

realização

patrocínio

dois  
reais  
matheo  
rocha  
pita



Sérgio Bruno Martins

*Pois, ao impossível, pode-se responder sempre com uma transação.*

Jean-Claude Milner

Não é de hoje que o Paço Imperial e o Hospital Universitário da UFRJ avizinharam-se no trabalho de Matheus Rocha Pitta. Dois de seus primeiros projetos, se tomados em conjunto, já apresentavam propor para esses dois lugares uma vizinhança pelo avesso, isto é, uma superposição desajustada entre o interior de um e o exterior do outro. Em volta do Paço, o artista instalou caixas contendo fotografias dos refletores danificados da Catedral de Petrópolis – um projeto de iluminação que, segundo ele, ‘projetava antes sombra do que luz’ [páginas 66-68]. Já no interior da chamada ‘perna seca’ do Hospital – a metade jamais utilizada e recentemente demolida daquele prédio – Matheus encontrou, ao invés de imagens melancólicas, uma não-imagem: um grafite anônimo, representando um dado inteiramente transparente [pág. 61], que lhe serviu de ‘mapa ou diagrama do estado em que se encontrava aquela construção: como saber qual o resultado de um possível lance de dados, uma vez que todas as faces do volume são transparentes e comunicantes?’<sup>1</sup>

A penumbra simbólica do primeiro caso visava provocar um lapso na memória oficial, um déficit de monumentalidade capaz de irromper em meio a narrativas consagradas para extrair daí uma relação mais urgente entre o prédio e seu entorno (é significativo que os refletores cegos sejam da catedral petropolitana, monumento tardio de uma monarquia que sua construção viu ruir). Já no caso do hospital, o *diagramme trouvé* aponta justamente para a incapacidade da representação convencional – no caso, da linguagem fotográfica documental – de dar conta do que estava em jogo naquela monumental ruína

natimorta. E apontava também para o desarme dessa linguagem em prol de outra gestada em meio ao próprio impasse: uma série de fotografias igualmente diagramáticas, que se propunham a rearticular o prédio através de uma sintaxe discordante daquela prefigurada por sua triste beleza moderna.

Passados dez anos, em *Dois Reais*, Matheus sobrepõe esses dois lugares numa instalação que a um só tempo sintetiza seu trabalho no período e relança suas questões, alçando-as a um patamar inédito de abrangência e incisividade. O ponto de partida aqui é a notícia de que o entulho oriundo da implosão da perna seca havia sido adquirido pelo valor simbólico de um real por uma empresa, a Britex, que o britaria *in loco* para então revendê-lo para a indústria de construção civil. O segundo real corresponderia à intervenção – monetária e simbólica – do artista, que comprou da Britex três carregamentos do material em diferentes gradações (entulho não britado, rachão, ou seja, pedras que mais ou menos cabem na mão, e brita já bem refinada, próxima da areia). Uma vez no Paço, o material é reconfigurado segundo outra cisão, correspondente aos dois lados de uma dissimetria temporal – ou, nos termos artista, de uma ‘ampulheta dissincrônica’. Numa metade da sala, um filme digital sobrepõe virtualmente sobre a outra metade o registro de três ‘exposições’ diferentes (cada uma correspondendo a uma graduação da brita) [págs. 26-35]. Passando à segunda metade, no entanto, já não vemos nenhum desses três episódios, mas sim uma situação em suspenso: o material está embalado em diferentes configurações e armazenado nos fundos falsos de estruturas que replicam o mobiliário recentemente instalado na sala [págs. 10-19]. O único e enigmático arremedo de explicação são quatro pesadas lajes de concreto que trazem, emparedadas em sua face frontal, composições diagramáticas com notícias de jornal, pedaços de brita, filme plástico e outros materiais [págs. 8 e 20-22]. No mais, quase toda a brita está empilhada sobre *pallets*, como se tivesse acabado de chegar ou estivesse esperando para ser transportada para fora dali, o que de fato acontecerá, já que ao fim da exposição a Bri-

tex será novamente contratada para eliminar o material, como ela normalmente faz com resíduos de obras. Muda o tipo de obra – não é construção civil, mas obra de arte –, mas o ciclo de vida da brita permanece intacto: a exposição é apenas uma parada nesse circuito, assim como qualquer prédio só é perene em aparência (há ecos aqui do virulento lembrete de Gordon Matta-Clark à arquitetura: seu destino é cedo ou tarde virar lixo). A instalação é, portanto, essa pausa descompassada entre algo já ocorrido e algo ainda por ocorrer.

Voltarei a estes pontos mais adiante. Por ora, convém qualificar minha assertiva sobre a abrangência e incisividade de *Dois Reais*. A primeira se faz notar imediatamente pela escala urbana do trabalho: por um lado, este novo avizinhamento entre Fundão e Paço implica o trajeto percorrido pelas caçambas de brita de um ponto ao outro, passando pela Zona Portuária – em conturbado processo de renovação urbana por conta das Olimpíadas de 2016 – e pelo viaduto da Perimetral. Assim como a perna seca, o viaduto será posto abaixado e igualmente vendido, supõe-se, para a Britex ou outra empresa do ramo. Por outro lado, dizer que esta é uma escala urbana não significa apenas que ela é grande, mas que sua distensão abarca também a dimensão do ínfimo, já que sob a Perimetral acontece semanalmente um mercado de pulgas.<sup>2</sup> Foi lá que o artista alugou as mesas onde aparece exposta, no filme, parte da brita comprada. O título da exposição remete, portanto, também ao encontro dessas duas ordens de grandeza da mercadoria: àquele um real pago pela montanha de entulho é somado mais um, que representa o preço-padrão das quinquilharias à venda no mercado de pulgas. É como se, no Rio de Janeiro, essa escala urbana descrevesse um círculo no qual o ponto de reaproximação de suas extremidades fosse o limiar entre a mercadoria e o lixo.

Já a incisividade de *Dois Reais* se faz sentir no fio de sua apresentação. Ali é tensionada uma dicotomia central na história da arte recente, entre o conformismo do objeto e sua incondicional negação.

O primeiro polo, quer o entendamos como aferro à autonomia da arte em sua concepção moderna ou como capitulação cínica ao estatuto da mercadoria, arrisca relegar o objeto de arte contemporâneo a uma posição criticamente inócuas. É como se o preço pela viabilidade desse objeto fosse ou bem seu resguardo (ou seja, uma autonomia decaída, cuja sobrevida após o abandono do horizonte utópico resume-se ao jogo circular de linguagens especializadas) ou sua adesão ao regime de reconhecimento sancionado pelo mercado (que não coloca limites formais ao objeto artístico, mas que condiciona o momento de sua produção à expectativa do consumo). Já o segundo polo refere-se tanto à insistência em dissolver as fronteiras entre arte e vida (o que, em tempos pós-modernos, corresponde menos a um horizonte libertatório do que à subsunção da arte por uma vida cultural amplamente mercantilizada) quanto às práticas herdeiras da tão apregoada ‘desmaterialização’ conceitualista do objeto (que terminou por eliminar não a mercadoria artística, mas um gargalo entre produção e consumo, já que ideias e projetos mostraram-se tão vendáveis quanto objetos, e menos impedidos em sua circulação).<sup>3</sup>

Há em *Dois Reais*, portanto, um enlaçamento decisivo entre a forma-exposição e a necessidade de superação dialética dessa dicotomia que acabo de descrever, no esforço de constituir um objeto artístico capaz de se colocar na contemporaneidade. Em outras palavras, a emergência do contemporâneo em *Dois Reais* é indissociável da construção de seu objeto (não é por menos que as duas principais referências artísticas de Matheus – Hélio Oiticica e Robert Smithson – são também dois dos artistas que mais incisivamente trabalharam, cada um por sua via, a dissolução do objeto artístico moderno e sua subsequente atualização). É através desse movimento conceitual – que não se furtará a considerar as dimensões fenomenológica e material da exposição – que este ensaio se propõe a percorrer *Dois Reais*.





# dois re

matheus rocha

curadoria sérgio bruno

de 22 março a 13 de n



ais

pitta

martins

io 2012

Foto: ADRIANA M. 2011

BRASIL



12

dos

matheus

curadoria sérg

de 22 março a



13

Projeto realizado com o patrocínio da Fundação do Rio de Janeiro

apoiado

produção

patrocínio

TISARA

BRASIL

BRASIL



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25





28



29





32



33





#### Índice de Imagens:

Páginas 7 a 25:

Dois Reais; madeira, brita reciclada, plástico, pallets, lâmpadas; dimensões variáveis  
2012

Páginas 26 a 35

Dois Reais; vídeo HD 30 min, 2012

Capa e páginas 7, 8, 11, 12 e 36

Estela # 4 (ampulheta); papel, moeda, entulho, cimento, areia e cola. 170 x 70 x 7 cm 2012

página 20

Estela # 3 (filme); papel, cimento, areia, cola, plástico filme. 140 x 80 x 5 cm 2012

página 21

Estela # 2 (calendário); papel, entulho, cimento, areia e cola. 150 x 70 x 7 cm 2012

página 22

Estela # 1 (pilhas); papel, entulho, cimento, areia e cola. 170 x 70 x 7 cm 2012

#### Index of Images

Pages 7 to 25

Dois Reais; wood, recycled gravel, plastic, pallets, lamps. Variable dimensions. 2012

Pages 26 to 35

Dois Reais; video hd 30 min, 2012

Cover and pages 7, 8, 11, 12 and 38

Stella # 4 (hourglass); paper, coin, debris, cement, sand and glue. 170 x 70 x 7 cm. 2012.

Page 20

Stella # 3 (film); paper, cement, sand, glue, plástic. 140 x 80 x 5 cm 2012. 2012.

Page 21

Stella # 2 (calendar); paper, debris, cement, sand and glue, 150, 70 x 7 cm. 2012.

page 22

Stella # 1 (stacks) ; paper, debris, cement sand and glue, 170 x 70 x 7 cm. 2012

#### Acordo

Em seu projeto para a Bienal de São Paulo de 2010, exposto posteriormente na Sprovieri Gallery, Matheus já havia prenunciado um dos aspectos centrais de *Dois Reais*. Sua intervenção aconteceu numa fábrica abandonada do leste londrino – alvo, como a zona portuária carioca, de um programa de remodelação para os Jogos Olímpicos – através de ‘ações escultóricas’ deflagradas pelo derramamento em série do conteúdo de latinhas de café e sopa de tomate encontradas no local, todas devidamente encaixotadas e vencidas [págs. 64-65]. Como observei na ocasião, as latinhas permaneceram ‘temporalmente congeladas entre a inutilidade e a obliteração’, dado que continuavam lacradas, como que recém-saídas da esteira de produção, mas já se encontravam expiradas.<sup>4</sup> Existiam num limbo entre a fábrica e o lixo. Esse congelamento é o oposto daquele outro (de valor) que constitui a própria mercadoria, pois trata-se aqui de um déficit fatal de circulação. Tratava-se, portanto, da instauração de um outro circuito, ou melhor, de um *curto-circuito* entre as duas dimensões dessa mercadoria fracassada: entre seu exterior – novo, brilhante, sedutor – e seu interior – tóxico, abjeto, perecido.

Guardadas as devidas proporções, há um evidente paralelo entre essa operação e o destino da perna seca: assim como a sopa e o café, esta metade do hospital não encontrou uso. Mas ocorre também uma inversão. Em Londres a ação do artista revelava a discrepância entre o que o exterior das latas seguia prometendo e o que o interior agora continha. Era a sua abertura que provocava o curto-circuito em questão. *Dois Reais*, por outro lado, parte do entulho do hospital, que não só já era visível, mas era inclusive notícia (o próprio prédio, por sinal, já vinha perecendo a olhos vistos). O que importa nesse material é sua reencarnaçāo, no circuito de troca e consumo, como brita.

