

Title The Weight and the Unfinished
Date 2016
Publication ZAPPI, Lucrecia. *The Weight and the Unfinished*. Jacaranda, n.3

Author Lucrecia Zappi
Artist Rodrigo Matheus

Jacaranda - Nº 3

The Weight and the Unfinished

* Lucrecia Zappi

Rodrigo Matheus



Title	The Weight and the Unfinished	Author	Lucrecia Zappi
Date	2016	Artist	Rodrigo Matheus
Publication	ZAPPI, Lucrecia. <i>The Weight and the Unfinished</i> . Jacaranda, n.3		

“The nostalgia that permeates my work is wheatpaste on top of a gray zone.” The gray zone, Rodrigo Matheus suggests, is the architecture of walls, of Augusta Street in the center of São Paulo, clipped and destroyed repeatedly. “I don’t feel nostalgic.” The artist from São Paulo smiles with his eyes, weary, concentrated on his own words.

We are in a corner bar, two blocks from his house in Belleville. It’s on top of a hill and all the streets seem to originate from this spot. Paris, as seen from Belleville, is a vanishing point, or a beautiful and vertiginous descent into countless possibilities.

The city is the central theme of the artist’s work. The objects he finds in his wanderings—because Rodrigo doesn’t merely saunter, he observes—feed his imagination. They reveal important social aspects, the constant change in all the things that have lost their function or fallen into disuse but that have become more humanized over time, like the carbon paper sold in the old stationery stores in São Paulo or the envelopes that upon opening are discarded. “In 50 years a lot of things have been invented and discarded,” he says. The homemade glue made with starch and water, cooked at a low heat in a rainy day, serves as a metaphor. It’s what retrieves the excesses of the modern man.

Starting on September 7, at the gallery Nathalie Obadia in Brussels, Matheus is presenting works in paper, sculpture, and interventions. The exhibition is titled “Ornament and Crime,” referring to the essay of the same name by the Austrian architect and theorist Adolf Loos. A predecessor of modernism, Loos advocates for more subtle and smooth surfaces against the grand, ornamental decadence of Vienna, something he finds simplistic and uncultivated.

Devoid of sentimentalism, Matheus separates the objects from their common attributes and takes them to be “designated” as something new, after they’ve lost their initial status. He collects found objects, disjointed elements that he employs in his own sculptures. The combinations have a hybrid quality, showing the different ways of humans beings, keeping in mind that “behind each material is the person who selected it.” “Yes, he says, “the necessity to rebuild landscapes is not about reaching an functional totality but rather about experiencing the relationship between the landscapes.”

Title The Weight and the Unfinished
Date 2016
Publication ZAPPI, Lucrecia. *The Weight and the Unfinished*. Jacaranda, n.3

Author Lucrecia Zappi
Artist Rodrigo Matheus

His collages suggest silhouettes of cities. Panoramic and vast, the layers incorporate the memory of the abstract and the concrete in a work of musical prose. The fragments are physically present, suspended by strings. The string is like a line from a drawing, or the mark of time. On the other hand, the strings all originate from the same spot, from the nail on the wall, which gives weight to how they create space, whether vertical or not.

Rodrigo, who has been living in Paris for two years, says that he personally likes to follow a slower, countryside pace. Before living in Paris, he'd lived in London for five years. When Rodrigo talks about the dystopia of housing complexes, about the squares multiplied *ad infinitum*, forming a giant grid, suggesting one tiny window in each square, I think of J.G. Ballard's classic science fiction novel *High-Rise*. Rodrigo contemplates the green neon cross in the pharmacy across the street. He speaks slowly, laughs, takes a turn.

His work points to the irony of the speed and readiness of the transformations in a city. It speaks to city that keeps growing vertically, each day more privatized, making it harder to run through this place where people live a kind of negative freedom. It also reminds me of a passage from *Tristes Tropiques* by Claude Lévi-Strauss.

The French anthropologist, upon arriving in São Paulo in 1935, writes that what struck him first "was not the newness of these places but their premature aging." He sees São Paulo as a city that "is developing so fast that it is impossible to obtain a map of it; a new edition would be required every week."

Rodrigo Matheus



Discourse, 2015, plaxiglass and aluminium plinth, plastic displays and microphone, 116 x 45 x 45 cm

Title
Date
Publication

The Weight and the Unfinished
2016
ZAPPI, Lucrecia. *The Weight and the Unfinished*. Jacaranda, n.3

Author
Artist

Lucrecia Zappi
Rodrigo Matheus



Ikebana Carioca, 2014, metal, glass, mirror, bricks and artificial plants, 184 x 95 x 81 cm

Title	The Weight and the Unfinished	Author	Lucrecia Zappi
Date	2016	Artist	Rodrigo Matheus
Publication	ZAPPI, Lucrecia. <i>The Weight and the Unfinished</i> . Jacaranda, n.3		



Rodrigo Matheus

For Lévi-Strauss, “Some mischievous spirit has defined America as a country which has moved from barbarism to decadence without enjoying any intermediary phase of civilization.” For Matheus, the city is the accumulation of aggregate and rubble from the construction sites. From that setting comes islets. “You can’t dispose of gravel on the sidewalk. But then we jump over it, get used to it on the streets, don’t see it anymore nor let it bother us. It’s a game of permissions, prohibitions, and subversions”

The pile of materials that blocks the way, “the waste in front of the construction site that increases the risk of someone getting run over by a bus,” begins with the excessive amount of material from the old stationery stores. According to Rodrigo, their decline coincides with the digital revolution in the 20th century. “The entire graphics industry died with the popularization of the internet.”

On the São Paulo landscape and its perpetual deconstruction, Rodrigo mentions the physical limitations of social beings. “The public space is a violent space. This is part of the São Paulo experience. There are very few options for public leisure. There are a lot of cultural activities, but there’s no meeting place. People get together at parties in small apartments.”

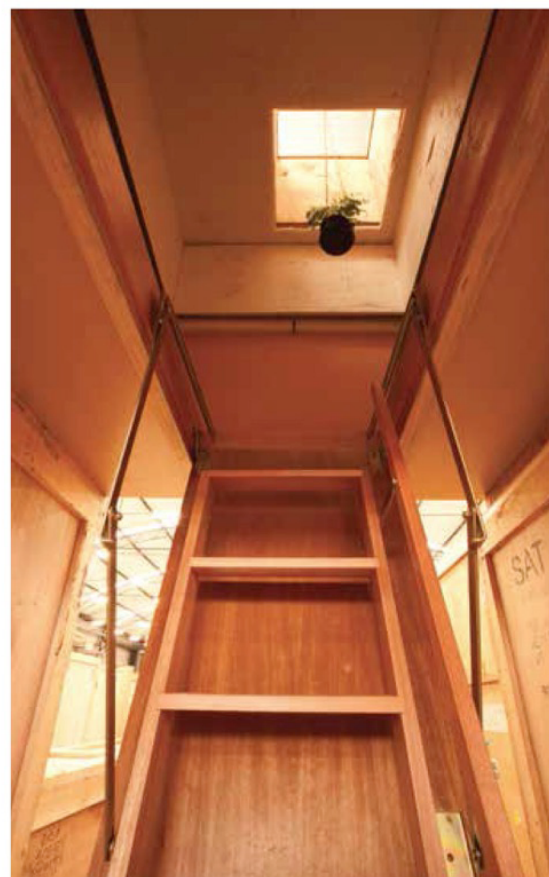
“It’s the architecture of walls, with this protective screen, this shade of blue that envelops the buildings, that is part of them, from any point of view. The city of Rio de Janeiro found this poetic way of making some ornamental grids that can be coupled with architecture projects that were originally grid-less. A pin on the ground becomes a palm tree.”

Title
Date
Publication

The Weight and the Unfinished
2016
ZAPPI, Lucrecia. *The Weight and the Unfinished*. Jacaranda, n.3

Author
Artist

Lucrecia Zappi
Rodrigo Matheus



Handle With Care, 2010, installation view,
Galpão Fortes Vilaça São Paulo

Title	The Weight and the Unfinished	Author	Lucrecia Zappi
Date	2016	Artist	Rodrigo Matheus
Publication	ZAPPI, Lucrecia. <i>The Weight and the Unfinished</i> . Jacaranda, n.3		

This helps create new spaces and, as the artist puts it, makes the new grid be recognized as an aesthetic experience. "At the same time, the grid brings a new way of organizing the world and a pretension to neutrality, so that life can fit in a space to be filled out in a form. No potential aesthetic value. That's what organizes our movements."

Matheus examines the austerity of the materials, the glow from the cold metal that looks slinky, insidious. "In a way, my work deals with the authoritarianism behind design. *That tells us how to behave, what to do.*" His speech also focuses on behavior in public spaces and addresses the mark of time and how objects are humanized. "You know those worn-out posters, maybe from a tourism company, that look bluish, purplish? The passage of time adds another temperature, brings them closer to the human body. It's not just a shade of red and yellow. They're colors that can't be constructed."

And what can be constructed? Matheus's relationship with industrial design, his projects with precise curves from template rulers stand out in the common space of a generic world. It's hard to miss the connection between his work and the work of Cildo Meireles. *Red Shift* (1967-84) is an appropriation of objects or, like the artist from Rio de Janeiro suggests in the piece's subtitle, it's an "impregnation, spill, shift."

Rodrigo says that that he's also been influenced by the minimalism movement in the United States. The funny thing is that it's been exactly 50 years since "Primary Structures" (1966), the seminal exhibition at the Jewish Museum in New York that launched the movement in the sense that it found a new way to occupy space. "In 50 years a lot of things have been invented and discarded," Rodrigo says once again, who sees with humor a monumental and robust presence of the material in minimalism, even though the rigor of these constructions intrigues him. "There's something kind of insane about this organizing principle," he notes.

