lemas traçados no passado por poucos, sobre o futuro de muitos, estivesse aberto a se reinventar segundo o presente, segundo a vida daqueles que de fato o constituem e realizam?*

*Em 1976, o artista Antonio Dias "ergueu" a bandeira do País inventado em Milão, onde teria declarado também que as ideologias tinham*

in constant invention, a “Freedom Territory”. It is as if he were in search of a language that could describe a place not yet present, or only present for a short time.

With *The New Brazilian Flag*, Mourão intervenes in Brazilian flags, cutting out of their centers the blue area that contains the stars, which represent the states of the federation; and, from the center of this blue, the motto “Order and Progress”. If, in the gallery, the flag presented in a frame served as memory and record of a performance, like a bicycle on a bench whose wheel cannot be touched or rotated, outside the gallery, and during the period of the exhibition, it acquired a significant afterlife and scope. Not simply because the release of small-scale copies of the original resulted in their dissemination in huge numbers, but because many people started to share the image of the cut-up flag as a symbol of resistance to, and rejection of, the authoritarian administration installed in the country.

One of its most striking expressions of this occurred when the frameless flag was hung up in various parts of the city. With its cropped center, it began to be used to frame many other images with its empty space, which were recorded in photographs taken by the artist and his associates. Suggesting that Brazil is more than a place; it is itself a mental state, a way of seeing the world. In other words, as Cícero Dias would say: “I saw the world, and it began in Recife.”

## 6 Conclusion: autonomy and engagement

In the interview for *Conversations about sculpture*, Hal Foster asked Richard Serra about the political content of his work. To which he replied, displaying some discomfort, that he was not at all worried about carrying out surveys or taking the political temperature before producing any of his works. Professor Foster, evidently dissatisfied, replied, “That was not my question. Do you see politics in the form or structure of your work itself—in its abstraction, or, shall we say, in its autonomy?” To which Serra responded, without blinking: “No.”

And it was the way in which Foster framed the problem, and overcame the impasse, which is relevant to the work of Raul Mourão and his most recent exhibition in New York.

Foster cites Agamben and Sartre as representatives of two poles: autonomy and engagement. According to Agamben, it was only through autonomy that one could resist any political instrumentalization, and, thus, affirming the independence and specificity of what is being done, perform a political act. According to Sartre, political strength was measured only by the degree of engagement of its content. Foster later goes on to say that Serra’s work possesses a great paradox and, because it situated its autonomy on such a scale and in such a public way, his political engagement was inescapable.

“ido pescar”. Em uma crítica a revoluções patrocinadas pelo Estado e seus desdobramentos, ele reivindicava um espaço mais amplo de atuação: “Anywhere is my land.” Um espaço em constante invenção, um “Freedom Territory”. É como se estivesse em busca de uma linguagem que desse conta de descrever um lugar ainda não presente, ou apenas presente por uma estreita duração.

Com *The New Brazilian Flag*, Mourão interfere em bandeiras brasileiras recortando, do seu centro, o azul que contém as estrelas que representam os estados da federação; e, do centro desse azul, o lema “Ordem e Progresso”. Se, na galeria, a bandeira enquadrada em uma moldura servia como memória e registro de uma performance, como uma bicicleta sobre um banco cuja roda não se pode tocar nem girar, fora da galeria, e durante o período da exposição, ela adquiriu uma sobrevida e um alcance importantes. Não só porque a edição de exemplares menores do que aquele exposto se difundiu em enorme número, mas porque muitos passaram a compartilhar a imagem da bandeira recortada como um sinal de resistência e discordância com o governo autoritário instaurado no país.

Uma de suas mais contundentes manifestações surgiu quando a bandeira, sem estar emoldurada, foi pendurada em vários pontos da cidade. Graças ao seu centro recortado, ela passou a enquadrar com seu vazio diversas imagens, registradas em fotografias realizadas pelo artista e seus conhecidos. Sugerindo que o Brasil é mais do que um lugar, é ele mesmo, um estado mental, uma forma de ver o mundo. Em outras palavras, como diria Cícero Dias: “Eu vi o mundo, ele começava no Recife.”