Eis o ponto crucial: o material oriundo do Fundāo e exposto no Paço permanece inscrito no circuito comercial engendrado pela Britex. Este circuito é detalhadamente explicado em diagramas que a Britex inclui em seus folhetos [págs 7 e 36] e que Matheus

incluiu na laje postada logo à entrada da exposição (laje esta que inclui também a notícia sobre a compra do entulho e que efetivamente ‘apresenta’ *Dois Reais*, já que o letreiro oficial da sala foi deliberadamente encoberto por parte do mobiliário replicado). Nestes novos *diagrammes trouvés*, o circuito da brita é decupado em duas etapas: uma primeira, na qual o material é levado até a ‘obra’, e uma segunda, na qual a empresa coleta resíduos da obra para então eliminá-los de forma ecologicamente correta. A obra corresponde assim a um parêntese, a um estágio intermediário do circuito. O mesmo vale para a obra *de arte*, já que a esmagadora maioria da brita exposta não terá sobrevida escultórica, ou seja, não migrará de seu circuito comercial original para o circuito comercial da arte.<sup>5</sup> Se as esculturas mostradas no Paço são efêmeras, isso não se deve à natureza material da brita ou a uma bravata ingênua contra o mercado de arte, mas à decisão de reter esse caráter de mercadoria da brita.

Eis aqui a ironia inicial de *Dois Reais*. Basta ver o duplo sentido que a palavra ‘obra’ adquire no diagrama emparedado: é por abraçar o caráter de mercadoria de seu material (a brita) que a exposição supera aquele objeto moderno (o prédio). Como Matheus observa, contrapondo-se ao documentário *HU* (2010), de Pedro Urano e Joana Traub Csekö, ‘meu trabalho começa onde o filme acaba.’ O trato com a mercadoria permite ao artista radicalizar uma questão que a série fotográfica concebida dez anos antes a partir do grafite do dado na verdade já colocava: a superação de toda uma linguagem artística imposta pelo fantasma modernista do prédio. Talvez seja essa a grande dificuldade de *HU*, como aponta o crítico Fábio Andrade:

*HU segue a cartilha do projeto amaldiçoado – a absoluta aderência entre forma e função; o uso da estrutura como expressão em si; a abundância de linhas geométricas que se completam em uma paisagem em trama [...] e à montagem impõe uma dialética, trabalhada tanto no som quanto nas duas metades da tela dividida, onde a única síntese possível é igual às suas partes – ou seja, uma dialética que impossibilita qualquer dialética.*<sup>6</sup>

O que emperra o documentário é seu apego à linguagem visual daquele espaço, ou seja, seu conformismo ao objeto filmado. Sua vontade crítica é na verdade um voluntarismo, uma vez que a opção por espelhar a sintaxe arquitetônica modernista não diz a que veio. Ela nem produz um ponto de vista esteticamente distinto (já que ‘segue a cartilha’ modernista), nem se mostra capaz de reclamar para si um teor propositivo equiparável ao que movia os arquitetos de então, para quem o laço entre autonomia formal e horizonte utópico ainda soava vital. ‘Se há uma diferença entre *HU* e *HU*’, diz Andrade, ‘é que o projeto do Hospital Universitário – e da ideia de Brasil que ele representa – era ainda uma proposição.’ Desfeito tal laço, o que resta é a reafirmação melancólica, ainda que bela, de uma impotência crônica, coisa que o roteiro tenta *compensar* pela via da denúncia: ‘*HU* é um filme de legista onde um legista já não tem qualquer serventia.’

De fato, *Dois Reais* começa onde *HU* acaba. E não apenas no sentido cronológico. Sua mudança de perspectiva a respeito do objeto em questão é radical, e aponta para longe do quadro melancólico, cuja marca é a permanente impossibilidade de se ‘fazer o luto do objeto perdido’.<sup>7</sup> Sem nostalgia ou voluntarismo, resta um princípio dialético que pode soar paradoxal a ouvidos acostumados à equiparação fraca entre crítica e denuncismo. Trata-se do *acordo*, no sentido estrito que lhe dá o artista suíço Thomas Hirschhorn: ‘a realidade não pode ser mudada a menos que você se ponha de acordo com ela.’<sup>8</sup> O objeto de *Dois Reais*, com o qual o trabalho acorda, é a nova realidade dos restos daquele prédio enquanto mercadoria.

### Desacordo

Mas fica um problema: não haveria o risco desse acordo com a mercadoria apenas trocar aferro melancólico por adesão cínica? Certamente, já que toda uma dimensão do conformismo do objeto, talvez dominante na arte contemporânea, gira em torno do télos do consumo. É preciso então perguntar se e em que termos esse acordo de *Dois Reais* pode ser entendido também como um *desacordo* vis-à-vis este télos.

Pensemos num exemplo eminentemente comercial: o cinema em 3D. Seu paradigma é o estímulo repetitivo, representado por sucessões de objetos dinâmicos – pássaros, mísseis, meteoros – que se descolam da tela, ofertando-se um a um ao espectador. A diegese de tais filmes – seu ritmo, seus planos, enfim, sua realidade filmica – é a esteira dessa linha de produção de estímulos e sua promessa, nada menos que viciante, é de um ‘gozo do olho’.<sup>9</sup> Como no universo do consumismo e da publicidade, toda a estrutura formal e narrativa desses filmes parece nos dizer ‘mais’, ‘mais um’, ‘de novo’. Some-se a isso a reificação extrema desse objetos: levitando à frente da tela, eles parecem alheios a qualquer dialética entre figura e fundo, como se a questão de seu aparecimento simplesmente não se colocasse, como se cada um fosse de fato o advento *ex nihilo* de um objeto inteiramente novo. Como se nosso envolvimento subjetivo – corpóreo, psíquico, perceptivo – nada tivesse a ver com sua constituição. Tudo parece indicar que o encontro com estes objetos é o resultado meramente incidental de uma diegese coesa e realista, quando na verdade é o contrário: a necessidade de um pano de fundo convincente para a aparição encantadora de tais objetos é que é a razão de ser desta diegese. É nesse sentido que nossa relação com o que vemos na tela, e fora dela, revela-se cúmplice da naturalidade cotidiana com a qual nos deixamos envolver pelo fetichismo da mercadoria.<sup>10</sup>

Daí a excepcionalidade de *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, (2010) de Werner Herzog, que muito impressionou Matheus durante a elaboração de *Dois Reais*. Seu foco nas pinturas rupestres vai na contramão do 3D comercial. Não que essas pinturas não sejam também percebidas como que recortadas de seu entorno e ilusoriamente autossuficientes. A diferença, nesse caso, é que o lugar onde isso acontece são as representações convencionais (em duas dimensões). A razão é simples: não parece estranho que o suporte rochoso dessas pinturas esteja aplanado. Até porque isso as inscreve no que talvez seja o hábito mais arraigado de nossa cultura visual: ver imagens representadas sobre superfícies planas. É por isso que o 3D aqui é tão diferente. Ao despertar a dimensão tátil de seu fundo, exacerbando-lhe a textura – para um crítico, o filme parece ‘calcificado’ na tela – o filme de Her-

zog destitui as pinturas desta ilegítima familiaridade planar.<sup>11</sup> O efeito disso é uma paradoxal proximidade, já que as pinturas perdem também, ao menos em parte, a transcendência da imagem. Para completar, o filme ainda reflete sobre a casual adição de um quarto cavalo a uma das composições, coisa de cinco mil anos após a pintura dos três primeiros. Ou seja, a proximidade ganha também um sentido temporal. É como se perdêssemos a reverência que habitualmente atribuímos à distância histórica que nos separa do(s) momento(s) em que as imagens foram pintadas (Herzog descreve as pinturas como ‘um ato de comunicação entre o passado e o futuro’). A manobra é digna do anti-historicismo de um Robert Smithson, e de sua fascinação pelo tempo geológico: nossa fé na mediação da história é subitamente abalada por conta de um salto de escala que o tempo histórico não parece capaz de apreender (não pelo menos sem operar também um ‘achatamento’). Em suma, esse objeto cinematográfico se torna dialeticamente manifesto, implicando nosso ponto de vista histórico e fenomenológico e colocando em questão a fantasia diegética típica dos filmes em 3D.

Ocorre um revezamento similar entre acordo e desacordo em *Dois Reais*, no sentido de que a exposição arquiteta certas expectativas estéticas já com vistas à frustração. Um bom exemplo disso é a iluminação. No filme de Matheus, uma luz morna incide sobre as esculturas de brita, realçando-lhes a tatinilidade [pág. 33]. As pedras de rachão ganham individualidade, o que fica mais aparente ainda quando elas são manipuladas pelos convidados. E nos grandes pedaços de entulho, a luz acentua o contraste entre a textura levemente áspera da superfície e as cavidades dos tijolos (o artista chega a incluir no filme fotos que os espectadores tiraram, tentando capturar fotograficamente este contraste). O jogo de luz e sombra é fundamental em ambos os casos, e é como se ele emergisse gradualmente do vazio da sala, onde os visitantes circulam, velados pelo escuro. É criada uma relação de proximidade, mediada por esse jogo, entre os visitantes e as esculturas (uma sensação compartilhada por quem, também no escuro, vê o filme): as peças iluminadas se destacam do entorno, mas nem por isso parecem estar fora de alcance.

Essa proximidade mediada inexiste na exposição propriamente dita. O espaço pode ser o mesmo que o filme mostra, mas as situações são fenomenologicamente incongruentes entre si. É possível imaginar, em outro contexto, que a luz ocre e focada que incide sobre as esculturas de brita possa até produzir um efeito aurático, mas o que salta aos olhos aqui é seu choque abrupto com a iluminação fluorescente [pág. 19]. Ao contrário do que acontece no filme, as esculturas aqui parecem *desrealizadas*, especialmente quando as espiamos pela fresta entre os dois grandes painéis falsos. Isso porque nossa percepção, com um pé irremediavelmente fincado na luminosidade fria da sala, hesita em ajustar-se. Isso termina por revestir as esculturas – próximas ou não, tanto faz – de uma inexpugnável estranheza. Mesmo a laje postada no limiar entre os dois campos luminosos parece inexplicavelmente alheia [pág. 21]. Já nos conjuntos isolados, onde os sacos de brita encontram-se agrupados em construções vagamente antropomórficas, até dá para perceber nas pedras, vez por outra, um jogo cadenciado de luz e sombra. Mas este é logo asfixiado pela superfície reluzente do filme plástico [pág. 11]. Não que não sintamos vontade de tocar nessas esculturas, mas isso se deve menos a uma expectativa de prazer tático do que ao impulso de testar sua realidade, de avaliar se aquele corpo estranho pertence ao mesmo mundo que o nosso.

Passamos da fantasia ao teste de realidade, mas o fundamento ontológico destes dois conceitos psicanalíticos é o mesmo: o objeto faltante. Afinal, como explica a teórica norte-americana Joan Copjec, o teste de realidade supõe que os objetos empíricos não passam de ‘percepções fugazes que parecem adquirir o peso da objetividade somente quando pesados contra ou ancorados pelo objeto real que se encontra excluído’.<sup>12</sup> Se o acordo com a mercadoria institui uma balança, e se o conformismo consumista é calcado na fantasia de que algum dos inúmeros pesos à nossa volta – sempre o próximo – há de equivaler ao peso do objeto que desde sempre nos falta, a desrealização da brita toca no mecanismo viciado da própria balança. Isso transparece ainda numa das lajes, onde há três colunas verticais de objetos [pág. 22]: de um lado fotos publicitárias de sacos de cimento e mate-

rial de construção em geral, recortadas de anúncios de jornal; do outro, pedaços reconhecíveis do revestimento do prédio; e entre as duas, uma coluna de fotos de rachaduras e lacunas estruturais, num comentário sobre o incomensurável casamento entre quantidade, de um lado, e qualidade (ou seus resquícios), do outro. Entre o acordo com a realidade da mercadoria e o desacordo com o conformismo a esta mesma mercadoria, *Dois Reais* constitui um objeto que *se ocupa* da falta ao invés de tentar *ocupá-la*.