In light of the "primary structures" of the minimalists, Matheus cuts back in his work. He seeks an imperfect balance and criticizes the "tranquilizing" social order as he narrows the wall between the citizen and the spectator. Rodrigo uses the disuse in his work, recycles ways of distancing objects from their original functions, builds landscapes. He comes closer to the "simple action" of postminimalists like Richard Tuttle or Robert Rauschenberg. Rauschenberg's *object trouvé* in "Bed" (1955), for example, operates as traditional support. The bed itself is the canvas, which evokes comfort and lullaby at the same time that the painting stains the scene, suggesting tension and even resistance.

Back to the artist's silhouettes of cities, to the windows that open subjectively, Matheus transforms juxtaposed pieces of paper into human distances. In the used envelopes, the color blue is projected from the inside out, or from the negative space in the paper. It gives space to the memories that previously couldn't be, to a sensitive subjectivity, and, at the same time, to the "desublimation" of all that is uncontrollable. "Then there's a composition exercise. In order to open this window you need to position things in such a way that they rise visually in layers."

By using the image of the wheatpaste on top of a gray zone, Rodrigo claims that he doesn't feel nostalgic—"but there is nostalgia in my work." Still at the bar, we remember that in the making of the homemade glue, after stirring well to avoid lumps, a few drops of vinegar are added in the end. Remember that? The vinegar helps with preserving the paste. Or it is nostalgia in the world of things and men. It's the glue that holds the nail to the wall.

Title The Weight and the Unfinished
Date 2016
Publication ZAPPI, Lucrecia. *The Weight and the Unfinished*. Jacaranda, n.3

Author Lucrecia Zappi
Artist Rodrigo Matheus





A LOCARNO

Buste, piante, reti, vinili e frese sono assemblati dall'artista brasiliano secondo criteri precisi, come fossero capoversi di una narrazione. Da vedere, e "leggere", alla Fondazione Ghisla

DI STEFANO PIROVANO

Rodrigo Matheus, *Arch*, 2018, piante artificiali in plastica cm 250x130x130. Tra le opere in mostra alla Fondazione Ghisla art collection di Locarno fino al 25 agosto.

MATHEUS

fa parlare le cose

Con gli anni si è liberato del peso della tecnologia, ma ha mantenuto l'interesse per il paesaggio umano

Rodrigo Matheus, al quale la Fondazione Ghisla di Locarno sta dedicando un'ampia mostra personale in corso fino al 25 agosto, è uno di quei rari artisti che hanno il potere di trasformare gli oggetti in opere d'arte; non già in forza di un complicato gesto concettuale, ma perché hanno qualcosa da dire e un modo per dirlo. Matheus è nato a San Paolo nel 1974 e si è formato all'Università della megalopoli brasiliana, dove tra il 1996 e il 2001 ha studiato multimedialità. Poi si è iscritto al Royal college of art di Londra, dove si è perfezionato tra il 2010 e il 2011, anni in cui la City era accessibile agli artisti, che vi arrivavano da tutto il mondo per abbeverarsi alle sue molte fonti. Ma, si sa, dopo un po' Londra ti fa capire che è venuto il momento di togliere il disturbo. E così Matheus si è trasferito a Parigi, che pure è scontrosa, ma almeno ha i mercati di Porte de Clignancourt, risorsa inesauribile per chi, come lui, lavora con gli oggetti di recupero.

IL MONDO IN CUI VIVIAMO. La mostra alla Fondazione Ghisla è un compendio aggiornato della produzione di Matheus. Il cammino parte nel 2008, l'anno di *O Mundo em que vivemos*, prima personale dell'artista da Fortes Vilaça (oggi Fortes d'Aloia & Gabriel) a San Paolo. Quel titolo è ancora il miglior codice d'accesso a un universo poetico vibrante, ma sempre coerente con se stesso. Più che essere macchine tecnologiche, i sei computer che costituivano l'installazione principale di quella mostra erano oggetti validi in sé, non per quello che possono fare (sugli schermi scorrevano sfondi tratti da videogame, come fossero paesaggi naturali senza personaggi). Ma del peso della tecnologia, che per un artista significa dipendere dalla presa elettrica, Matheus si è presto libera-



1 Rodrigo Matheus, dettaglio di *Thousand*, 2018, tecnica mista, dimensioni variabili.
2 *Thropée*, 2017, piede di tavolo in plastica, vetro, legno, metallo, sabbia, conchiglie, oggetti diversi, cm 211x55x55. 3 *Lost and found*, 2016, oggetti diversi, cm 93x55x30.
4 *Infinite*, 2018, *Ritratto*, 2018 e *Ovo*, 2018, buste, cm 109x86,5x7,5 ognuno.

to. L'interesse per il paesaggio umano è invece rimasto. Oggetti fisici tendenzialmente piatti hanno preso il posto dei pixel: azioni fuori corso, cartoline, biglietti ferroviari, buste, titoli finanziari di un tempo che fu, spesso intervallati da ramoscelli secchi, che nel lavoro di Matheus svolgono un ruolo simile a quello delle virgole in una frase. L'artista li ha organizzati su una superficie piana, appendendoli uno per uno a sottili fili di cotone in modo che il profilo

ricordasse una catena montuosa, oppure lo skyline di una metropoli. A Locarno di questa prima fortunatissima serie – inclusa, per esempio, nella mostra dedicata all'arte contemporanea brasiliana che Hans Ulrich Obrist ha curato nel 2014 per l'Al Riwaq exhibition center di Doha – sono in mostra due opere del 2018 (*Mirage* e *Short drop*), oltre a un'iconica serie di cinque figure ottenute giustapponendo semplici buste da lettera – quelle nell'immagine 4 rap-

continua a pag. 139 →



UTILIZZA CARTOLINE, BUSTE, BIGLIETTI FERROVIARI, INTERVALLATI DA RAMOSCELLI





5

Pezzi unici, cifre contenute

Oltre che alla Fondazione Ghisla di Locarno, le opere di **Rodrigo Matheus** sono attualmente esposte anche a Parigi, da **Nathalie Obadia** nella mostra *City of stars*, fino al 1° giugno (nathalieobadia.com). Le sculture di medie dimensioni hanno prezzi compresi tra **5mila e 15mila euro** e sono sempre pezzi unici. Le opere a parete più piccole costano intorno ai **10mila euro**, mentre ce ne vogliono tra **20mila e 60mila** per quelle di medie o grandi dimensioni. Le installazioni partono da **25mila euro**. L'artista è rappresentato anche da Fortes d'Aloia & Gabriel a San Paolo e da Ibid gallery a Londra e Los Angeles.

ASSEMBLAGGI DI OGGETTI ORDINARI CHE CREANO "MOMENTI" POETICI



6

Gli oggetti sono come paragrafi di un racconto, articolati tra loro da semplici "a capo"

→ segue da pag. 136

presentano il simbolo dell'infinito, un ritratto e un uovo.

VERTICALITÀ. Da qui alla terza dimensione il passo è breve. Anzi, è forse più corretto considerare le opere bidimensionali di Matheus una conseguenza naturale del suo **pensare la scultura per linee verticali**. La cellula germinale di questo pensiero si intitola *Monumento ao estilo*,

del 2010. È un obelisco di cemento bianco altro tre metri che un cancello di ferro battuto circonda per proteggerlo. Sul terreno tra l'obelisco e il cancello riposa un manto di foglie secche. Nel 2014 l'opera è stata la protagonista della fondamentale collettiva *Imagine Brazil*, al Musée d'art contemporain di Lione. A Locarno questo senso della verticalità è rappresentato, tra l'altro, da *Thousand*

- 5 **Rodrigo Matheus, *Soft spectacle*, 2019, rete di camuffaggio, filo, cm 196x550x12.**
- 6 ***Colour cloud*, 2019, dalla serie *A tale in a thousand*, oggetti diversi, cm 236x290x38.**
- 7 ***Passage*, 2019, dissuasori per uccelli, pezzi di cuoio, cm 229x130x12.**



7

(2018), *Thropée* (2017), e *Lost and found* (2016), ovvero **assemblaggi di oggetti ordinari** che creano altrettanti "momenti" poetici. Proprio questo è un altro dei tratti distintivi del lavoro di Matheus. Gli oggetti sono come paragrafi di un racconto, articolati tra loro da semplici "a capo". Dal punto di vista prettamente meccanico, **il loro stare insieme è semplice, ma mai banale**. Per esempio, la mano guantata di legno tiene la scopa; la fresa poggia sul disco di vinile (è un dettaglio di *Thropée*); il caschetto protettivo è allacciato alla barra metallica cui un'altra mano guantata è aggrappata. Spesso, poi, la composizione – ovvero l'insieme dei paragrafi – si lega allo spazio circostante. Per esempio, il tondino metallico su cui si innesta la mano guantata che tiene la scopa è a sua volta fissato al binario elettrificato su cui scorrono le lampade d'illuminazione della sala espositiva. Poi, va da sé che una sensibilità tanto incline alle linee verticali a un certo punto provi a girare l'angolo di 90 gradi, com'è avvenuto in un'altra mostra fondamentale nel percorso di Rodrigo Matheus, ovvero la sua personale da **Ibid gallery** a Londra del 2015, da dove proviene la grande installazione ora in mostra al pian terreno della Fondazione Ghisla. Si tratta di una lunga barra metallica agganciata al muro a circa un metro da terra. Come la linea di un pentagramma, la barra fa da supporto a una serie di oggetti (le note) disposti in cadenzata sequenza, con le opportune pause. Titolo dell'opera: *Borders, confini*. Di questa stessa via all'orizzontalità è testimonianza *Soft spectacle*, del 2018. È passamaneria montata su una rete mimetica bianca. Paesaggio alpino in salsa paulista. ■

RODRIGO MATHEUS. BLOW THROUGH THE GAP. Locarno, Fondazione Ghisla art collection (www.ghisla-art.ch). Fino al 25 agosto.