## 6 Conclusão: autonomia e engajamento

Na entrevista para o livro *Conversations About Sculpture*, Hal Foster perguntou a Richard Serra sobre o conteúdo político de sua obra. Ao que ele respondeu, demonstrando algum desconforto, que não estava nada preocupado em fazer enquete, nem medir a temperatura política antes da realização de nenhum dos seus trabalhos. Professor Foster, nitidamente insatisfeito, retrucou: “Essa não é a minha pergunta, você vê política na própria forma ou estrutura de seu trabalho—in sua abstração, ou, digamos, em sua autonomia?” Ao que Serra, sem piscar, rebateu: “Não.”

E foi a maneira com a qual Foster organizou o problema, e ultrapassou o impasse, que é relevante para o trabalho de Raul Mourão e sua mais recente exposição em Nova York.

Foster menciona Agamben e Sartre como representantes de dois polos: autonomia e engajamento. Para Agamben, era apenas pela autonomia que se poderia resistir a qualquer instrumentalização política, e, com isso, afirmando a independência e especificidade do que se faz, realizar um ato político. Já para Sartre, a força política era medida apenas pelo grau de engajamento do seu conteúdo. Foster, mais adiante, chega a dizer que a obra de Serra é possuidora de um grande paradoxo e, por situar sua autonomia em tamanha escala e de maneira tão pública, era inescapável o seu engajamento político.

According to Mourão, and other contemporaries of his, there is no paradox or need to synthesize this dialectic. Since autonomy and engagement are like arrows that, even when pointing in different directions, take us to the same place. In this, more than in things, are the ideas that must always be in motion, moving away from the rigidity of unique thought and obscurantism — creating a place for questions. Where political leaders can be fluffy toys, blocks of wood can become pets, the oppressive grids and the structure of the city's constructions balance on one's hands, where the flag becomes a frame, in accordance with the example of Antonio Dias, in order for the country to be invented or permanently reinvented, far from the positivist order and outdated mottos. A country whose flag, rather than a motto, contains a question addressed to everyone, to which one can respond, like a certain diplomat (Vinicius de Moraes): "If you ask me what my country is, I will tell you I don't know."

*Para Mourão, como para outros contemporâneos seus, não há paradoxo nem há a necessidade de síntese para essa dialética. Pois autonomia e engajamento são como setas que, mesmo apontando para caminhos diferentes, nos levam ao mesmo lugar. Neste, mais do que as coisas, são as ideias que devem estar sempre em movimento, nos afastando da rigidez do pensamento único e do obscurantismo — um lugar para perguntas. O lugar de uma obra em que líderes políticos podem ser de pelúcia, blocos de madeira se tornam animais de estimação, as grades opressoras e a estrutura das construções das cidades balançam sob as mãos, em que a bandeira vira moldura para, seguindo o exemplo de Antonio Dias, o país seja inventado, ou sempre reinventado longe da ordem positivista e lemas caducos. Um país cuja bandeira, ao invés de lema, contenha uma pergunta dirigida a todos, à qual se possa responder, como um certo diplomata: "Se me perguntares o que é a minha pátria, te direis não sei."*



234

Rebel #4  
2020  
aço corten  
corten steel  
245 x 250 x 125 cm



Rebel #3  
2020  
aço corten  
corten steel  
285 x 125 x 170 cm



236

Rebel #4  
2020  
aço corten  
corten steel  
245 x 250 x 125 cm



Rebel #3  
2020  
aço corten  
corten steel  
285 x 125 x 170 cm











242

*Três garrafões*  
Three demijohns  
2020  
*vidro e aço 1020 com resina sintética*  
glass and 1020 steel with synthetic resin  
50 x 60 x 18 cm

*Garrafão Lâmina #2*  
Demijohn veneer # 2  
2020  
*vidro e aço 1020 com resina sintética*  
glass and 1020 steel with synthetic resin  
47 x 100 x 30 cm

*Garrafão Estação*  
Demijohn station  
2020  
*vidro e aço 1020 com resina sintética*  
glass and 1020 steel with synthetic resin  
48 x 27 x 25 cm

*Garrafão Livro*  
Demijohn book  
2020  
*vidro e aço 1020 com resina sintética*  
glass and 1020 steel with synthetic resin  
50 x 53 x 30 cm



*Garrafão Lâmina*  
Demijohn veneer  
2020  
vidro e aço 1020 com resina sintética  
glass and 1020 steel with synthetic resin  
50 x 60 x 30 cm







246

*Vista parcial da exposição*  
Partial view of the exhibition





248

Rebel #5  
2021  
aço corten  
corten steel  
265 x 250 x 125 cm