### ***Darstellung***

*Dois Reais* dialetiza o objeto de arte (e, por conseguinte, a autonomia artística), mas não o nega incondicionalmente. Aliás, não seria ingenuidade insistir em tal negação uma vez que, muito mais que qualquer objeto, a própria noção de *valor* já se encontra radicalmente desmaterializada? Cabe aqui remeter o trabalho de Matheus a uma terceira e importante referência artística: Cildo Meireles, que captou como poucos de sua geração – e certamente melhor do que as vertentes conceituais mais dedicadas à investigação epistemológica sobre a natureza da arte – a crise de representação de valor que se seguiu ao colapso do sistema Bretton Woods.<sup>14</sup> Tal crise, sintoma inicial da grave convulsão sistêmica que o capitalismo hoje experimenta, encontra-se estampada na primeira laje da exposição [capa], onde as duas metades da ampulheta abrigam um real cada, sendo que só um destes é real (a outra moeda é um imenso recorte de jornal). Eis, portanto, o mais pertinente ponto comum entre o trabalho de Matheus e as manobras de Cildo: a opção não por negar o objeto, mas por tensionar objetivamente o paradoxo do valor.

Estes dois reais, marcos da dissimetria de que fala o artista, são também exemplares do papel da ironia em *Dois Reais*. Seria um equívoco afirmar que a exposição é permanentemente irônica. Há momentos claramente distantes do sentido irônico, alguns até mesmo solenes, como a própria atmosfera da sala. O que confere à ironia um lugar específico neste trabalho – e é isso que aqueles dois reais nos mostram – é o fato dela aparecer consistentemente sob a forma da *justaposição*. É só olhar também para

os pedacinhos de brita individualmente incrustados em cada tijolinho dos classificados de imóveis e encobrindo preços cada vez mais exorbitantes [pág. 21]. Ou para os escombros ensacados e justapostos à escavação arqueológica do próprio Paço. Ou ainda para a grande justaposição entre sala e imagem projetada, ambas emolduradas por suas respectivas versões do grande arco estrutural que divide o espaço [pág. 27]. E por fim, claro, para todo o mobiliário replicado, que sublinha a transformação fracassada do Terreiro do Paço – nome daquela sala – num espaço expositivo convencional.

Em cada um desses casos, os objetos justapostos enlaçam-se um ao outro através de uma faísca irônica. Isso produz um abalo em suas determinações fixas, ou seja, é como se cada elemento corroesse a identidade pretensamente estanque do próximo. Mas é só isso mesmo, um abalo: é o suficiente para pôr em movimento uma cadeia de contradições que vai se desdobrando ao longo da exposição, galgando degraus que não se atêm à manutenção da postura irônica (e nem descambam para o cinismo). Resumindo: a ironia é, em *Dois Reais*, o estopim da dialética.<sup>15</sup>

É por isso que, apesar de seu conteúdo politicamente imantado – o projeto modernista, a especulação imobiliária, as transformações urbanas –, *Dois Reais* passa longe de conceber a exposição de arte contemporânea como mera disseminação dos resultados de uma pesquisa, levantamento e/ou denúncia de cunho político. As justaposições que listei não vislumbram um horizonte de eficácia comunicativa, e é praticamente impossível narrar adequadamente seu movimento expansivo. Mas este pode ser pensado, creio, como um ‘processo construtivo ímpar’ [*unique constructional process*] ou ainda como um ‘campo de força dialético’, expressões com as quais Fredric Jameson descreve a eficácia expositiva – a *Darstellung* – de *O Capital*:

*O processo deve ser imaginado como uma forma protonarrativa específica, na qual a recodificação ou transformação de um dilema conceitual numa forma nova e potencialmente mais tratável resulta também numa expansão do próprio objeto de estudo: a sucessiva resolução de dilemas interconectados er-*

*ige a arquitetura de todo um sistema ou constructo, que é a do próprio capital.*<sup>16</sup>

Seria um disparate fazer da exposição uma ilustração da obra de Marx. Porém, a tomar pela centralidade do conceito de mercadoria em *Dois Reais*, não é estranho imaginar que seu projeto é igualmente consciente de quão intuitivamente *irrepresentáveis* são as dimensões espaciais e temporais instauradas pelo capitalismo (daí a famosa noção de *mapeamento cognitivo* proposta por Jameson). As próprias lajes funcionam aqui como uma admissão: num ato praticamente fotográfico, elas paralisam bruscamente o fluxo de materiais e informações que se propõem a exibir. Mas é dessa paralisia, ressonante em sua inércia fúnebre, que emerge sua potência diagramática.<sup>17</sup> Tudo nas lajes é justaposição. Daí que seu tempo e seu estatuto enquanto objeto sejam tão estranhos à nossa experiência intuitiva, como que expondo sua insuficiência frente aos processos que nos determinam. Mas ao mesmo tempo, e partindo de um lance irônico que interrompe o dia a dia dos signos, as lajes apontam para uma série de trajetórias alternativas que só podem ser devidamente exploradas se compreendidas como ‘enigmas interconectados’.

Assim é também com o próprio Terreiro do Paço. Devido à sua bipartição, o circuito da exposição demanda do espectador uma escolha: ou bem subir as escadas e passar pelas salas expositivas mais convencionais para chegar ao outro lado, ou sair do prédio e dar a volta pela Praça XV. A própria posição intermediária dessa sala é redescoberta. Afinal, como área onde escravos e criados levavam a cabo seus afazeres, cabia a ela a mediação entre o retraimento do palácio e o burburinho da rua. Passado este tempo, é curioso perceber que ela agora já não está nem lá, nem cá: os novos painéis pouco contribuíram para equipá-la às áreas expositivas mais ‘nobres’ do Paço (pelo contrário: é o esforço por fazê-lo que revela sua intratabilidade), mas foram bem-sucedidos em estancar a extraordinária porosidade que existia entre a sala e a praça. É irônico, portanto, que sua duplicação tenha servido para dar guarida ao material que vem de fora, contrabandeando-o para dentro e inscrevendo-se na série de *Fundos Falsos* que Matheus vem realizando ao longo dos anos.

Ocorre em *Dois Reais*, então, mais um lance expansivo: o retorno, agora impulsionado pela própria dinâmica do trabalho, para fora do Paço. Sob essa ótica, não há nada de banal no curto trajeto externo entre as duas metades da sala. Ele revela-se um desvio, uma instância da *Darstellung* agora pronunciada com sotaque benjaminiano: ‘Exposição [Darstellung] como desvio – eis então o caráter metódico do tratado. Renúncia ao curso ininterrupto da intenção é sua primeira característica.’<sup>18</sup> Não poderíamos tomar a justaposição como o primeiro passo de tal desvio, por conta de sua desconfiança da linearidade comunicativa e de seu caráter fundamentalmente dissincrônico? Deparemo-nos uma vez mais com o viaduto da Perimetral e o mercado de pulgas: se nos desviamos por um instante da narrativa que os condena, se negamos a seu curso ininterrupto a prerrogativa de administrar nossas expectativas sobre a cidade, estes dois elementos despontam como que justapostos, como extremos reaproximados daquela escala urbana distendida à qual aludi no início do texto. Essa rearticulação entre o Paço e seu entorno não pertence, a rigor, ao registro do *site-specific*. Ao contrário, o essencial aqui é que o Paço seja *inespecífico*, que não o tomemos como relíquia de um tempo histórico específico. Isso não significa negar a história do Paço – significa, ao contrário, que é possível trazê-la para nosso lado, como um desvio no cerne do presente. Mais do que ‘histórico’, o Paço torna-se *extemporâneo*, no sentido nietzschiano do termo. Um exemplo, como diz Giorgio Agamben, de que:

*Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide e nem está adequado às suas pretensões, e é portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.*<sup>19</sup>

Da posição inatural que *Dois Reais* instaura no Paço, a falência de um projeto já não se insinua com tintas nostálgicas ou melancólicas. Percebemos que *qualquer* projeto é falível, e que a temporalidade acachapante do capital talvez seja seu maior algoz. Pois os saltos que o capitalismo precisa dar para varrer

suas contradições para baixo do tapete desconsideram qualquer expectativa oriunda do passado (seja pela via do hábito, dos costumes ou da consciência histórica local) ou quaisquer projetos acalentados para o futuro, e isso é especialmente dramático num país de modernização tardia, acelerada e geograficamente desigual como o Brasil. Cada novo presente (ou seja, cada nova espacialização do capital) traz consigo sua própria forma de monumentalizar o passado e suas próprias ideias a respeito do que deve (ou não) ser o futuro. Tudo isso – presentes, monumentos, projetos – é igualmente vulnerável à inversão ideológica (basta ver o destino do ideário nacional-desenvolvimentista nos dias de hoje) ou passível de ser descartado, se daí depender a reorganização do capital. Mas não há descarte sem restos (vide o natimorto Hospital Universitário, filho de uma época que já não estava mais lá para acolhê-lo), e é nesse sentido que a verdade histórica, como entendia Benjamin, emerge das ruínas. É em seu acúmulo, em sua justaposição constelar, que se pode vislumbrar uma história de repetidos fracassos e esperanças silenciadas. Quanto à história oficial, o que menos importa é seu conteúdo. Sua eficácia ideológica é formal e se dá através de um sentido linear cuja função maior é justamente recalcar a ruína. Esgotado seu prazo de validade ideológico (não é isso que acontece agora com o tão propalado ‘fim da história’?), basta que outra narrativa diferente, mas formalmente idêntica, ocupe seu lugar. Os futuros que estas duas histórias nos oferecem são, como aqueles dois reais, incomensuravelmente diferentes.

## NOTAS

1 Matheus Rocha Pitta, portfólio do artista.

2 É tentador pensar neste mercado como um fantasma do antigo Mercado Municipal, derrubado justamente para dar lugar ao elevado que hoje lhe serve de teto.

3 Os termos do impasse que descrevo nesse parágrafo (bem como a noção de uma dialética da autonomia) são devedores do brilhante argumento de Nicholas

Brown em 'The Work of Art in the Age of Real Subsumption' (*Nonsite.org*, 13 de março de 2012). Sobre a relação entre desmaterialização do objeto e livre-circulação de mercadorias artísticas intangíveis (à qual pode-se acrescentar o surgimento de uma classe de artistas-empreendedores operando no *jet set* de feiras e bienais), ver Thomas Crow, 'Art and Its Markets' (*Artforum*, Abril de 2008).

4 Sergio Martins, *Provisional Circuits* (Texto de exposição, Sproxieri Gallery, Londres, fevereiro de 2011).

5 As exceções são as lajes, onde brita fina foi usada para misturar o concreto (como em qualquer obra) e onde o artista 'emparedou' certos pedaços, num gesto irônico que consigna pedaços do prédio à função de signos.

6 Fábio Andrade, 'A Tradição Moderna' (*Revista Cinética*, fevereiro de 2011).

7 Elizabeth Roudinesco e Michel Plon, *Dicionário de Psicanálise* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998), p. 507.

8 O contexto dessa afirmação, constantemente lembrada por Matheus durante a concepção da exposição, é um comentário sobre Andy Warhol: 'Ao dizer sim, Warhol pôs-se de acordo com a realidade social e econômica. Warhol é o artista do acordo. Acordar, nesse sentido, é confrontar-se com a realidade como ela é. Acordar é a precondição para que se aceite ou recuse algo; só acordando é que se pode mudar isso. Andy Warhol era corajoso. Ele cooperou com a realidade para mudá-la. Ele me mostrou que a realidade não pode ser mudada a menos que você se ponha de acordo com ela.' Thomas Hirschhorn, 'Love and Work' (*Artforum*, outubro de 2004).