R O D R I G O M A T H E U S 2 0 0 8 - 2 0 1 8

Rodrigo Matheus

by Matthieu Lelièvre

For some years now, Rodrigo Matheus has been developing a sculptural work that is singular and recognizable, in that he does not transform the material or carve it, does not model it and barely modifies the elements that he manipulates, associates and combines with a certain minimalism. His artistic practice can be briefly described as collage and accumulation, but done with such restraint that he seems to be seeking to preserve the integrity of the elements he manipulates, as if wishing to preserve their history and enable them to enter intact into a common dialogue. In some ways this recalls Japanese *Kintsugi*, an art form in which pottery broken and restored with lacquer and gold acquires a higher value than the original piece. By working with obsolete and sometimes incongruous objects, Rodrigo Matheus explores this principle, which Jean Baudrillard called “the atmospheric value of the object: historicalness”,¹ consisting of their discrepancy from the functionality of modern objects. Baudrillard contrasted the mythological dimension of the object of the past and thereby brought out – while measuring its remoteness – the extreme transience of the present. The historical object, he declared, “has a very specific function within the system: namely the signifying of time.”

Rodrigo Matheus explores this historical value, the meaning and function of the object, in order to give it a new narrative. His installations extend in space, just as a sentence is increased in length by the words that construct it or a score by the notes that compose it. It is fascinating to observe how this Brazilian artist, with knowledge in architecture and graduated in visual arts in São Paulo and London, pursues and develops fundamental concerns of contemporary art by renewing certain battles of the twentieth-century avant-gardes, such as art’s capacity or failure to engage with reality. And what better testbed than painting to engage with these issues?

As a result of this culture of scavenging and assembling, many aspects of his work are an extension of the rich artistic tradition of *détournement*. In particular, easel painting has made extensive use of *trompe-l’œil* – here the reverse of the picture – the playful and inexhaustible subject of illusions, and this relation is not so surprising in Rodrigo Matheus’ work. Painters such as Edwaert Collier (1640–1708) or Cornelis Norbertus Gijsbrechts (c. 1610–after 1675) sometimes explored the subject of the frame and the back of the canvas,² augmented with hidden items such as newspapers, private letters or even tools.³ This manipulation and reversal of the genre, admittedly minor, of still life, then reveals intimate and hidden intellectual and philosophical games. The *détournement* of the genre is at the same time an example of bravura and an amusing trick, but also a subject of curiosity and intellectual reflection.

The evolving series of paintings reversed – and not détourned – by Rodrigo Matheus, produced since 2015, incorporates old paintings picked up in flea markets, which he transforms by addition, giving life and three-dimensionality to the principle of Gijsbrechts and his followers. He does not strictly détourne the painting itself, since the aesthetic, historical or commercial value of a painted work is traditionally based on the layer of paint, the image that composes it or the coloring that gives it meaning. Its reverse, the frame of the painting and the possible inscriptions, the patina that come from the historical sense of the object, briefly put, represent very little. This aspect of painting does not belong to the field of art but to the principle of reality that Rodrigo places *en abyme* by offering it a new life teeming with compositions of assembled objects, found elements, brushes, knives, old sheets of paper or feathers. He accumulates, pierces and attaches. The composition becomes a series of new interconnections of disparate elements, an a priori arbitrary and agglutinated accumulation. What process decides the nature of the objects gathered as so many pieces of evidence,

utensils that encounter the life of the artist when he is working on a new series?

His paintings are augmented, as in the case of the Dutch masters, with objects that are all the more surprising because they are generally insignificant. These fall into the categories that Arthur Danto calls “real objects,” which “as a class, lack aboutness, just because they are things.”⁴ This *commonplaceness*, to paraphrase the title of Danto’s work, is *transfigured* by the tension created between the objects by the artist and the personal meaning he attributes to them.

A small detour through the question of the ready-made is here inevitable and the irruption of the real by chance prompts us to mention Marcel Duchamp, because, with respect to the latter, on the subject of his urinal become *Fountain*, “Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE IT. (...) He created a new thought for that object.”⁵ The use made by Rodrigo Matheus of these fragments of reality in his compositions is not the result of a Duchampian *détournement* and he does not pay any tribute to it, consciously or not. Every object, even if impersonal and manufactured, once in the world, accumulates a life of its own because individuals freight them with feeling, manipulate them, preserve them or get rid of them. The ready-made offers an independent status to a common object, but Rodrigo Matheus does not make autonomous concepts of these acquisitions from the real, while defying in passing the radicality of this intellectual conquest of the avant-garde. While Duchamp’s ready-made was often a new object found on the commercial market and raised at the artist’s behest to the rank of an art object, Matheus is interested in the experience of the object, its singularity and this, once integrated into a composition, becomes in principle no longer interchangeable, since it becomes, like a bone in a skeleton, one part of a functional and coherent whole.

In contrast with the Dutch masters, and much later, in 1961 Daniel Spoerri created *La Douche*⁶ by attaching a faucet system, a pipe and a showerhead to the landscape painting of a river. This surrealist suggestion of a comically prolonged landscape inspired the artist to coin the expression “*détrompe-l’œil*” (“undeceive the eye”) to characterize the irony. *La Douche* did not, however, draw on surrealism or modernist provocations of the early twentieth-century avant-gardes, because it was in the sixties of sociology and no longer of psychoanalysis. These visual puns, which one also finds in Martial Raysse are not foreign to the semiology of images defended by Roland Barthes, who borrowed concepts from linguistics and through them reactivated the issues of the deception of Magritte’s images. If “*détrompe-l’œil*” works are characterized by both a disillusioned gaze at an idealized bygone world and a sentimental nostalgia for that past, Rodrigo Matheus’s attitude may lie between this approach and that of the old Dutch masters.⁷

When he balances a fruit on the back of a painting – the irony lay in presenting a painting with an apple in Brussels without alluding to Magritte – these fruits allude to the real and kitsch object of the element of decoration of a shop window or an ornamental basket. This decorative object, “signifier” and not “signified,” to quote Saussure’s structuralism, is however a challenge to reality, since it imitates the natural fruit to perfection.

Rodrigo Matheus plays on this mimesis, “imitating” – *mimēisthai* in ancient Greek – and resorts to this process to enable his viewer to enter into doubt. The irruption of everyday life into the field of art is an essential axis of reflection in Rodrigo Matheus’s work, and it represents a way, on Spoerri’s principle, of challenging reality and the work of art itself, by playing with the image and its status as well as winking at the viewer, who perceives the irony.

This principle of mimicry and the challenge to perception by appearance is not surprising in a work that draws so frequently on cinema. We can again turn to Baudrillard, whose words are closely echoed by this context, when he writes that “This ‘chronic’ difficulty is what we see reflected in the spectacular connotation of the antique object. (...) the connotation of historicalness is always glaring. The immobility of antiques has

something self-conscious about it (...) no matter how authentic it is, there is always something false about it.” It is significant that objects used in the film world have thus found a special place in Rodrigo Matheus’s vocabulary. For a 2016 group exhibition at the Swiss Cultural Center in New York,⁸ which sought to analyze the role of art in narrative in film and television, he actually got the materials from stores selling professional movie properties. These stores accumulate an extraordinary range of objects that serve the creativity of artists who have made illusion one of their favored materials. The props became the lead actors in the installation and by playing on the boundary between true and false, he was actually challenged the confine between art and non-art, even indulging in doubts of its necessity.

An installation he created in 2016 at the Centre Pompidou⁹ exemplified this status of the prop and the fundamental question posed by analytic philosophy: “When is there art?”¹⁰ Rodrigo Matheus had already worked with the reserve collections of museums, moving objects and transport crates and showcasing secondary accessories, as on the stage of a theater. This comedy became all the more incisive when he raised them from the reserve collections of the Musée National d’Art Moderne and arranged them in the exhibition galleries. From the immediate surroundings of the technicians and directors, Matheus took scrap materials, remnants of past sets or even their own works, whether named or anonymous, some of them being artists. What at first sight seemed to the visitor to be an exhibition rich in materials, colors and forms and endowed with a functional and stimulating scenography – characteristic of a modernist and conceptual and therefore institutional exhibition – was in fact an upending of the museum from below stairs to upstairs, from the inside to the outside, from lower to upper, from the hidden to the shown and from the insignificant to the treasure. Gathering fragments without any commercial or heritage values to display them in the solemn context of the museum shakes our basic certainties, given that it is supposed to embody and defend the construction of common values, the collective memory and myths. The narrative potential of such an installation conditions viewers, and Rodrigo Matheus likes to reveal and juxtapose such parallel realities, the better to disturb and stimulate the public.

Active in Europe for several years now, Rodrigo Matheus has developed an approach that presents certain intellectual affinities with Nouveau Réalisme and in particular with the spirit of Arman and the work of Daniel Spoerri, artists of accumulation. In 1960 Pierre Restany wrote the manifesto for Nouveau Réalisme, starting from a group of artists and observing their desire and ability to appropriate the real, with the ambition to reduce the “distance between art and life.” As the movement developed, it was more organic than revolutionary, because the artists felt, as sociology then succeeded in analyzing it, the limits of this incarnation of bourgeois happiness in the enjoyment of property. Reducing the distance between art and life means restoring meaning to this consumer society, which Jean Baudrillard, again, would describe in 1970.¹¹ He characterized this illusion of happiness through consumption and growth and even spoke of the indices by which it is determined as “the most extraordinary collective bluff on the part of modern societies,”¹² anticipating current theories of degrowth and, in a certain sense, the attitudes of artists such as Rodrigo Matheus. While the production of goods in abundance cannot constitute a tangible index of the development of human happiness, the individual believes he lives better thanks to the objects he consumes and surrounds himself with. But this unrestrained accumulation reverses the expected effect: it is the objects that end up possessing the person.