9 A expressão 'gozo do olho' vem do comentário de Jacques-Alain Miller sobre *Avatar*, publicado na newsletter *NLS Messenger 657* (New Lacanian School of Psychoanalysis, Londres, 4 de abril de 2010).

10 Há um fundo marxiano na inversão que acabo de descrever: o recalque da dialética figura/fundo pode ser visto como um análogo, no plano fenomenológico, do recalque de relações sociais que Marx vê na 'objetividade fantasmagórica' da mercadoria.

11 Rafael Castanheira Parrode, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (*Cave of Forgotten Dreams*), de Werner Herzog (*Revista Cinética*, novembro de 2011).

12 Joan Copjec, *Sex and the Euthanasia of Reason*, em *Supposing the Subject*, editado por Joan Copjec (Londres : Verso, 1994), p. 39.

13 Essa incomensurabilidade é uma constante na exposição: toda a ideia de graduação (presente nas esculturas e até mesmo no grão variável do filme), por exemplo, remete ao processo de britagem, que expurga as qualidades reconhecíveis do prédio e permite assim seu ingresso como pura quantidade no universo da mercadoria. É por isso, por exemplo, que até mesmo um mate-

rial potencialmente abjeto como os escombros dos desabamentos da Cinelândia também pode ser transformado em mercadoria pela Britex.

14 Para uma discussão sobre a resposta de Cildo ao paradoxo do valor, ver o capítulo 4 de minha tese de doutoramento: 'Constructing an Avant-Garde: Passages in Brazilian Art, 1949-1979' (University College London, 2011).

15 Para uma distinção entre ironia, dialética e cinismo, ver Vladimir Safatle, *Cinismo e falácia da crítica* (São Paulo : Boitempo, 2008), capítulo 1. Safatle afirma que Hegel reconhece que 'a ironia pode aparecer como uma espécie de figura "larvar" da dialética' – que é exatamente o que tenho em mente aqui –, embora alerte para 'o impasse de uma indeterminação constante sob a forma da ironização'. Para uma rica leitura da ironia a partir do romantismo alemão, ver Pedro Duarte, *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Rio de Janeiro : Zahar, 2011). Devo a observações de Pedro minha opção por discutir mais longamente o papel da ironia em *Dois Reais*.

16 Fredric Jameson, *Representing Capital* (Londres : Verso, 2011), p. 3.

17 O artista recentemente decidiu dar às lajes o nome de *Estelas*, como nas lajes de pedra com inscrições que desempenhavam funções funerárias ou rituais em certas culturas antigas. É interessante notar que a raiz etimológica desta palavra é a mesma do verbo alemão *stellen* (e, portanto, de *Darstellung*), e também da palavra inglesa *still*, como num still de um filme (há inclusive alguns stills de câmeras de segurança numa das lajes) ou no termo *standstill* (paralisação). A potência diagramática da qual falo pode ser entendida assim como o poder de realizar um corte temporal abrupto, de provocar uma paralisia a partir da qual algo novo pode se apresentar.

18 Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão* (São Paulo : Brasiliense, 1984), p. 50, tradução modificada por Jeanne-Marie Gagnebin em *Do Conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza* (Kriterion, número 112, dezembro de 2005), p. 188. A *Darstellung* benjaminiana deve ser diferenciada da noção usual de *representação* – como propõe Jeanne-Marie Gagnebin, que prefere a tradução por *apresentação* ou *exposição* – para accentuar sua problematização da relação sujeito-objeto.

19 Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (Chapéco : Argos, 2009), pp. 58-59.

A Secretaria de Estado de Cultura (SEC) vem trabalhando desde 2008 para difundir, estimular e fortalecer a cultura do Rio de Janeiro, criando mecanismos de fomento e políticas estruturantes para o setor, em todas suas vertentes, buscando contemplar todos os setores e áreas, desde as manifestações mais tradicionais, e abrangendo agentes culturais de todo o estado.

Como parte desse trabalho, a SEC criou o edital de Artes Visuais – dentro do pacote de 41 editais lançado em agosto de 2011 –, com a finalidade de incentivar a criação artística, bem como a integração cultural, a pesquisa de novas linguagens, a formação e o aprimoramento de pessoal de sua área de atuação.

Balizado por esses parâmetros, o edital proporcionou apoio financeiro a projetos que propunham a circulação, o intercâmbio e a implementação de ações de Artes Visuais no Rio de Janeiro, visando estimular a multiplicidade e a diversidade de tendências e linguagens.

Através do edital, a SEC contemplou projetos como este, de exposições de arte, intervenções urbanas e publicações de arte. E, assim, reiterou o compromisso do Governo do Rio de Janeiro de oferecer uma programação plural, de qualidade, ampla e diferenciada.

SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DO  
RIO DE JANEIRO

GOVERNADOR  
sérgio cabral

VICE-GOVERNADOR  
luiz fernando pezão

SECRETÁRIA DE ESTADO  
DA CULTURA  
adriana rattes

SUBSECRETÁRIA DE RELAÇÕES  
INSTITUCIONAIS  
olga campista

SUBSECRETÁRIA DE AÇÃO CULTURAL  
beatriz caiado

SUPERINTENDENTE DE ARTES  
eva doris rosental

PRODUÇÃO EDITORIAL  
tisara arte produções

PROJETO GRÁFICO, FOTOGRAFIAS E  
EDIÇÃO DE IMAGENS  
matheus rocha pitta

REVISÃO DE TEXTOS  
feiga fiszon

VERSÕES PARA O INGLÊS  
ann perpétuo

sérgio bruno martins

CURADORIA  
sérgio bruno martins

COORDENAÇÃO GERAL  
mauro saraiva

PRODUÇÃO  
tisara arte produções

aïcha barat

isis quaresma

ARQUITETO RESPONSÁVEL  
diogo lucas fiche

EDIÇÃO E FINALIZAÇÃO DE VÍDEO  
isabel escobar

ADMINISTRAÇÃO  
Claudia Figueiró



**SOMANDO FORÇAS**

**SECRETARIA  
DE CULTURA**

**dois**      **reais**

DOIS REAIS sérgio bruno martins	3
ENSAIO FOTOGRÁFICO matheus rocha pitta	7
DEPOIMENTO eduardo jardim	58
VERSÕES EM INGLÊS	69
SOBRE OS AUTORES	94

DEPOIMENTO SOBRE A EXPOSIÇÃO DE MATHEUS ROCHA  
PITTA, “DOIS REAIS”, NO PAÇO IMPERIAL, RIO DE JANEIRO,  
2012.

Eduardo Jardim

A exposição “Dois reais” que vejo agora no Paço Imperial tem início, para mim, há dez anos atrás. Por sugestão de amigos, fui a Santa Teresa conhecer Thiago e Matheus Rocha Pitta. Thiago fazia aquarelas de impressionante leveza. Pareciam nuvens e também o mar enevoado, com uma energia muito contida. Em contraste, a emoção com os trabalhos de Matheus foi de forte inquietude. Eram fotos de detritos, de objetos quebrados e descartados, em uma praia desolada. Em seguida, Matheus me mostrou as fotos, ainda em tamanho pequeno, de *Lance de dados*. A história é intrigante. Sei lá que delírio aventureiro levou o artista a explorar o prédio abandonado do Hospital Universitário, na Ilha do Fundão, no Rio de Janeiro – a ruína monumental de uma repartição pública nunca inaugurada. Numa parede, deparou-se com um desenho a giz de um dado, logo fotografado. Acima da figura, uma legenda: DADO. O desenho serviu como matriz do trabalho de Matheus Rocha Pitta, *Lance de dados*, composto de dezoito diferentes conjuntos de fotos das faces de dezoito dados desmontados. Cada foto é um recorte do chão, da parede, do teto de algum ambiente em escombros, iluminando de forma fragmentada pelo que se imagina serem buracos em uma parede arruinada. Para dar uma ideia do impacto de cada conjunto, é importante dizer que ele ocupa, em uma parede, dois metros de largura e pouco mais de um metro de altura, no formato de uma cruz deitada.

Nos anos seguintes, acompanhei outros momentos do trabalho de Matheus Rocha Pitta, que aprofundavam o questionamento de *Lance de dados*. Ele sempre investigou o estatuto da obra de arte, mas não diretamente. Na verdade, opera a contrapelo. Põe em evidência o avesso da obra, num sentido bastante amplo, o que termina por envolver também a obra de arte. Lida com o inútil, o não valioso, o refugo, o que não é belo. Isto leva o espectador a se interrogar sobre a forma e o valor dos objetos espalhados no mundo, inclusive as obras de arte, mas Matheus apenas sugere uma pista para isso, sem apontar qualquer solução. Nos últimos anos, em algum momento, soube que o prédio que dera partida para *Lance de dados* fora implodido e tinha virado um monte de cacos.

Ano passado, procurei Matheus para um trabalho em conjunto. Estava escrevendo um livro e queria incorporar algumas fotos suas. Marcamos

um encontro. Meu propósito era levá-lo em um itinerário pela cidade, abordado no livro. Ele me propôs outra coisa. Fomos à Praça XV, em um sábado de manhã, num mercado ao ar livre em que se vende todo tipo de quinquilharia, um amontoado de coisas em desuso. Em seguida, fomos comprar tijolos em uma loja da parte antiga da cidade, atrás da Central do Brasil. Era hora do almoço e aproveitamos para folhear o jornal do dia. Estava lá a notícia. Os restos do Hospital Universitário tinham sido vendidos por R\$1,00 para uma empresa de remoção de entulhos.

A notícia alterou nosso dia. Fomos até o Fundão. Tenho aqui as fotos tiradas por Matheus naquele cenário desolado em que se embrenhou: pedaços de azulejo, ferros retorcidos, um monte enorme de cacos, de estilhaços, de entulho. Lembro sua emoção naquela tarde muito clara e silenciosa, seu ar sério e concentrado. Pusemos alguns desses cacos na mala do carro, junto com os tijolos. Voltamos por Santa Teresa. Subimos pela Rua Joaquim Murtinho, já que queria mostrar ao amigo um cenário do meu livro. Cruzamos um bondinho, e, no alto do morro, ouvimos no rádio do carro que aquele bondinho despencara, matando cinco pessoas e ferindo mais de cinquenta.

Meses depois, encontrei Sérgio Bruno Martins, que me contou que estava organizando com Matheus a exposição do Paço. *Lance de dados* continuava em movimento!

Em fevereiro último fui ao Paço ver a exposição uma primeira vez. Era véspera de Carnaval no Rio de Janeiro. Calor, eletricidade, excitação no centro da cidade. Na sala de exposição, silêncio, nenhum movimento, pouca luz. No chão, estavam dispostos os cacos da ruína do hospital, cuidadosamente arrumados sobre pedaços de jornal, estranho pedestal de tão singulares esculturas. Quando me vejo hoje no vídeo projetado na exposição, estou caminhando hesitante e intrigado. Quanta provocação!

No dia da inauguração, todo este material tinha sido escondido, ou melhor, meio escondido. Era visto por frestas, atrás de falsas paredes, dentro de depósitos inusitados. O principal da exposição é um vídeo com imagens muito nítidas e que prendem logo a atenção. O questionamento que figurava estático nas obras anteriores aparece agora estendido no tempo, como um processo em movimento. O vídeo apresenta a transformação gradual dos grandes cacos em uma areia muito fina, pela intervenção de alguns operários. Apresenta também a manipulação delicada daquelas peças por mãos cuidadosas. Mas nunca evidencia o contraste entre estas duas formas de operação. Tudo tem

a linearidade do processo de trabalho, o qual pode ser acompanhado passo a passo.

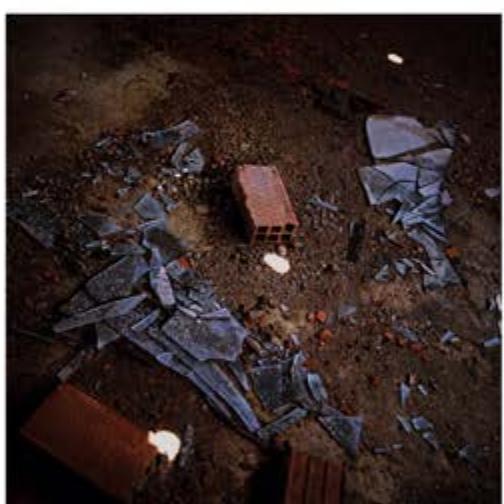
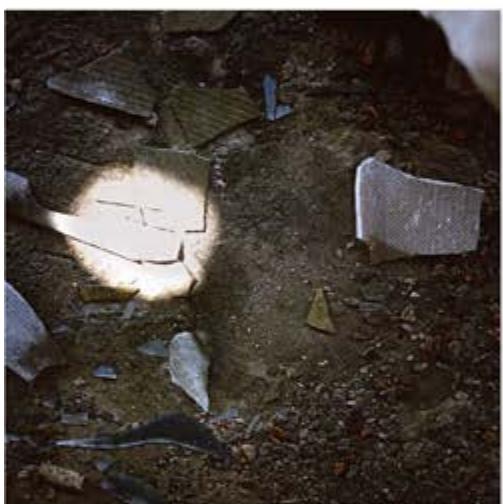
A certa altura, quando só resta a areia, os operários descansam e cochilam por ali, em uma cena de discreta sensualidade.

Fico sabendo depois que aquela areia vai ser aproveitada em alguma obra, e que se vai construir com ela alguma coisa. Estamos apenas em uma parada. *Lance de dados* continua em movimento.



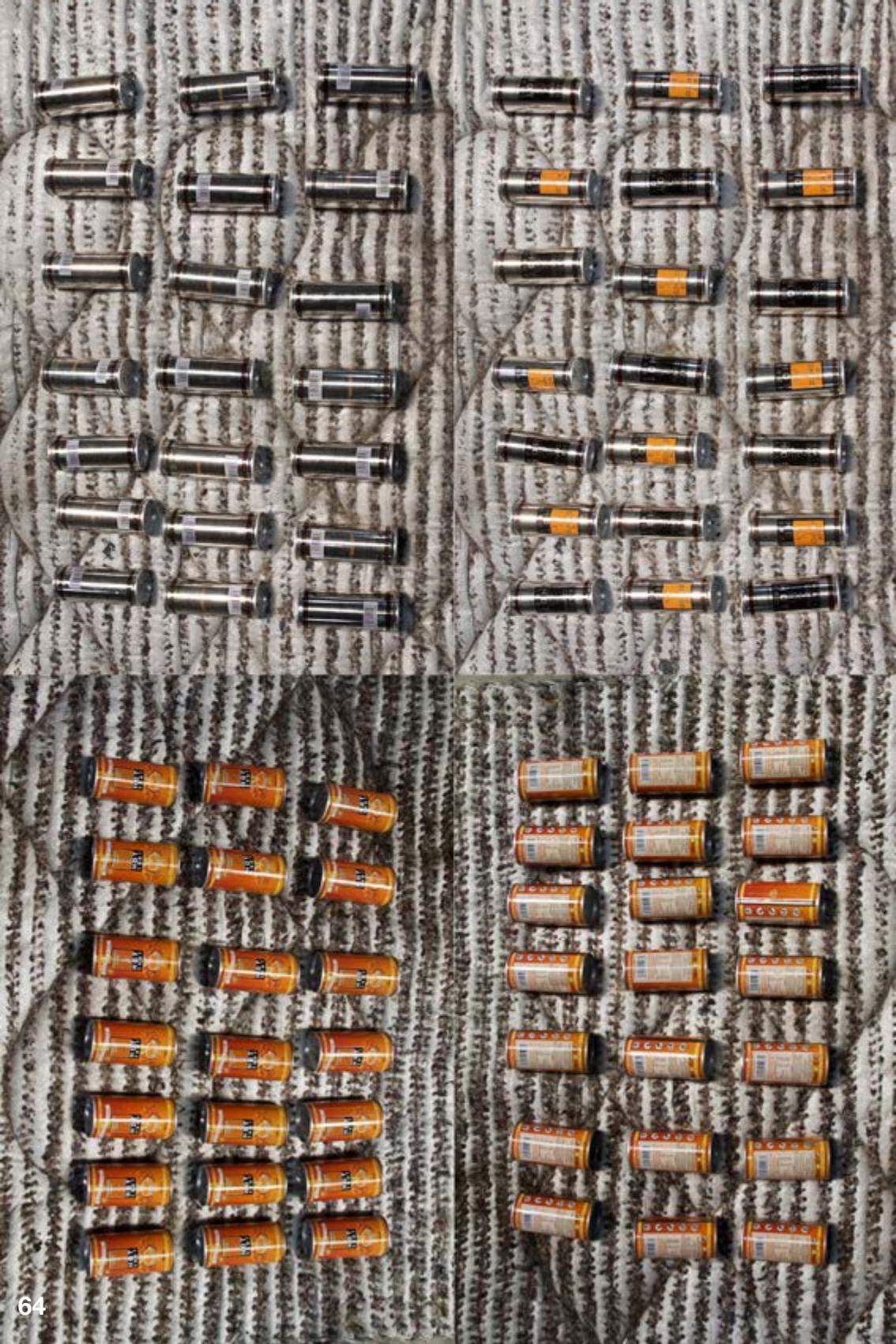
(dado)\*  
fotografia  
80 x 80 cm  
2002

(die)\*  
photography  
80 x 80 cm  
2002



*lance de dados # 17*  
6 fotografias  
184 x 140 cm  
2002

*dice throw # 17*  
6 photographs  
184 x 140 cm  
2002



Hot Shots  
4 fotografias  
120 x 180 cm  
2010



Hot Shots  
4 photographs  
120 x 180 cm  
2010

detalhe de 'Fontes'  
24 fotografias  
16 x 24 cm cada  
2010

detail of 'Fountains'  
24 photographs  
16 x 24 cm each  
2010



Projeto para uma nova iluminação do Paço Imperial  
23 fotografias, caixas de madeira e cimento  
dimensões variaveis  
2001

*Project for a new illumination of the Paço Imperial*  
23 photographs, wood and cement boxes  
variable dimensions  
2001





ENGLISH VERSIONS

40

PHOTOGRAPHIC ESSAY matheus rocha pitta 7  
TESTIMONY eduardo jardim 75  
DOIS REAIS sérgio bruno martins 3  
ON THE AUTHORS 95

TESTIMONY ON MATHEUS ROCHA PITTA'S EXHIBITION,  
"DOIS REAIS", AT THE PAÇO IMPERIAL, RIO DE JANEIRO, 2012

Eduardo Jardim

The exhibition "Dois reais" that I presently see at the Paço Imperial began for me ten years ago. At the suggestion of friends, I went to Santa Teresa to meet Thiago and Matheus Rocha Pitta. Thiago painted amazingly light watercolours. They seemed like clouds and also the misty sea, with a very restrained energy. In contrast, the emotion with Matheus' works was intensely disquieting. They were photos of waste, of broken and thrown out objects in a desolate beach. Next, Matheus showed me the photos, still small, of *Lance de dados* (*Dice Throw*). The story is intriguing. Who knows what adventurous excitement led the artist to explore the abandoned building of the University Hospital – the monumental ruin of a never inaugurated public service –, in the Ilha do Fundão, in Rio de Janeiro? Over one wall, he came across a chalk drawing of a die, immediately photographed. Above the figure, a subtitle: DIE. The drawing became the matrix of Matheus Rocha Pitta's series, *Lance de dados*, made of eighteen different sets of photos of the faces of the eighteen disassembled dice. Each photo is a piece of the floor, the wall and the ceiling of some environment in shambles, illuminated in a fragmented way through what one imagines to be holes of a wrecked wall. To offer an idea of the impact of each set, it is important to say that it occupies over a wall, two metres in width and little more of a metre long, in the shape of a horizontal cross.

In the next years I followed other moments of Matheus Rocha Pitta's work, which expanded the questions posed by *Lance de dados*. He always investigated the status of the work of art but

not directly. Actually, he operates on the reverse. He evidences the inside out of the work, in quite a broad sense, something that in the end also involves the work of art. He deals with what is useless, non-valuable, rejected and lacking in beauty. This leads the spectator to question her/himself about the form and the value of the objects spread around the world, including the works of art, but Matheus simply offers a hint about this, without indicating any solution whatsoever.

In the last years, at some point, I heard that the building which had set off *Lance de dados* had been imploded and became rubble.

Last year I called Matheus, having in mind a work I would like to do with him. I was writing a book and wished to use some of his photos. We arranged a meeting. My purpose was to take him on an itinerary by the city mentioned in the book. He suggested something else. We went to Praça XV on a Saturday morning, to an open air market, where all kinds of odds and ends are sold, a bunch of stuff no longer used. Next, we went to buy bricks in a shop in the old part of the city, behind the Central do Brasil station. It was lunchtime and we took advantage to leaf through the day's newspaper. The news was there. The remainder of the University Hospital had been sold for R\$1,00 (one real) to a company that removed debris.

The news changed our day. We went to Fundão. I have the photos taken by Matheus of that bleak scenario through which he moved: pieces of tiles, twisted iron, an enormous amount of fragments, wreckage and debris. I recall his emotion on that very clear and silent afternoon, his grave and concentrated countenance. We put a few of these fragments in the car's boot, alongside the bricks. We returned to Santa Teresa. We went up Joaquim Murtinho street, as I wished to show my friend a scenario of my book. We came across a tram and when on top of the hill, we heard the car's radio informing that that tram had lost control, killing five persons and injuring over fifty.

Months later I met Sérgio Bruno Martins, who told me that he

was organising with Matheus the exhibition at the Paço. *Lance de dados* was still rolling!

In February I went to the Paço to see the exhibition for the first time. It was just before Carnival in Rio de Janeiro. There was heat, energy and excitement in the city centre. In the exhibition room, there was silence, stillness and barely any light. Fragments of the hospital's ruins were placed over the floor, carefully arranged over pieces of newspaper, a strange pedestal for such singular sculptures. When today I see myself in the video projected in the exhibition, I am walking hesitantly and intrigued. What a provocation!

On the opening day, all this material had been hidden, or better said, half hidden. It could be glimpsed through small openings, behind false walls, inside unexpected deposits. The main item of the exhibition is a video with very clear images and that immediately catches one's attention. The questioning that appeared static in the previous works emerges now extended in time, as a process in movement. The video presents the gradual transformation of the great fragments into very fine sand through the intervention of some workers. It also presents the delicate manipulation of those pieces by gentle hands. However, it never makes evident the contrast between these two operating forms. Everything has the linearity of the work process, which can be followed step by step.

At a certain point, when all that's left is sand, the workers rest and take a nap on the spot, in a scene of discreet sensuality.

Later I am told that that sand will be used in some construction and that something will be built with it. We are just on one stop. *Lance de dados* keeps on rolling.

*Because to the impossible, one can always reply with a transaction.*  
Jean-Claude Milner

This isn't the first time the UFRJ University Hospital and the Paço Imperial buildings are brought together in Matheus Rocha Pitta's work. As a matter of fact, one can easily imagine, with recourse to two of his earlier works, the inside of the former alongside the latter's exterior. About a decade ago, the artist surrounded the Paço with several fake spotlights, each containing, instead of a lamp, a photo of one of the Petrópolis Cathedral's own ruined spotlights [pages 66-68]. Rocha Pitta's avowed aim was 'to project shadow rather than light.' That same year, during a photographic foray into the *Perna Seca* – as the never-occupied half of the hospital building was popularly nicknamed<sup>2</sup> – he produced an unexpected image, or rather a *non-image*: the register of an anonymous graffiti portraying a die whose sides were completely transparent [page 61]. The drawing struck him as 'a map or diagram of the state of things in that construction: how could one know the result of a potential dice-throw when all of the die's faces are transparent, and show through one another?'<sup>3</sup>

The symbolic shadow around the Paço was meant to install a monumentality deficit that would burst amidst official narratives so as to prompt a more urgent articulation between the building and its surroundings (it's not by chance, then, that the spotlight photos came from the Cathedral, a late monument whose construction bore witness to the collapse of the monarchic regime that had sponsored it in the first place).<sup>4</sup> As for the *Perna Seca*, the image Rocha Pitta chose to salvage was a sort of *diagramme trouvé*. It evidenced the inadequacy of conventional representation – i.e. documental photography – to deal with that monumental and stillborn ruin. That graffiti, coming

as it did from the very heart of a representational impasse, then served as the blueprint for the development of an alternative visual language: an equally diagrammatic series of photographs, clearly at odds with the visual syntax that the building's desolate modernist beauty seemed to dictate.