The first tools were created to meet basic needs, but society, and capitalism in particular, have created new ones to justify the production of superfluous and useless goods, which at the same time correspond to a desire to reassure oneself by struggling against the void. Baudrillard maintained that “today, with the disappearance of the old religious and ideological authorities, [these mechanisms] are becoming the consolation of consolations, the everyday mythology absorbing all the angst that attends time,

that attends death.” He wrote this in 1968, in the twilight of the *Trente Glorieuses*, a year of revolution in which the middle classes rose higher than ever on the social ladder through consumerism, and only a few years before the oil crisis came to put an end to this heady feeling of endless expansion. According to the philosopher, to possess is to go beyond our own death, because even in talking about escape-regression in the game of possession,¹³ “It is this irreversible movement from birth towards death that objects help us to resolve.” People make up for the angst of abandonment and disappearance by accumulating matter, goods, value ... by saturating their environment. Seen from this point of view, such accumulation – named in extreme cases syllogomania – embodies a manifestation of people’s neuroses, needs, desires and hopes of their habitus and their relationship with the world. As a result, each work by Rodrigo Matheus becomes a sociological narrative. The way he brings out the real in an arbitrary way and freezes it through sculptures and mural works, reliefs or paintings creates a vibrant echo to Spoerri’s “snare pictures.” These included the famous immortalized dinners, with the leftover meals fixed to the table and then hung on a wall. “Each painting I stick is a reflection of an incredible number of actions and reactions that are intentional, thoughtless and risky. That dirty glass, that old alarm clock, that rusty nail, why are they there? What spurs me is not the realism of the object, it is its questioning.”

Spoerri’s words testify to both the fundamental connection and the difference uniting these two approaches. The work of the neo-realist is inscribed in a critical reflection on consumer society, characteristic of his time, and a visceral need to celebrate the life and spirit of his contemporaries gradually suffocated by the progressive standardization of lifestyles. The intervention of chance and a taste for the vulgar and dirty object, waste, means paying attention to the objects of everyday life and desacralizing them. By choosing the common object as an elementary unit of expression – that is to say, by replacing the block of wood or the mound of clay – César and Arman sought this resilient singularity that only the sculptural creation seems to be capable of supporting, as an act of resistance, before the last individual is swallowed by the “processes of alienation, that is to say, of the generalized pattern of individual and social life governed by commodity logic.”¹⁴ The accumulations of similar elements such as clocks, musical instruments, or even household utensils, receive a troubling echo in the poetic accumulations of works such as *Border*, the imprint of a decorative and moving beauty created in 2015, for which Rodrigo Matheus developed a phraseology of objects suspended on a wall. The wall frieze echoed the net stretched in the gallery space,¹⁵ which caught or collected so many drifting objects.

Among these fragments two essential types of objects are found in particular: the artifact and natural debris. We mentioned above the relation between the theories of degrowth and the sensitive response that Rodrigo Matheus seems to make. It is fundamental to consider that his approach is never to produce something new by carving, modeling or casting his material. The irony of value in capitalist society rests notably on this contradictory movement. Humanity produces objects to create activity, market value, and capital, but this has to be destroyed to produce new ones. In everyday life, this is embodied particularly in the planned obsolescence that the Nouveaux Réalistes had already anticipated by asking – the environmental emergency being less acute – how far we could accumulate and why we should. Rodrigo Matheus recycles, modifies, associates. The spectacular installation *Mauser & Cia.*, presented in São Paulo at Sesc Pompeia as part of Videobrasil in 2015, dramatically raised this question of resources, and it was from this angle that his practice could be seen as resembling a form of recycling inscribed in an unconscious ethic.

When he evokes this need for nature, he does so by using plastic plants and, in the context of the frenzied consumption of our environment, many of his works testify to a form of warning against the plundering of resources and imminent disasters, which must now enforce a radically different kind of behavior. His appropriative approach,

which manipulates the existing to give a new form to objects, could be an unconscious demonstration of this. Unconscious because not necessarily claimed by the artist, but his method of production and the questions that his works embody reflect emergencies that have to be addressed urgently. Recuperation – recycling – and economy of means in the work of Rodrigo Matheus reveal an ethic with a limited trace and impact on the environment. It is precisely this ethic that reinforces the relevance of his work to the world of post-object art.

Mathieu Lelièvre is the curator and director of Foundation Fiminco.

1 Baudrillard J., *The System of Objects*, London, Verso, 1968, pp. 77–78.

2 Cornelius Norbertus Gijsbrechts (c. 1610–after 1675), *Trompe-l'oeil. The Reverse of a Framed Painting*, 1670. 66.4 x 87 cm. kms1989, National Gallery of Denmark.

3 A fascinating painting to contrast with Rodrigo Matheus' work is Samuel van Hoogstraten's *Feigned Letter Rack with Writing Implements* (c. 1655), at the San Diego Museum. The vertical accumulation of letters and the varied and sometimes curious objects elicit the same feeling of surprise and disconnect as Rodrigo Matheus' work 370 years later.

4 Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1981, p. 3.

5 Marcel Duchamp, in *The Blind Man*, New York, 1917, in Harrison, C. and Wood, P., *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1992.

6 Kept at the Centre Pompidou, in the collections of the Musée National d'Art Moderne.

7 Ameline, J.-P., in *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'Art Moderne, directed by Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007.

8 Fade In: Int. Art Gallery – Day, exhibition, March 3 to 19 May 2016, Swiss Institute, New York.

9 Museum On/Off, from April 13 to June 13, 2016, Centre Pompidou, Paris.

10 Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, 1978.

11 Baudrillard, J., *The Consumer Society. Myths and Structures*, Sage, 1988.

12 Op cit. p. 59.

13 Baudrillard, J., *The System of Objects*, London, Verso, 1968, p. 103.

14 Baudrillard, J., *op cit.* p. 190–191.

15 One – Entre – in the Middle, exhibition in 2015 at the gallery Ibid Projects, London.

Rodrigo Matheus
in conversation
with Philip Monk

January 4, 2016
Philip Monk

I first met you in São Paulo in fall 2006 and have visited you almost every year since then there or subsequently in London or Paris. I’d like to talk to you about some of the consistent (indeed constituent) elements of your works: their composition, syntax, and references, and how these relate to and inform each other. But first I want to ask you about transition and translation – about the movement from one country to another, from one continent and hemisphere to another, and, why not say it, from a one-time colonial hinterland to still dominant imperial centres. In some way the latter perhaps has influenced the look of your work – but that may be only because of someone coming to it initially, like me from North America, for whom Brazil is “exotic.” I say this because in some way the richness of your work is its contextuality. Any exhibition of yours always subtly refers to its context, whether it is the shop nature of a commercial gallery (with its commercial display ultimately no different from a store: hence the concentration of display apparatus in your work) or its environmental context: its surrounding landscape, whether it be natural or urban. The point is that the natural already is cultural. This is the (contrary) image of Brazil you display in your early works.

These early works, and their exhibition (since the exhibition context is crucial to the works’ interpretation), were scenarios – constructed scenes or artificial landscapes – composed of commonplace and readily available display devices. They had the shorthand efficiency, yet evocativeness, of Marcel Broodthaers’ installations. Yet it wasn’t only a luxuriant image put on display but a relation between the natural and the cultural: both manmade and natural objects composed the scene. And it just wasn’t Brazil only, it was the manmade environment of the tropical city of São Paulo and all its security paranoia that were part of this display, too, making up its elements as well. So my first question to you is whether you feel all these years absent from São Paulo and residing first in London and then Paris have changed your work in its very nature or only in its appearance, since the influential determining context has changed.

January 9
Rodrigo Matheus

Hollywood (2010) is the title of a solo show I did in Rio de Janeiro six months before my move to London. In this show I developed sculptures made of industrial replicas of elements of the Portuguese colonial architecture introduced in Rio de Janeiro by the time the Royal court of Portugal moved to Brazil. These Neoclassical/Baroque buildings punctuating the 19th century Carioca landscape not only affirmed the power of the Portuguese Empire but, above all, they represented a civilizing attempt to domesticate that wild tropical environment, which I should say has not yet been fully civilized.

Back in 2010, Brazil was experiencing the highest point of its international prestige: Historical record of federal tax revenue collection (right in the middle of the international crises), the promise to house the World Cup (2014), Olympic Games (2016), etc.

Within this context Hollywood discussed the gap between the image that Brazil projected internationally (based on its economic numbers) and the reality on the streets of Rio de Janeiro: the country’s postcard image whose social dynamic still reflects the social divisions of its colonial heritage.

Being in Europe in 2011 gave me the opportunity to observe a fictional Brazil from a place this fiction was addressed to. So I think the biggest change due to my move has been that my perspective has been “recontextualized.”

Early when I arrived in London, one of the things that drove my attention the most was the amount of vintage postcards, pictures and souvenirs from Rio de Janeiro that I found in flea markets. I also discovered a large collection of documents dating from the early 20th century that recorded commercial transactions between Brazil and England from where is clear to note that Brazil’s current economic boom is still based on the same kind of commodities that the country used to export. These finds along with others resulted in new series of works that consequently have a different look, a different sense of time and temperature.

January 11
Philip

I can understand the critical component of this work that is partly derived from your then critical distance from Brazil – the work you talk about here based on Brazilian postcards, shipping bill of ladings, and commercial transactions, such as *Island*, *Vista da capital*, and *Carta aberta composição 2*. When I first saw some of this work while visiting you in London in 2012, I felt that this was your means of maintaining contact with your Brazilian subject matter (context again) while at a distance from your homeland. Now I wonder if this work already represented a premonitory nostalgia. Of course, there is a quality of nostalgia inherent to this class of flea market material, which is still detritus of sorts and not archival yet. But it is almost as if in this work there is a sense of no return, that the temporal is as well the spatial, as if you departed on one of those boats to the Old World with a one-way ticket in your pocket. Because in some way this work represents for me an *adieu*, a way of detaching yourself from your Brazilian subject matter. These old papers are now documents of a new transaction you’ve enacted in your work of displacement and detachment – even though this might not be apparent to everyone who now sees your art in another context without the experience of your past work. I felt this absence very strongly in your new work that you exhibited in October 2015 in the gallery Ibid Gallery London. But at the same time I recognized how this detachment allowed your work to perform (I use this word consciously) differently, with a new sense of freedom and association.