In *Dois Reais*, those two buildings are once again juxtaposed in an installation that raises the stakes, both in terms of scope and incisiveness, of Rocha Pitta's artistic trajectory so far. It departs from the implosion of the *Perna Seca*, or rather from a newspaper story about the fate of the resulting mountain of debris. As the story goes, it was sold for the symbolic price of one real (the Brazilian currency) to Britex, a firm that would grind it and resell it as gravel. The additional one real implied in the exhibition title refers to the artist's own symbolic and monetary intervention. Upon learning of the story, he contacted the company and bought three truckloads of that material, each corresponding to a different degree of processing (unprocessed chunks of debris, hand-sized pebbles and finer, sand-like gravel).

The material was then taken to a large room in the Paço – the *Terreiro* room – and used to set up what might be described as a temporal dissymmetry or, as the artist puts it, an 'asymmetrical hourglass'. The room was split in two by a structure that also served as a screen: on one side of it, a film depicting three exhibition-like situations (each corresponding to one truckload of gravel) was projected [pages 26-35]. Since those 'exhibitions' take place on the other half of the room, the virtual space of the film seems strangely superimposed on it. But they aren't there anymore: once we make it to the other side, all we see is a strange fourth situation. The gravel is now packed and piled behind fake, hollow walls that mock the display panels recently installed in the room by the institution itself [pages 10-19]. There is no information available except for some newspaper fragments that were incorporated into four heavy slabs of reinforced concrete, alongside pieces of gravel and plastic film [pages 8 and 20-22]. Each slab is loosely thematic – one is seemingly about real-estate speculation, another maybe on film – and there is something enigmatically diagrammatic about

them. All together, the place seems temporally frozen, as if the gravel was on standby, waiting for something to happen. This is indeed the case: after the exhibition, the artist will hire Britex once more, now to dispose of the gravel in what the company claims to be an 'ecologically correct' manner. The kind of work the gravel is used for in *Dois Reais* may be unusual – not construction work, but a work of art – but the life cycle of the material ultimately remains the same. From Britex's perspective, the exhibition is but a momentary stop in the gravel's circuit – and so is in fact any ordinary building (one can almost hear echoes of Gordon Matta-Clark's work here; after all, isn't it a virulent reminder that all architecture is destined, 'sooner or later, to go down the chute'?).<sup>5</sup> In short, the installation is fundamentally out-of-sync: it takes place in between two moments, one that is already past and another that hasn't yet come to be.

Those are issues I will return to. But I ought to explain first my claim about the unprecedented scope and incisiveness of *Dois Reais*. The former is readily noticeable in the urban scale the work mobilises. With the now overt coupling of the Hospital and the Paço buildings, the area between them – namely the Port Zone, which is currently undergoing a politically contested process of renewal for the 2016 Olympics – becomes more emphatically implicated. The Perimetral freeway, for example, is currently scheduled for demolition, meaning that it will probably share the *Perna Seca*'s destiny and end up as so many tons of gravel. And yet, by urban scale I don't mean simply a *large* scale. As a matter of fact, it encompasses minute phenomena as well, for the Perimetral also serves as roof for a weekly flea market, where the artist rented the stall tables used in the film [page 26]. The title of the exhibition thus acquires a new meaning, standing also for the unexpected sum of two vertiginously discrepant commodities (in terms of magnitude): one real, the price Britex paid for those tons of debris, is the same price customers pay for most of the trinkets for sale in the flea market (a point the film drives home by displaying assortments of pebble on the stall tables). In *Dois Reais*, then, the Rio de Janeiro urban scale is conceived as a curve whose extremities finally meet at the unclear threshold between commodities and waste.

What is particularly incisive in the exhibition, I think, is its dialectical approach to a crucial dichotomy in recent art history. What I have in mind is an opposition that could be described as that between a certain conformism to the object and its unconditional negation. The former can be understood either as the anachronistic insistence on a modern conception of autonomy, or as the cynical capitulation to utter commodification. It's clear that both positions can sustain the ongoing production of art objects, but whether such objects can still be said to retain a critical edge is another matter altogether. It is as if the price to be paid for their very existence was either formal defensiveness (no longer linked to credible utopian hopes, autonomy is reduced here to a circular language game between specialised producers, critics and consumers) or unrestricted adherence to a market-oriented regime of visibility (a kind of pact whereby the art work is freed from formal constraints with the proviso that now it has to comply with the expectations of the global art market). If we switch to the other side of the dichotomy, then we might think of certain (neo-)avantgardist tropes, such as the blurring of the boundaries between art and life (whose critical horizon in a postmodern backdrop of utter commodification of the everyday is no longer clear) and the so-called 'dematerialisation' of the art object (which ended up not so much undermining art commodities as removing a cumbersome bottleneck to their circulation, since projects and documents proved to be at least as marketable as conventional art forms).<sup>6</sup>

My suggestion is that Rocha Pitta's exhibition formally attempts to supersede this dichotomy, and that this necessarily involves an effort to conceive, in contemporary terms, of a critically viable art object. In other words, the very meaning of *contemporaneity* in *Dois Reais* is intricately linked with the kind of object it constructs (it's not by chance that two of Rocha Pitta's main references – Hélio Oiticica and Robert Smithson – are also two of the artists who most decisively addressed, in different ways, the crisis of the modern art object). It is through the development of this conceptual relay – which will include analyses of the exhibition's material and phenomenological dimensions – that the present essay will explore *Dois Reais*.

## Agreement

Certain aspects of *Dois Reais* were prefigured in *Provisional Heritage*, a work which Rocha Pitta first exhibited in the 2010 São Paulo Biennial and then at the Sprovieri Gallery, in London. The artist registered a series of 'sculptural actions' in an abandoned industrial warehouse near London's future Olympic Park. Those included opening and spilling of a series of tomato soup and coffee drink cans that were found in the facility, all boxed and sealed, as if they had just left the factory, and yet expired [pages 64-65]. As I noted in the occasion, those products were 'temporally frozen between uselessness and obliteration'. They were congealed, for sure, but not in the same way that, according to Marx, labour-time congeals into the value of a commodity. On the contrary, their very circulation had failed. Rocha Pitta's actions thus set in motion an alternative circuit, or rather a *short-circuit* between those two dimensions of that unsuccessful commodity: as brand-new waste, their exterior remained shiny and seductive, but their content was now abject and toxic.<sup>7</sup>

The parallel between those sculptural actions and the fate of the *Perna Seca* is clear enough: just like the soup and the coffee, the building failed to become useful. But all similarities stop here. In *Provisional Heritage*, the artist's actions were crucial in revealing the discrepancy between the inside and the outside of the cans. It was their opening that provoked the short-circuit. In *Dois Reais*, however, the debris was already there, not only visible, but in the news (and the building itself had been decaying on plain sight for decades). This is a slight, but fundamental shift: what Rocha Pitta encountered, in this case, was not a defunct commodity, but a newborn one.

*Dois Reais* follows this new – and radically different – incarnation of the *Perna Seca*. The gravel may be on display in a contemporary art show, but, strictly speaking, it remains within the commercial circuit operated by Britex. This circuit is described in the company's diagrams, which Rocha Pitta cut from their catalogues and included in a slab strategically positioned at the

entrance of the exhibition (this slab, which also includes the newspaper story about the purchase of the material, is the first piece of information viewers encounter). Those are also *diagrammes trouvés* [pages 7 and 36]. The operation they present is twofold: in the first stage, the processed gravel is taken to the construction site; in the second, the company collects leftovers from this site in order to dispose of them. The construction work is this kind of temporary stop or intermediary phase between those two stages – and so is the work *of art*, for most of the gravel won't have an artistic afterlife, that is, it won't migrate from its original circuit to the art market.<sup>8</sup> The ephemerality of the gravel sculptures has a precise sense: it has nothing to do with their material quality or with a naïve anti-market stance, but rather with the option of dealing with the gravel in its commodity-form.

The word 'work' [*obra*] thus acquires a double meaning in those concreted diagrams. *Dois Reais* ironically admits the commodity character of its material (the gravel), and this is precisely what allows it to overcome that modernist object (the building). As Rocha Pitta comments, apropos of the documentary film *HU* (2010), directed by Pedro Urano and Joana Traub Csekö, 'my work begins at the point when the film is over'. In other words, his manoeuvre in *Dois Reais* radicalises that earlier photographic series based on the die graffiti and further rejects the building's seemingly intrinsic artistic vocabulary. As film critic Fábio Andrade argues, this is precisely where *HU* runs into trouble:

*HU follows that haunted project's rulebook – the absolute adherence of form to function; the use of the structure as an expression in itself; the abundance of geometric lines that complete each other in a grid-like landscape [...] and the montage obeys a dialectic, forged both through the sound and through the splitting of the screen, whereby the only possible synthesis is identical to its parts – a synthesis that precludes any possible dialectic.'*<sup>9</sup>

The documentary is trapped by its commitment to the visual language of that space, which is also to say that it conforms

itself to its filmed object. Critically speaking, what moves it is a profound voluntarism. Its mirroring of the modernist architectural syntax is predictably unable to generate a distinctive aesthetic viewpoint and also lacks the sense of relevance that the architecture itself still emanated, conceived as it was at a time when formal autonomy and utopian hope still seemed vitally coupled. 'If there is one difference between *HU* and the *HU* [the University Hospital]', Andrade says, 'it is that the project of the University Hospital – and the idea of Brazil it represents – was still a proposition.' But now, with the loss of this connection, there remains only a melancholic, albeit beautiful, reaffirmation of chronic powerlessness, which the film attempts critically to compensate with denunciations of political and administrative ills: '*HU* is a coroner's film where a coroner no longer has any use.'

Indeed, *Dois Reais* begins at the precise point when *HU* is over. And not only in the chronological sense: it approaches the same object from a radically different perspective and breaks with the impossibility of 'completing the mourning process for the lost object' that characterises the melancholic condition.<sup>10</sup> From this perspective, which leaves no room for nostalgia and voluntarism as well, there emerges a dialectical principle that is no doubt at odds with the vulgar equation between critique and accusation. It is the principle of *agreement*, as the Swiss artist Thomas Hirschhorn conceives of it: 'reality cannot be changed unless you agree with it.'<sup>11</sup> The object of *Dois Reais*, with which the work *agrees*, is the new reality of whatever remains of that building as a commodity.

### Disagreement

Yet, one might object, wouldn't there be the risk that an agreement with the commodity simply ends up substituting melancholy for cynicism? Indeed, and I myself have suggested that a major dimension of what I tentatively termed conformism of the object is driven by the *telos* of consumption. It's crucial to ask then whether this kind of agreement could also stand for a certain *disagreement* vis-à-vis that *telos*.