But before I get into this detachment that now informs your work, and what it might mean, I want you to talk, since you mentioned your 2010 Rio de Janeiro exhibition, about how “architecture” functions in your work, because architecture is a handy way to talk about some of your works’ principles, which is a type of *bricolage*. The look of architecture allows a scenario to unfold, but a scenario that accommodates specific types of composition. On the one hand, this look allows the scenario’s referential function, which is based on the capacity of differently scaled common objects when joined together to mimic buildings. On the other hand, these objects – readily available common commodities manufactured for different purposes – are put together in specific ways. The normal use of these objects is suspended in a new reference, combined in the new context or grouping they make. Re-purposed, the “buildings” are “built” by piling and stacking, and the scenario is linked by other forms of connection we can talk about later. These compositional principles seem consistent within your work, whether “architecture” is there or not.

January 16
Rodrigo

Most of my works somehow reveals its own project; thus I consider that projecting is both process and result of the pieces. This projective character of my pieces avoids solutions that are made to measure or designed by me; instead I count on industrial coincidences between the parts to pile up or put together different kinds of objects in a single body. Behind this “compositional principle” there is a sharp observation of architecture and its accessories, how they work together and in what they be could turned out of their original context, free from its function. Behind every little object around us there is a project whose primary intention is to act in the world. My sculptures embody a range of elements to create structures that support unusual functions for everyday objects. Separate, these objects might be nothing beyond their function; assembled, they gained an ambiguous sense of scale given by the structure that keeps them together. That said, architecture is a strong reference that embraces the various micro dialogues established by a precise combination of materials that *allows a scenario to unfold*. If architecture is what rules and organizes our routine in public and private space, as well as gives us a scale and shows us what the limits are, these assemblages, in an alternative way, promote a kind of deviation of technical knowledge.

January 23
Philip

You say that the *projective* character of your work is a process and result. Commonplace objects are projected into a new role, given a storyline to enact, so to speak. In time, this diverse collection arrives at a scenario; a narrative of sorts plays out. Allowing a scenario to unfold means following a certain concatenation: elements are put together so that, in the end, they add up to an event. The event is *in* the balance, in how the elements hang or hold together. Over the *time* of this concatenation, elements unfold to arrive at a scenario where they are refolded back into a coalesced scene, into an associative shape, which happens once they take on a different appearance than individually they started as. The end works are, as you say, projective, a combination of *both* process and result, in their making *and* their reading.

When I say that an event is *in* the balance, in how the elements hang or hold together, I mean both

	your technique of stacking that stabilizes elements in an architectural reference but also the device of hanging common to much of your work. Complementing one another, both devices are evident in your 2015 exhibition Atração in São Paulo and in your participation in the 2015 Biennale de Lyon. This directional aspect is essential to your work – in its construction (the means by which they hold together) and in our reading (where we draw a new association from the construction of the elements). By directional, I really do mean their coordinates: the way the works are built up or built down, so to speak, that is from the floor up and from the ceiling down: stacking and hanging. The “architectural” works are built up this way, from the floor up, but I am thinking more particularly of the columnar pieces like <i>Flute</i>, 2015, and <i>Monument to Style</i>, 2010, which maintain reference to a symbolic function of verticality, of lifting up something of value. Both these works function symbolically to elevate something, set it very obviously on a pedestal, but the latter interestingly is composed of elements – columns – that are meant individually to functionally fit from floor to ceiling. (Another work, # 1 <i>Unfinished / in Progress</i>, 2011, made of piled empty artwork crates, fulfills this floor-to-ceiling function, while doing much else besides, i.e., pointing out its context’s symbolic function.) Up and down really is only one coordinate: the vertical. Your work is made of the up, down, <i>and</i> across. The horizontal coordinate is equally important as a constructive axis. The scenographic space of your work thus is also a planimetric one. This became very evident to me in your October 2015 exhibition at Ibid Gallery London, or at least the exhibition suggested to me, not a new direction – because your general operational principles are unchanged – but a new adherence. Every new adherence, though, means giving up something. Both the scenographic and the planimetric are abstract spaces of construction and the principles operant within them are the same. That is, the connective space between elements is where the constructive operations take place. This is not so much behind the work as within it, but it is an abstract space, nonetheless, or a space that can be abstracted as the operations of the work. Coincidentally, this space aligns to that of the gallery, to the <i>display</i> character of a gallery, which usually is abstracted out of it in the presentation of artworks, transparently hidden behind them. (This is something to which you always have been sensitive, for instance, in # 1 <i>Unfinished / in Progress</i> or your 2010 Handle with Care, Galpão Fortes Vilaça exhibition in São Paulo, which took place in the preparation and “back-stage” storage spaces of the gallery.) While it was not immediately evident, <i>Border</i> made the gallery into a stage, with the artwork performers. Of course, someone like me, who is at heart an old-fashioned structuralist, sees this constructive, scenographic, or planimetric space as composed of a metonymic and a metaphoric axis, the former corresponding to the horizontal, syntagmatic axis and the latter to the vertical, associative one. Still, I think this is an apt model, linguistic as it might be, to look at your work, and <i>Border</i> in particular. <i>Border</i>’s adherence to the wall was cleverly pre-figured in <i>Hug</i>, the site-specific work you made for the stairwell of Galeria Fortes Vilaça [in 2016, the gallery changed its name to Fortes D’Aloia & Gabriel] of leaves of artificial tropical plants. As in <i>Hug</i>, the found flea market or hardware store objects adhere to the wall but now are set off by a bracketed aluminum pipe snaking around the space of two walls, and that looks much like a ballet barre. Here in this little <i>ballet object trouvé</i>, unassuming common objects of natural or manufactured derivation are given their moment to shine, but only momentarily and in association with things that are alike or different, or different as alike. The surreal quality of these set-off objects gives way to an assembly line tracking movement as we walk their length and discover, in this temporal performance, the syntagmatic relations and metaphoric associations that develop between the members of this cast of characters. I felt an obvious poetic working here that seemed to cherish these found objects, but at the same time I felt that their particularization had been generalized to a degree that ... what can I say, marked a full detachment from your Brazilian origins as an artist. While you use the same operations, you seem a different artist here.
January 29 Rodrigo	I am quite confident to imagine that, when you are working with an artist at the Art Gallery of York University, the gallery’s 3-D model should be a very handy tool to begin discussions around projects to be installed. Solo presentations are a great chance to take <i>total</i> control of a specific site and 3-D models are fantastic

January 31
Philip

means to study how to work within the space coordinates. When displayed, the different axes that my works establish in the space aim to activate the architecture with variations that punctuate its planimetric in different directions. As a result, the physical features of the room are now an element of the final composition – being at the same time content and container.

Most of the objects that compose my sculptures have their correspondent representation as 3-D virtual objects that can be easily downloaded from the Internet straight into a model, adjusted to the right scale, and assembled together in an infinite range of possibilities. *Flute*, to mention one, was entirely conceived this way: right inside the space where it was to be presented.

Of course, when it comes to reality, things don’t work that well and adjustments are necessary: there is always some fragile plasterboard covering a pipe in the wall right on the surface I want to use or a spot light in the middle of the way. This is the point where improvisation takes place and where I have to find a different association, or adapt a device to some use other than what it was designed for; it’s here that the solution for the work is derived. These productive detours end up bringing a lot to the final exhibited form as well, as they are responsible for new adherences, as you said. This is the moment when I am not really in control and unforeseen contents force their way in.

Hug and *Border* both have no definitive configuration; they will always be submitted to the architecture they inhabit and therefore the *works* reside in the idea of adherence: on their potential to embrace whatever room they are confronted with. Growing or diminishing, their elasticity permits them to edit, compress or absorb new components without being a new version of themselves.

Border goes further and works also as a device that allows a range of elements to perform horizontally in a time line (given by the metal bar and its variations) that sets the rhythm of the narrative. The items in this community of objects displayed on the structure are not together by any kind of affinity but rather because the circumstance they inhabit establishes a relation of dependency among them. They borrow each other meanings only to have them immediately replaced by another signification in an ambiguous wording that (let’s say poetically) gives complexity to their original banality.

Actually, I never work with a model but visualize an installation in my head, only to sketch by hand the placement of works on a paper plan. Perhaps this is why I “see,” imagine, or abstract the schema “behind” artwork (actually operating *through it*), here yours in particular. You’re saying that you start with the abstract schematics of a model, then materialize the work in a particular space (with its own architectural dimensions), only to realize that the unforeseen accidents of the space (that is, because one starts with a model) change the nature of the work. At this point, once installed, another schema imposes itself, which is that of meaning, with its own abstract axes of signification in operation (which, as a “structuralist,” I “see” as well in play within your work). Actually, the accidents of the space ally themselves to a poetics of circumstances that enable the work and make it communicate. There definitely is a poetics operating in your work, where each object performs in association with every other. You can only control association so far, however; it’s up to the viewer ultimately to make sense of the work. You set up parameters for its experience and understanding. And that’s something else that interested me about the recent work in your Ibid Gallery London exhibition, beyond the planimetric schema we’ve been talking about. And that’s a new dimension, a new thematics, really, that may not go beyond this exhibition, however, but nonetheless I’m tempted to say that it has its own schema, an oppositional one, of course (similar to that of the physical planimetric horizontal and vertical axes or of the systematic and syntagmatic ones). I’m speaking namely of the “opposition” between the particular and the indiscriminate. I would speculate that the particular is “represented” by *Border* and the indiscriminate by *One – Entre – in the Middle*, perhaps the two major pieces in the exhibition if *One – Entre – in the Middle* didn’t disguise itself as netting below the industrial skylight.