Let us consider a quintessentially commercial example: 3D cinema. I want to suggest that its major aesthetic paradigm is the generation of repetitive stimuli. In most cases, the latter are visually translated into a string of dynamic objects – like birds, missiles or meteors – that detach themselves from the screen and approach the viewer one by one. It's important to add that the very diegesis of this kind of film also takes an active part in producing such stimuli, thus prompting what Jacques-Alain Miller has termed an addictive '*jouissance* of the eye'.<sup>12</sup> The similarities to the universe of consumerism and advertising are unmistakeable: both the narrative and the formal structure of the commercial 3D film are crafted as if to exhort us into wanting more. This feeling is heightened by the extreme reification of the objects we see. They levitate in front of the screen, seemingly exempt from any figure/ground dialectic, as if the problem of their perceptual emergence was not applicable. Those seem to be utterly original objects that materialise out of the thin air. Whatever part our subjective involvement – either bodily or psychic – plays in their constitution is therefore repressed. We are led to believe that our encounter with such objects is merely an incidental by-product of a coherent and realistic diegesis when in fact it is the contrary: the reason this diegesis exists in the first place is to provide a convincing background for the appearance of those objects. In this sense, what is shown on the screen (and in front of it) is perfectly in keeping with the way we relate to everyday objects, that is, with commodity fetishism.<sup>13</sup>

It is against this background that we can appreciate the significance of Werner Herzog's *The Cave of Forgotten Dreams* (2010), a film that deeply impressed Rocha Pitta as he worked in *Dois Reais*. Its object of choice – cave paintings – forcibly detours the use of 3D I have just described. It's not that we can't experience such paintings as also detached from their surroundings and misleadingly self-enclosed. What happens is that in their case this is actually an effect of conventional (2D) films and photographs rather than of 3D images – in other words, this is how we usually experience them. For the flattening of their rocky background is often seamless (it leaves no distinctive sign

of foreshortening), and all the more so because, once flattened, the cave walls become akin to the kind of flat wall or canvas surfaces that are so ubiquitous in our cultural history. Herzog's use of 3D *defamiliarises* those paintings by enlivening their background and exposing its texture with a vengeance. This is rare case where defamiliarisation paradoxically produces closeness, as the uncanny tactility of the film – one critic has described it as 'calcified on the screen' – rescues the paintings from imagetical transcendence.<sup>14</sup> Moreover, the film muses on the fact that one composition was suddenly 'expanded' some five thousand years after it was first 'drafted' (approximately 35 thousand years ago) by the casual addition of a fourth horse. With that in mind, one cannot help feeling that the 3D closeness of those paintings is also temporal, as if the mediating reverence we ascribe to the historical distance separating us from the moment(s) they were made suddenly vanished (Herzog describes the paintings as 'an act of communication from the past to the future'). In a move somewhat reminiscent of Robert Smithson's geologically driven anti-historicism, our intuitive faith on the continuum of history (along with the stable representations we fill it with) is suddenly shaken by a scale shift it cannot represent in a meaningful way (at least not without 'flattening' it). In short, there is something about the very emergence of that cinematic object as we watch it that makes it dialectically evident, implicating in the process both our phenomenological and our historical stances, and thus rejecting the fantasy-friendly diegesis so common in 3D flicks.

*Dois Reais* actually stages a similar relay between agreement and disagreement, in which certain aesthetic expectations are mobilised just in order to be frustrated. The role of lighting is a case in point here. In Rocha Pitta's film, a soft spotlight enhances the sculptural tactility of the gravel. It both makes hand-sized pebbles stand out as discrete pieces (which were spontaneously manipulated by the invited spectators) and animates the larger chunks of debris, contrasting the rich texture of their surfaces with the darker recesses of their crevices and openings (an effect those same spectators tried to capture, often with a poor outcome, in photographs included in the film). The play of light and shadow is obviously central in both cases. Moreover, it is as

if this play emerged smoothly from the darkened expanse of the room, where dimly lit spectators roam about. There is a sense of mediated closeness between them and the sculptures (something that film viewers, also in the dark, experience by proxy): the latter are highlighted so as to stand apart from the darkened surroundings, and yet it feels as if they remained within reach.

It is precisely this sense of mediated closeness that the actual exhibition forecloses, evidencing its phenomenological incongruity vis-à-vis the virtual space superimposed on it by the film. The light on the gravel sculptures is warm, as in the footage, but its focus is narrower and less atmospheric. Nonetheless, it might still have lent the pieces an auratic remoteness, were it not for its uneasy 'clash' with the deadpan, fluorescent white light that dominates the room. In this context, the effect those sculptures convey – radically at odds with the film – is ultimately one of *derealisation*, and it's most intensely felt as one peeks behind the large, fake panels: coming from the blatant indifference of the white-lit room, and unable to transcend it (either physically or projectively), we tend to register those objects as outworldly, as if we could hear gears cringing while our perception struggles to shift from one environment to another (this is why the slab placed in this precise border also feels out of touch in comparison with the other ones). And even where the gravel sacks are bound together in a quasi-anthropomorphic way, the plastic film skin that wraps them also asphyxiates the underlying play of light and shadow by glimmering with that same warm light, as if to throw its otherness at our face. We may feel compelled to touch it, for sure, but this is less a matter of reaching for a promised tactile pleasure than of downright reality-testing, as if we suddenly felt the urge to reassure ourselves that this other body belongs to the same world as ours.

We may have moved from fantasy to reality-testing, but the ontological principle remains the same: the lost object. For, as Joan Copjec puts it, the psychoanalytic notion of reality-testing implies that empirical objects are but 'fleeting perceptions that seem to acquire the weight of objectivity only when they are weighed or anchored by the excluded real object'.<sup>15</sup> The ideol-

ogy of consumerism is staked on the belief that one of the many objects that surround us – always the next one, it seems – will match the 'weight' of the lost object. By contrast, the perceptual derealisation of the gravel sculptures can be seen as a symptom of the actual impossibility of such equivalence. The same is true of the arch-shaped slab with three vertical columns of objects. On the left, we see advertising images of bricks, tiles and cement sacks. On the right, there are recognisable chunks of the Hospital's revetment. And finally, in between them, there is a vertically aligned sequence of newspaper photographs showing cracks and structural faults, in a visual comment about the incommensurable opposition between quantity (the commodity *qua* exchange value, on the left) and quality (or whatever is left of it in those fragments on the right).<sup>16</sup> Isn't this a nice summary of what *Dois Reais* is most pointedly about? By forcing the gravel into a paradox – into a situation that stands for both the *agreement* with the commodity-form and the *disagreement* with commodity-fetishism – the exhibition constructs an object that exploits loss instead of promising to offset it.

### *Darstellung*

*Dois Reais* involves a dialectic of the art object (and of artistic autonomy), but not its unconditional negation. In any case, wouldn't it be naïve to insist in such negation when the very notion of value has been so radically dematerialised over the last decades? We should refer Rocha Pitta's work to another important artistic reference here, namely Cildo Meireles. The latter is perhaps the artist who most vigorously addressed, in the passage from the 1960s to the 1970s, the crisis of representation of value that followed from the collapse of the Bretton Woods system (a problem largely ignored by conceptualist artists and groups that focused on the epistemological investigation of the nature of art).<sup>17</sup> With hindsight, it's clear that this crisis was an initial symptom of the severe systemic upheaval that capitalism is experiencing nowadays. Its terms are neatly summed-up in the initial slab, where only one of its two one-real coins is actually real (as real as money can get, that is; in any case, the other is a ludicrously large newspaper cut-out). This is what Meireles's

and Rocha Pitta's work most fundamentally have in common: instead of turning away from the object, they mobilise it as a tangible means of tensioning the paradox of value.

Those two coins are a fine example both of the dissymmetry Rocha Pitta speaks about and of the ironic thrust of *Dois Reais*. It's not that the exhibition is wholly ironic – as a matter of fact, there are central aspects of it, such as the very atmosphere of the white-lit room, that sometimes strike a solemn chord. So let me be precise: if there is one privileged form irony assumes in this work, then that is *juxtaposition*. The coins are one example, but there are others, such as the tiny pieces of gravel embedded one-by-one onto equally tiny classified ads [page 21] or the plastic-covered pieces of debris that are juxtaposed to the room's archaeological wall. There is also that great juxtaposition between the actual room and its projected image, both framed by a portentous structural arch [page 27]. And let us not forget, of course, about the replicated panels and shacks that underscore the failed transformation of the *Terreiro* into a conventional exhibition space.

In all of those juxtapositions, objects are bound together by an ironic spark. It is as if each element eroded the supposedly stable identity of its pair, unfolding a series of contradictory situations that ricochet throughout the exhibition. But this expansive movement is somehow brought into a sharp focus, in a decisive critical step that moves beyond irony *per se* (and also disavows the risk of crossing into cynicism). To put it shortly: irony operates here as a dialectical catalyst.<sup>18</sup>

This is also why the presentation of politically charged themes – such as the modernist project, real-estate speculation and urban transformations – in *Dois Reais* is never didactical. There is nothing in the exhibition that resembles a sociological presentation or an activist motif, and it's fairly clear that the various juxtapositions I listed don't lead to the realm of communicative efficacy. As a matter of fact, it's almost impossible to adequately narrate their expansive movement – and yet, one cannot help sensing formal rigour in it. I am tempted to think of this move-

ment as a 'unique constructional process' that operates through a 'dialectical force field', to borrow some expressions Fredric Jameson recently used in order to describe Marx's own way of presenting his material – its *Darstellung* – in *Capital*:

*'The process must then be imagined as a specific proto-narrative form, in which the transformation or recoding of a conceptual dilemma in a new and potentially more manageable way also results in the expansion of the object of study itself: the successive resolution of the linked riddles or dilemmas lay in place the architecture of a whole construct or system, which is that of capital as such.'*<sup>19</sup>

It would be absurd to propose that the exhibition is an illustration of Marx's *magnum opus*. However, considering how central the concept of commodity is to *Dois Reais*, it may be possible to suggest that Rocha Pitta's project is similarly staked on the awareness of how *irrepresentable* the spatial and temporal dimensions of capital are (this is what led Jameson, for one, to advance his famous notion of 'cognitive mapping'). The slabs are a case in point here. In a quasi-photographic operation, heterogeneous pieces of material and information are frozen together as the concrete coalesces around them. The very objecthood of those works – their funereal inertia – also conspires toward a sense of temporal standstill, and this is precisely what instils them with such a diagrammatic potency.<sup>20</sup> Their temporality is counter-intuitive, as if to expose our perceptive inability to grasp the processes that determine our social reality. At the same time, and through its ironic interruption of narrative flux, the slabs point to a series of alternative trajectories that can only be properly explored as so many 'linked riddles'.

This logic is also visible in the way *Dois Reais* occupies the *Terreiro* room. Since it is split in two, viewers who want to see the rest of the exhibition are faced with a choice: they can either go upstairs and pass through the more conventional exhibition rooms or they go out to the square – the Praça XV – and re-enter the building through the other side. This situation is reminiscent of the intermediary position the room itself historically occu-

pied. As the Paço's main service area, where slaves and servants carried out their activities, this was also the mediating space between the hubbub of the streets and the more reserved atmosphere of the palace. Nowadays, this intermediary position has become curiously negative, as if the *Terreiro* no longer belonged there: on the one hand, one cannot help feeling that the newly installed panels ultimately failed in turning the room into a conventional exhibition space (like the rooms upstairs); on the other, those same panels succeeded just too well in blocking the many windows and the huge door that once rendered the *Terreiro* so porous vis-à-vis the square. It's deeply ironic, then, that the panels were duplicated so as to store the material coming from the outside – like a huge version of Rocha Pitta's many *Fake Bottoms* – as if it had just been smuggled into the room.