We’ve talked of *Border* and the objects within it, a performance, owing to the way each object is set off, a manner that particularizes each one in all its details, preening – for however brief a moment in time – until we move onto the next object or association. *One – Entre – in the Middle* operates differently, indifferent to us: it’s not putting on a show. It is almost like pigeon netting up there in the ceiling, which however has caught some objects in its wire grid. Some rest on top, some slip through. I’m in mind of the traps on the Thames River that catch flotsam and jetsam floating on the surface of the water: plastic

bottles and the like. Here it is much the same, with no discrimination as to what flows through and what is caught. There are no associations, poetic or otherwise, between its indiscriminate objects. This work is completely diametrical to *Border* where new objects are re-purposed from purchase and discarded objects retrieved to a new purpose. If there is a poetics of objects, there is also a pathos of objects as well and *One – Entre – in the Middle* speaks to, or rather, speaks for, the latter. Perhaps this really is a new dimension in your work, a new poetic so to speak.

February 6
Rodrigo

Definitely the two pieces were installed in a way to create a dialogue. On the wall, *Border* holds each of the parts of its horizontal body in specific positions, pretty much like a musical score where the objects are the notes that set the tone. *One – Entre – in the Middle* filters its components through its grid-like field, where some parts are retained while others trespass the limits of its layout. It is atmospheric, and also offers a filter through which the viewer may see the other pieces. Its indifference reminds us that everything that has been brought to the context of the exhibition somehow is submitted to a cycle of being produced, used, and afterwards disposed. Therefore I would say that with its metric, *Border* composes a visual music while *One – Entre – in the Middle* sets a visual noise that takes over the entire room, haunting the characters (and its particularization) performed by the objects presented in the show.

Philip Monk is a writer and curator.

Objects in transition, objects entranced

por Kiki Mazzucchelli

Since the early 2000s, Rodrigo Matheus has been creating art by focusing his attentive gaze upon prosaic things found in everyday life. For the most part, he produces three-dimensional works built according to the articulation and combination of ordinary materials. At the root of his methodology lies a realization that the products of our material culture are not entirely exempt from intentionality and meaning, that is to say, each object that circulates daily in the economy of consumer goods is the fruit of a project-driven logic that involves functional, economic and aesthetic choices. Beyond this, as they become part of this economy, the objects gradually take on a series of other values – whether affective, monetary, symbolic or social – inasmuch as they are consumed and utilized. By withdrawing them from circulation and configuring them as sculptures and installations that often include organic materials, Matheus rarely modifies these objects, creating something that might be described as an “assemblage of readymades”. Unlike the Duchampian readymade, whose language, incidentally, has already become so deeply rooted in the contemporary artistic vocabulary as to have become naturalized, his work in no way seeks to negate art’s retinal nature; on the contrary, he is equally interested in the object’s capacities for narrative synthesis and its formal possibilities.

Matheus normally uses ordinary objects that are readily available wherever he is working. These objects are withdrawn from their typical channels of circulation and rearranged in compositions that, over the years, became increasingly elaborate and more alert to the expressive potential of the things themselves and, therefore, less yoked to specific topics, although a few recurring motifs may be identified in his work all along the way. One of the most evident operations in the artist’s methodology is a neutralization of the objects’ original functions. Although immediately recognizable, they no longer possess any use whatsoever within the context into which they find themselves inserted, in a movement of forced obsolescence that underscores their aesthetic and narrative potential. Loss of functionality is thus added to the proximity or combination of disparate elements, resulting in compositions that suggest an incomplete, non-linear narrative of sorts that allows for countless points of entry and exit, as if each object corresponded to a simultaneously familiar and undecipherable language.

Rodrigo Matheus’s earliest works appropriate the aesthetic of industrial design that is a feature of the corporate world in order to create unusual situations within the exhibition environment. It may be no coincidence that his very earliest pieces correspond to a period of stability and economic growth in Brazil – the early 2000s – as the country witnessed the expansion of investments and subsequent diversification of various business sectors. Matheus belongs to a generation that experienced the transition of a country relatively isolated from external markets only to become – during the period in question, albeit briefly – an important player in the global economy. This change of status brought about an impact not only with regard to the expansion of goods and services offered, but also to the professionalization of sectors that had hitherto operated more or less informally and that came to adopt organizational models borrowed from large international corporations in order to create an image more in keeping with the demands of advanced capitalism: in short, an image able to transmit ideas of efficiency and productivity.

Based on an observation of how these principles are transformed into aesthetic decisions within the corporate environment, Matheus first creates a fictitious company that he names Engeoplan, under the aegis of which he will produce a series of works related to industrial design elements found in the offices of large companies. One of the works made within this scope is *Área de fumantes* [Smoking Area] (2003) which, as its title explains, consists of a fully functional cabin for smokers, like those that may still be found nowadays in some airports, companies and restaurants, installed inside the Paço das Artes exhibition space, in São Paulo. By faithfully reproducing this equipment and its characteristic asepsis, Matheus undoubtedly evokes the idea of the control of individual subjectivity that is intrinsic to corporate industrial design. Simultaneously, however, he breaks the rules of the art museum’s supposedly more liberal environment by creating a space of permissiveness in which the ban on smoking is a widely accepted protocol, creating a rupture with what patrons of cultural institutions have been conditioned to accept.

Centurion (2004) is yet another of the artist’s project that dates back to the early 2000s. It consists of the creation of a likewise fictitious security service that gave rise to another series of works. In it, the relationship to industrial design extends to the everyday world of large Brazilian urban centers, the landscapes of which have become increasingly populated, particularly over the last two decades, by security devices such as alarms, surveillance cameras and electrified fences. First presented in Belo Horizonte at the Museu de Arte da Pampulha, the group of works made under the *Centurion* brand replicates the aesthetic of such devices, although they cease to obey the principles of rationality that underlie ideas of efficiency and technology associated with these products. For instance, in one of the works presented at the Museu, the artist installed a surveillance monitor within the exhibition space. It played a still shot of the façade of a house being slowly obscured by a smokescreen that made it impossible to identify the cause of the fire.¹ Thus, a device meant to monitor and prevent tragedy exhibits, on the contrary, what appears to be a tragic event in real time. But there is yet another fact that further complicates the observer’s expectations: the fire that is purportedly the source of the smoke never appears, suggesting a supernatural aspect to the event unfolding onscreen. Therefore, although he accurately replicates a device to be found in everyday life, the artist invests it with a quality beyond reality, introducing an element of absurdity to an otherwise functional object.

A surrealist quality, something “beyond reality”, reappears in many of Matheus’s later works, and is especially pronounced in works such as *Workstation* (2008). Consisting of a long office table upon which reposes a line up of computer monitors displaying digital images of video game landscapes, the installation’s layout evokes the atmosphere of a telemarketing call central. Also arranged upon the table are a few organic volumes that recall stones or termite mounds from whose surfaces (covered by clusters of orifices) emanate sounds recorded from nature. Faced with ideas of standardization and productivity suggested by the characteristic materiality of the industrial elements that make up the work, these organic protuberances appear to have eluded the control of the sanitized office environment, disturbing the order of corporate efficiency. *Workstation* also points to the artist’s interest in recreating landscapes and natural phenomena by means of artificial elements, which may be symptomatic of the rapid development of virtual environments that, over the last two decades, increasingly provide an immersive experience of remote places, alienating the users from an experience of the physical world. Finally, the contamination of the technological office environment by “natural” elements may also suggest a commentary on the condition of a country whose principal economic activity continues to be the exportation of raw material, in spite of historical promises of progress based on industrial development that occasionally hover over the Brazilian horizon.

The nature that is represented in the works of Matheus often alludes to idealized versions of the tropics, such as the images typically disseminated by the tourist industry. In works such as *Cortina de vento* [Wind Curtain] (from the series: *O mundo em que vivemos* [The World in Which We Live], 2008), made up of a collection of photographs of coconut trees in the wind presented on easels alongside a fan installed in an upper wall corner, the tropics depicted by the artist is an Eldorado of sorts, a place for exploiting wealth and handouts from the perspective of a colonizing gaze. It should be noted that, at that specific moment, Brazil occupied a prominent place in the international media due to the period of economic growth it had experienced in recent years, re-igniting a surge of interest in the country. The images appropriated by Matheus are typically touristic ones, images of a Brazil seen from the outside, and the fake nature of these “utopian tropics” is highlighted by the inclusion of a real fan alongside the photographs of coconut palms in the wind. In other cases, the natural elements themselves are incorporated into his *assemblages* of found objects: sand, feathers, wooden logs, plants, and stones. The procedure of building natural phenomena from artificial elements is also visible in works in which he uses tripods and reflectors, with their golden or silver surfaces, to evoke the image of an eclipse, or in installations in which he projects circles of light onto the wall of the exhibition space, mimicking the trajectory of the sun or the moon on the horizon.

Later on, when he temporarily relocated to London, in 2011, Matheus goes on to develop a series of works using historical documents that record several commercial transactions between Europe and South America. While visiting the city’s traditional flea markets, his attention was particularly drawn to these obsolete documents that no longer have any use or function today nor significant historical value enough to belong in a museum collection. The papers acquired by the artist mostly date back to the late nineteenth

and early twentieth centuries and, therefore, possess very distinct formal qualities, such as the yellowish coloration that marks the passage of time, the traditional crests and insignia and handwritten inscription in antiquated calligraphy. Additionally, they are indexes of a colonial economy that emerged in the sixteenth century and was based on the exportation to European markets of raw materials and agricultural products that – to this day – make up the core commercial transactions of native goods from the South American continent to Europe. Matheus explores the nuances of these materials to create compositions that occasionally lean towards the abstract and, at other times, figurative, by juxtaposing documents and the insertion of complementary elements such as old post cards and photographs and small objects that serve to emphasize the chromatic or formal unity of each piece. Individually suspended in most cases by a black thread affixed to the support – the generous extension of which creates delicate geometric designs against the white background – these pieces of paper lose their two-dimensional nature and become a material that is exploited by the artist to the fullness of its expressive potential.

The interest in colonial relations between Europe and South America was also the baseline for the 2013 exhibition *Colisões de Sonhos Reais em Universos Paralelos* [Collisions of Real Dreams in Parallel Universes], held at Oporto’s Fundação Manuel Antonio da Mota. In that show, Matheus occupied both of the institution’s rooms with a series of works that included scale reproductions of ventilation structures found near the building, as well as some selected objects that jointly made up a single work that functioned as a grand *mise-en-scène*. In these two adjacent rooms of similar proportions, the artist installed identical elements: replicas of a rectangular ventilation box with a dark blue grate and dome-shaped metallic duct covering, in addition to a large gilt framed mirror partially covered by two large volumes positioned in front of it, the organic form of which evoked images of rocks or coastal cliffs. These objects were installed in the same positions in each one of the rooms, creating a mirroring between the two spaces, the difference being that, in one of the spaces, there was a model of a caravel upon the rectangular box and, in the other, a small bonsai upon the rock formation.

By bringing elements from the building’s surroundings into the exhibition space, Matheus underscores the fact that his gaze was closely focused upon the context in which the exhibition is inserted: the Portuguese port city that played an important part in the so-called Age of Discoveries. This is made clear by the inclusion of a miniature model of the ship used by sixteenth and seventeenth century expeditionary forces in one of the rooms, evoking the nautical technology used by the Portuguese during the colonial era. On the other hand, the bonsai in the adjacent room appears not as a synthesis of Japanese culture, but only as the miniature of a tree, that is to say, referencing wood as the sign of the first cycle of economic exploitation on the part of the Portuguese crown in Brazil, as well as raw material for European naval construction. More than proposing a dichotomy of the power relations between colony and empire, *Colisões de Sonhos Reais em Universos Paralelos* creates a game of mirroring that summons the spectator to move about the space, leading to a sense of *déjà-vu* or hallucination brought on by the almost exact repetition of elements to be found in both rooms. Here, Matheus resorts to a concept from quantum physics – and, no less important, from a tradition of fantasy literature – to underline the absurdist nature of his proposition.

In the works produced in Brazil during this period, the artist once more turns to the material vestiges of a colonial past, now focusing special attention onto the symbolic impact of the Portuguese court’s architectural legacy. A series of works produced on the occasion of a solo exhibition in Rio de Janeiro² borrow decorative detail from the city’s neoclassical buildings, the legacy of an aesthetic adopted during the period in which the city became the capital of the Portuguese empire. In these works, grotesque copies of ornaments considered by many as symbols of elegance and commonly found in home decor or gardening stores serve as support for meticulously executed realist paintings depicting images of stormy seas. There seems to be a double allusion here: both in terms of how the migration of political power to the colony brought about the importation of a particular aesthetic and in the establishment of a counterpoint between the civilizing nature of classically-based architecture, based on Western thought and untamed tropical nature as a sign of primitivism. Above all else, however, it seems to me that Matheus makes a sarcastic comment about how – to this day – the petit bourgeois taste of the average Brazilian continues to be attached to utterly obsolete values.

Another group of works is likewise based on an interest in the architecture of Rio, focusing here on the modernist legacy of a city that houses not only important institutional buildings designed by names such

as Lúcio Costa, Oscar Niemeyer and Affonso Eduardo Reidy, but also countless residential buildings in the international style that punctuate its shoreline. Designed according to the principles of modern architectural thought, whose open spaces proposed the integration of public and private spaces, many such constructions, particularly the residential ones, were gradually rendered unrecognizable by grills and gates installed onto their original structures. The artist is interested in the juxtaposition of material traces that express almost diametrically opposite values, in a quasi-archeological observation that reveals the juxtaposition of layers of time: on one side, the will to a harmonious integration with the environment and on the other, the emphatic negation of the possibility of coexistence between private and public life. But beyond their purely functional nature, these security features are executed in decorative patterns that emulate a modernist aesthetic so as to soften or mask the oppressive nature of their original purpose.

In the works presented in the exhibition *Do Rio e para o Rio to and from* (2014), these diversely-patterned grills are employed in making bases for sculptures out of *assemblages* of found objects – piles of perforated cobogó bricks, artificial plants, gourds, tires, the white hat that is the signature sartorial item of Rio’s folkloric “malandro” (city slicker) – images that sum up of the look of the modern city. The glamorous representation of Rio de Janeiro at the mid-twentieth century mark is further referenced by wall pieces in which the artist creates rigorously geometric compositions through the use of period post cards sent to Europe – cards that portray its gorgeous landscapes juxtaposed with selected manuscripts and documents of the day. In contrast with these signs of a modern ideal, Matheus also presented *Saara do Sul* (2014), a sculpture based on construction methods employed in large contemporary market places – specifically the commercial district known as the Saara, located in Rio’s historical city center. He employed the modular system of glass display cases commonly found in that area to build a pyramidal structure sparsely inhabited by small plastic accessories in vibrant hues used by storeowners to display cell phones. Formally, this transparent grid composition punctuated by small color nuclei echoes the constructivist rigor of modern architecture, simultaneously pointing out the disorganization and chaos that typify the Saara’s trade. Thus, he brings together signs that are associated with good taste and refinement to an aesthetic acculturation of retail sales strategies for inexpensive, mass-produced merchandise. The work further points to the artist’s recurrent interest in exhibition strategies, whether encompassed by the world of retail trade or by galleries and art museums.

For the exhibition *Handle with Care* (2010), held in Galpão Fortes Vilaça [in 2016, the gallery changed its name to Fortes D’Aloia & Gabriel], a space that also houses the gallery’s storage room, Matheus executed the first in a series of projects for which he temporarily withdraws objects from their usual circulation, returning them to their place of origin after the closing of the show. In this case, the artist built the exhibition space out of dozens of boxes for transporting works of art, thus creating a labyrinthine trajectory in which sculptures, paintings and videos were exhibited inside niches and rooms that arose from reconfiguring the crates. In 2011, this procedure was even more radically repeated at the *Panorama da Arte Brasileira* show, when he employed only mounting materials and equipment used by the museum to create absolutely ephemeral works that dissipated completely after the exhibition period had ended. There is an ethical stance here that speaks to a certain parsimoniousness regarding the use of financial and material resources, as well as the minimization of energy expended upon a short lasting event. And, in spite of the fact that they occasionally operate at the limit of visibility, the works presented at the *Panorama* were still able to produce surprising aesthetic situations even when based on things that are quite banal.

Most recently, on two different occasions, Matheus employed this very methodology of temporarily removing everyday objects from their usual circuits. The first of these took place in early 2016, within the context of a group exhibition organized by the Swiss Institute, in New York, that explored the relations between art, film and television. In *Scene Game* (2016), an endeavor of architectural proportions installed along the full extension of an elevated area within the exhibition space, the artist creates an environment composed of overlays of transparent curtains among which objects borrowed from one of the city’s theatrical prop rental stores are meticulously displayed. A red carpet covers the two staircases that provide access to the installation and the “proscenium” upon which these objects rest, emphasizing the installation’s theatrical quality. In this *mise-en-scène* made up of more or less ordinary elements – including candelabra, giant chess pieces, screens, the limbs of mannequins – the status of these objects appears to oscillate constantly between keeping up their original function as theatrical props and their transformation into protagonists of a staging activated by the spectator’s prolonged gaze. That same year, Matheus

also made a temporary installation for the Centre Pompidou's *Museum On/Off* project; in it, he appropriated materials found in the museum's storage spaces, including works made by the institution's technical staff – many of whom are artists.

Although all of the works cited here share situations in which the objects that constitute them were restored to their original circulation networks after the exhibition closed, it appears to me that, in the latter two instances, both the selection of objects and the way they are arranged within the space signal a movement towards a greater narrative fragmentation, as well as a greater focus on the expressive capacity of said objects, which take on an almost performative dimension. Could it be coincidental that anthropomorphic elements such as gloves, shoes or parts of mannequins have appeared more frequently in his works?

Over the last few years, Rodrigo Matheus has consistently expanded his repertory of everyday material culture to build a visual language of his own from a theatricality of the object in compositions that may be intricate, unusual, precise or even funny, but always seem to transform that which is commonplace into something extraordinary and open to multiple interpretations. In tandem with an acute awareness that the materiality of objects carries with it meanings that pertain to their contexts of production and circulation, the characteristic elegance and sobriety of Matheus's work offers us countless points of entry into a necessarily incomplete and non-linear narrative regarding the human condition of the contemporary world.

Kiki Mazzucchelli is a curator and art critic.

1 The work *House 0336*, 2004, uses iron, electrostatic paint and a security monitor. The video playing on the security monitor was made by the artist Marcellus L. especially for this installation.

2 *Hollywood*, Galeria Silvia Cintra + Box 4, Rio de Janeiro, Brazil (2010).