So it seems that, in a further expansion, my speculative trajectory through *Dois Reais* finally took us back to the outside of the Paço, that is, to the city. There is nothing banal about this detour – after all, the detour or digression, in the Benjaminian sense, is the very definition of *Darstellung*: 'Presentation [*Darstellung*] as detour [*Umweg*] – such is the methodological nature of the treatise. The absence of an uninterrupted purposeful structure is its primary characteristic.'<sup>21</sup> Can't we understand the juxtapositions in *Dois Reais* as an instance of this detour, considering how inimical they are to the 'uninterrupted purposeful structure' of linear communication? Let us look once again at the Perimetral flyover and at the flea market under it. What if we take a detour and turn away from narratives that insist on their eradication, that is, what if we find a way of denying those narratives the prerogative of managing our expectations about the future of the city? Then maybe the flyover and the flea market will seem juxtaposed, as two conjoined extremes of the urban scale, like I mentioned in the beginning of this essay. Strictly speaking, the fact that *Dois Reais* proposes such a re-articulation between the Paço and its surroundings doesn't entail that the work can be classified as a site-specific. On the contrary, it's crucial that the Paço remain absolutely *unspecific*, or, in other words, that we don't take it simply as a relic of a specific historical past. This is not to say that its history should be negated, but rather that

it may be possible to reclaim it from our own perspective, to make it into a detour in the present. From this perspective, it's not enough for the Paço to be 'historical'; it has to be *untimely*, in the Nietzschean sense of the word. For, as Giorgio Agamben puts it,

*Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its demands. They are thus in this sense untimely [inattuale]. But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable than others of perceiving and grasping their own time.*<sup>22</sup>

From the untimely position that *Dois Reais* installs at the Paço, the failure of a project no longer seems tainted by nostalgic or melancholic overtones. It becomes clear instead that *any* project can fail. For the unrelenting temporality of capitalism and the expansive leaps it has to undertake in order to keep its contradictions at bay trample over whatever expectations the past may seem to authorise (regardless of whether they stem from traditional customs or local historical consciousness) and whatever future projects we might deposit our faith in. This is particularly dramatic in a country like Brazil, with its late, accelerated and geographically unequal experience of modernisation. Each new present (each new spatialisation of capital, that is) produces new ways of monumentalising the past and new ideas about what the future should (or should not) become. All those 'presents', monuments and projects are equally vulnerable to ideological inversion (as the fate of national-developmentalist in Brazil attests to) and are likewise prone to be discarded if this is what it takes for the necessary reorganisation of capital. And yet, one needs to look no further than the *Perna Seca* to realise that there is no discarding without remainders. It is in this sense that, for Walter Benjamin, ruins are the *loci* of historical truth. Their accumulation gives rise to constellatory juxtapositions through which one can glimpse a history of repeated failures and silenced hopes. As for official history, its content is of relatively little import. Its ideological value is primarily for-

mal: it is the function of linearity to effectively repress the ruin. Therefore, once a particular narrative is ideologically exhausted (isn't that the case now with the theory of the 'end of history'?), it suffices that a new, but formally identical one take its place. Just like these two one-real coins, the futures those two kinds of history hold in store are incommensurably different.

#### NOTES

1 The Portuguese title is subtler and more complex than it appears at first. Its more commonsensical and ironic meaning, as we shall see, is that of two units of the Brazilian currency, the *real*. But it might be also taken to mean 'two reals', as in two different realities.

2 The University Hospital was conceived in the early 1950s by the Brazilian modernist architect Jorge Machado Moreira, but it was only inaugurated in 1978, well into the military dictatorship. The half of the building that became known as *Perna Seca* was never occupied and was finally imploded in 2010.

3 Matheus Rocha Pitta, portfolio of the artist, unpublished.

4 The city of Petrópolis, named after the Brazilian Emperors Pedro I and Pedro II, was founded in order to be the Imperial family's summer residence. The construction of the Cathedral was part of this project, but it only began in 1884 – only five years before the regime was overthrown by Republican forces.

5 See Yve-Alain Bois, 'Threshold', in Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, *Formless: a User's Guide* (New York : Zone Books, 1997), p. 191.

6 On the topic of the unimpeded circulation of dematerialised art objects (to which one might add the appearance of a class of jet-setting artist-entrepreneurs), see Thomas Crow, 'Art and Its Markets' (*Artforum*, April 2008). The notion of a dialectic of autonomy and my description of an impasse in this paragraph are indebted to the Nicholas Brown's brilliant article 'The Work of Art in the Age of Real Subsumption' (*Nonsite.org*, March 13th 2012).

7 Sérgio Bruno Martins, *Provisional Circuits* (London, Sprovieri Gallery, February 2011).

8 The exceptions are the slabs, where some of the finer gravel was used to mix the concrete and where some larger pieces of the debris are included, often with an ironic effect.

9 Fábio Andrade, 'A Tradição Moderna' (*Revista Cinética*, February 2011).

10 Elizabeth Roudinesco e Michel Plon, *Dicionário de Psicanálise* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998), p. 507.

11 This statement, frequently recalled by Rocha Pitta, comes from a commentary on Andy Warhol: 'In saying yes, Andy Warhol agreed with social and economic reality. Warhol is the artist of agreement. To agree in this sense, though, is to confront oneself with reality as it is. To agree is the precondition for either accepting or refusing something; only by agreeing can one change it. Andy Warhol was courageous. He cooperated with reality in order to change it. He showed me that reality cannot be changed unless you agree with it.' Thomas Hirschhorn, 'Love and Work' (*Artforum*, October 2004).

12 'Interview with Jacques-Alain Miller', *NLS Messenger* 657 (New Lacanian School of Psychoanalysis, London, April 4th 2010).

13 As a matter of fact, the inversion I just described is reminiscent of the Marxian repression of social relations that give rise to the 'phantom-like objectivity' of the commodity.

14 Rafael Castanheira Parrode, *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (Cave of Forgotten Dreams), de Werner Herzog (*Revista Cinética*, November 2011).

15 Joan Copjec, *Sex and the Euthanasia of Reason*, in *Supposing the Subject*, edited by Joan Copjec (London : Verso, 1994), p. 39.

16 The problem of equivalence and incommensurability appears in many guises throughout the exhibition. So, for example, the very idea of gradation (visible in the sculptures and even in the changing grain of the film) refers to the process of grinding the debris – i.e. of depriving it of the building's recognisable qualities so that it can enter the market as pure quantity. Without this process, the market potential of an abject material such as the debris of the buildings that recently collapsed in downtown Rio de Janeiro (and which are being processed by Britex) would be null.

17 For more on Meireles's response to this crisis, see chapter 4 of my PhD thesis 'Constructing an Avant-Garde: Passages in Brazilian Art, 1949-1979' (University College London, 2011).

18 For a distinction between irony, dialectic and cynicism, see Vladimir Safatle, *Cinismo e falácia da crítica* (São Paulo : Boitempo, 2008), chapter 1. According to Safatle, Hegel recognises that 'irony can appear as an embryonic figure of the dialectic', although he also warns about the 'impasse of constant indetermination under the form of irony'. For a brilliant account of irony from the viewpoint of German Romanticism, see Pedro Duarte, *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Rio de Janeiro : Zahar, 2011). My choice of discussing at length the role of irony in *Dois Reais* is greatly indebted to Pedro's own response to the exhibition.

19 Fredric Jameson, *Representing Capital* (London : Verso, 2011), p. 3.

20 Rocha Pitta has recently decided to name this series of large slabs *Steles*, after vertical slabs of stone with inscriptions that fulfilled ritual or funerary

functions in certain ancient cultures. It's interesting to note that this word shares the same etymological root of the German verb *stellen* (from *Darstellung*) and also of the English word 'still', as in 'standstill' (it's also interesting that one of the slabs contains a series of CCTV camera stills). The diagrammatic potency I allude to can thus be understood as the power of effecting a standstill in order to present something anew.

21 Walter Benjamin, *The Origins of German Tragic Drama* (London : Verso, 2003), p. 28, translation modified by the author. For a discussion of the Benjaminian *Darstellung* that insists on its distinction from the usual notion of representation, see Jeanne-Marie Gagnébin, *Do Conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza* (*Kriterion*, number 112, December 2005).

22 Giorgio Agamben, *What is an Apparatus? and other essays* (Stanford : Stanford University Press, 2009), p. 40, translation modified by the author.

**Sérgio Bruno Martins** é doutor em História da Arte pela University College London (UCL), com uma tese intitulada *Constructing an Avant-Garde: Passages in Brazilian Art, 1949-1979*. Publicou artigos e ensaios em periódicos, jornais e revistas no Brasil e no exterior, incluindo *Third Text, Object, Lado7, Enclave, Dardo* e *O Globo*. Foi editor do periódico *Object* e editor-convidado do número especial sobre arte brasileira do periódico *Third Text*, intitulado *Bursting on the Scene: Looking Back at Brazilian Art*.

**Matheus Rocha Pitta** nasceu em Tiradentes (MG) em 1980. Vive e trabalha no Rio de Janeiro desde 1998. Estudou História (UFF) e Filosofia (Uerj). Foi recipiente do *Illy Sustain Art Prize*, em Madrid, 2008. Participou da 29ª Bienal de São Paulo em 2010. Seu trabalho está no acervo de importantes coleções públicas como as do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Castello di Rivoli, Torino, Itália.

**Eduardo Jardim** nasceu no Rio de Janeiro, em 1948. Formou-se em Filosofia na PUC-Rio. Mestre em Filosofia – PUC-Rio. Doutor em Filosofia – UFRJ. Atualmente é professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e professor colaborador do programa de pós-graduação de Letras. Livros publicados: *A brasiliade modernista: sua dimensão filosófica*, 1978, nova edição revista, (Móbile), 2012; *Limites do Moderno* (Relume Dumará), 1999; *Mário de Andrade: a morte do poeta* (Civilização Brasileira), 2005; *A duas vozes: Hannah Arendt e Octavio Paz* (Civilização Brasileira), 2007 e *Hannah Arendt – pensadora da crise e de um novo início* (Civilização Brasileira), 2011. Coordena a coleção Modernismo + 90, editora Casa da Palavra.

**Sérgio Bruno Martins** received his PhD from University College London (UCL) with a thesis entitled *Constructing an Avant-Garde: Passages in Brazilian Art, 1949-1979*. He has published articles and essays in journals, newspapers and magazines in Brazil and internationally, including *Third Text, Object, Lado7, Enclave, Dardo*, and *O Globo*. He has also been editor of the journal *Object* and guest-editor of a special issue of *Third Text* entitled *Bursting on the Scene: Looking Back at Brazilian Art*.

**Matheus Rocha Pitta** was born in Tiradentes (MG, 1980). Lives and works in Rio de Janeiro since 1998. Was recipient of the Illy Sustain Art Prize, in Madrid, 2008. Showed in the 29th São Paulo Biennial, in 2010. His work belongs to important public collections such as Museum of Modern Art of Rio de Janeiro and Castello di Rivoli, Torino, Italy.

**Eduardo Jardim** was born in Rio de Janeiro in 1948. He obtained a degree in Philosophy at PUC-Rio (Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro). He took a Master's Degree in Philosophy at PUC-Rio and a PhD in Philosophy at UFRJ (Federal University of Rio de Janeiro). Presently he is professor of the Department of Philosophy of PUC-Rio and collaborator professor of the Literature post-graduation programme. Books published: *A brasiliade modernista: sua dimensão filosófica*, 1978, new revised edition, (Móbile), 2012; *Limites do Moderno* (Relume Dumará), 1999; *Mário de Andrade: a morte do poeta* (Civilização Brasileira), 2005; *A duas vozes: Hannah Arendt e Octavio Paz* (Civilização Brasileira), 2007; and *Hannah Arendt – pensadora da crise e de um novo início* (Civilização Brasileira), 2011. He coordinates the collection Modernismo + 90, edited by the publishing house Casa da Palavra.

A EXPOSIÇÃO DOIS REAIS TEVE LUGAR NO TERREIRO DO PAÇO IMPERIAL NO RIO DE JANEIRO DO DIA 22 DE MARÇO A 13 DE MAIO DE 2012.

*THE EXHIBITION DOIS REAIS TOOK PLACE IN THE  
TERREIRO OF PAÇO IMPERIAL IN RIO DE JANEIRO FROM  
MARCH 22TH TO MAY 13TH OF 2012.*