Rodrigo Matheus

por Matthieu Lelièvre

Há alguns anos, Rodrigo Matheus desenvolve um trabalho escultural singular e facilmente reconhecível pelo fato de não transformar nem esculpir a matéria, não modelar e quase não intervir sobre os elementos que manipula, associa e combina com algum minimalismo. Sua prática artística pode ser rapidamente identificada com processos de colagem e acumulação, porém com uma economia de meios que, a rigor, mais parece querer conservar a integridade dos elementos com os quais trabalha, como se desejasse preservar sua história para colocá-los, intactos, em um diálogo comum – à maneira das cerâmicas em laca e em ouro que, quebradas e restauradas, ganham um valor superior ao da peça original no *Kintsugi* japonês. Recorrendo a objetos obsoletos e, por vezes, incongruentes, Rodrigo Matheus explora um princípio que Jean Baudrillard havia chamado “o valor de ambiência do objeto: a historicidade”,¹ que resulta de seu deslocamento em relação à mera funcionalidade dos objetos modernos. A essa funcionalidade, Baudrillard opunha uma dimensão mitológica própria aos objetos do passado e, fazendo-o, chamava a atenção para a extrema fugacidade do presente – sem ignorar a distância entre ambos. Segundo o autor, o objeto histórico “possui uma função bem específica no âmbito do sistema: ele significa o tempo”.

Rodrigo Matheus explora esse valor histórico, o sentido e a função do objeto para dar a ele, então, uma nova narrativa. Suas instalações se estendem no espaço como uma frase que se alonga com as palavras que a constroem, ou como uma partitura com as notas que a compõem. É fascinante observar como esse artista brasileiro, com conhecimento em arquitetura e formação em artes plásticas em São Paulo e em Londres, ao atualizar certas lutas das vanguardas do século XX, prossegue e desenvolve procedimentos fundamentais da arte contemporânea, assim como a capacidade que a arte pode ter ou não de se articular com o real; e que cobaia melhor do que a pintura para convocar esses questionamentos?

Como consequência do cultivo da *assemblage* e da extração, numerosos aspectos de sua obra dão testemunho de um prolongamento da rica tradição artística do *détournement* [desvio]. A pintura de cavalete, em especial, explorou largamente o *trompe-l’oeil* – aqui o outro lado do quadro – motivo cômico e inesgotável ao qual não raro se filia o trabalho de Rodrigo Matheus. Pintores como Edwaert Collier (1640–1708) ou Cornelis Norbertus Gijsbrechts (ca. 1610–ca. 1675)² se ocuparam algumas vezes de molduras e avessos de tela, aos quais acrescentavam elementos ocultos tais como jornais, cartas pessoais ou mesmo objetos.³ Essa manipulação e essa inversão do gênero (certamente menor) natureza-morta descortinam aquilo que é de ordem mais íntima, bem como jogos intelectuais e filosóficos dissimulados. O *détournement* é a um só tempo um ato de coragem e um divertimento, mas também um tema que aqui suscita curiosidade e reflexão intelectual.

Criada por Rodrigo Matheus a partir de 2015, a série progressiva de telas viradas – e não desviadas – incorpora pinturas antigas encontradas em antiquários, as quais ele transforma por adição, dando vida e tridimensionalidade aos fundamentos de Gijsbrechts e seus seguidores. Ele não desvia no sentido de falar da pintura em si mesma, já que o valor estético, histórico ou comercial de uma obra se encontra, tradicionalmente, sobre a camada pictural da imagem que a compõe ou sobre a cor que lhe confere sentido. Seu avesso, o chassi da tela, as eventuais inscrições e o desgaste que surge a partir do senso histórico do objeto representam, dito de forma rápida, pouca coisa. Esse aspecto da pintura não diz respeito ao campo da arte, mas pertence ao princípio de realidade que Rodrigo abala, oferecendo a ele uma nova e fervilhante via de composições de objetos em *assemblage*, de elementos encontrados, de pincéis, de facas, de papéis antigos ou de

plumas. Ele acumula, perfura e fiska. A composição se torna uma série de novas interconexões feitas a partir de elementos díspares, uma acumulação *a priori* arbitrária e aglutinada. Que processo vem definir a natureza dos objetos reunidos, como se estes fossem provas materiais, utensílios que passam pela vida do artista justo no momento em que ele trabalha sobre uma nova série?

Assim como ocorre com os mestres holandeses, suas pinturas se veem acrescidas de objetos tanto mais surpreendentes quanto mais usualmente insignificantes. Esses objetos entram na categoria que Arthur Danto chama de “objetos reais”, os quais “não dizem respeito a uma coisa dada, são desprovidos de um *falar sobre*”⁴ pela simples razão de serem objetos”.⁵ Essa banalidade, para parafrasear o título da obra de Danto, é *transfigurada* pela tensão entre os objetos criados pelo artista e o sentido particular que este lhes atribui.

Uma rápida menção à questão do ready-made é aqui inevitável, e a irrupção do real, desse modo, nos obriga a evocar Marcel Duchamp, para quem, a propósito de seu urinol transformado em *Fonte*, “o fato de o senhor Mutt ter ou não fabricado a fonte com suas próprias mãos não possui nenhuma importância. Ele a ESCOLHEU (...). Ele criou uma outra concepção desse objeto”.⁶ Entretanto, o uso que Rodrigo Matheus faz desses fragmentos da realidade em suas composições não nasce do *détournement* duchampiano e, conscientemente ou não, de modo algum o artista brasileiro lhe rende homenagens. Uma vez no mundo, todo objeto, por mais impessoal e manufaturado que seja, acumula vida própria, pois os indivíduos o impregnam de afetos, o manipulam, o conservam ou dele se desfazem. O *ready-made* oferece ao objeto comum um estatuto independente, mas Rodrigo Matheus, desconfiando da perenidade do aspecto radical dessa conquista intelectual das vanguardas, não faz dessas amostras do real conceitos autônomos. Se o *ready-made* de Duchamp apresentava-se frequentemente como um objeto novo que, produto da distribuição comercial, era alçado pela vontade do artista à condição de objeto de arte, Matheus se interessa pelo vivido do próprio objeto, por sua singularidade. Uma vez integrado na composição, esse objeto, em princípio, já não se torna intercambiável: tal qual o osso de um esqueleto, a rigor ele se torna parte de um todo funcional e coerente.

Ao contrário dos mestres holandeses, bem mais tarde, é em 1961 que Daniel Spoerri realiza *La Douche*,⁷ prendendo um sistema de torneiras, um cano e um chuveiro em uma pintura de paisagem representando um rio. Essa proposição surrealista, de uma paisagem prolongada comicamente, inspirou o artista a utilizar a expressão “*détrompe-l’oeil*” a fim de caracterizar tal ironia. No entanto, *La Douche* não nasce do surrealismo ou de provocações modernistas das primeiras vanguardas do século XX, porque nos anos 1960 a questão era a sociologia, não mais a psicanálise. Essas piadas visuais que encontramos também em Martial Raysse não são de todo estranhas à semiologia das imagens defendida por Roland Barthes, que pega conceitos emprestados da linguística e por aí reativa questões da traição das imagens de Magritte. Se “os ‘*détrompe-l’ocils*’ se caracterizam a um só tempo por um olhar desiludido sobre o mundo antes idealizado e por uma nostalgia sentimental por esse mesmo passado”,⁸ a atitude de Rodrigo Matheus se situa, talvez, entre essa abordagem e aquela dos velhos mestres holandeses.

Quando ele equilibra uma fruta sobre o avesso de uma pintura – a ironia era apresentar em Bruxelas uma tela com uma maçã sem fazer referência a Magritte –, essa fruta nos remete ao objeto real e kitsch disposto na decoração da vitrine de um magazine ou em um cesto ornamental. Esse objeto decorativo, “significante” e não “significado”, para citar o estruturalismo de Saussure, é no entanto um desafio à realidade porque imita a fruta natural à perfeição.

Rodrigo Matheus tira partido dessa mimese (“imitar”, *mimeisthai*, no grego antigo) e recorre a esse procedimento a fim de dar a seu espectador a chance de experimentar a dúvida. A irrupção do cotidiano no campo da arte é um eixo de reflexão essencial no

trabalho de Rodrigo Matheus e representa uma maneira, levando-se em conta o princípio de Spoerri, de desafiar a realidade e a própria obra, jogando com a imagem e seu estatuto, sempre endereçando um olhar ao espectador, que por sua vez percebe a ironia desse gesto.

Esse princípio de mimetismo e de desafio lançado à percepção pela aparência não é algo surpreendente em um trabalho que recorre muito frequentemente ao cinema. Convoquemos mais uma vez Baudrillard, cujas formulações encontram um eco particular nesse contexto quando ele afirma que “é essa falha ‘crônica’ que encontramos na conotação espetacular do objeto antigo. (...) a conotação ‘histórica’ que sempre cega os olhos. O objeto antigo sempre parece servir apenas para decorar. (...) por mais autêntico que seja, tem sempre, de alguma maneira, um ar falso”. Não é por acaso que os objetos empregados no universo cinematográfico tenham encontrado um lugar particular no vocabulário de Rodrigo Matheus. Para uma exposição coletiva realizada em 2016 no Swiss Institute, em Nova York,⁹ e cuja proposta era analisar o papel da arte na narração no cinema e na televisão, ele recorreu a materiais estocados por profissionais de produção. Essas empresas acumulam quantidades extraordinárias de objetos que servem à criatividade de artistas que fizeram da ilusão um de seus materiais de trabalho prediletos. O acessório se torna o ator principal da instalação, e ao jogar com a fronteira entre o verdadeiro e o falso ele discute, na realidade, a fronteira entre arte e não arte, permitindo-se até mesmo duvidar da necessidade de fazê-lo.

Uma instalação realizada em 2016 no Centre Pompidou¹⁰ exemplifica muito bem esse estatuto do acessório e a questão fundamental colocada pela filosofia analítica: “Quando há arte?”.¹¹ Rodrigo Matheus já havia trabalhado com reservas de museu, deslocando os objetos e as caixas de transporte, valorizando acessórios secundários, como em uma cena de teatro. Esse *vaudeville* se torna bem mais mordaz quando ele faz esses acessórios surgirem a partir do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna a fim de dispô-los nas salas de exposição. Matheus extraiu daquilo que estava a seu redor mais imediato – recorrendo a técnicos encarregados de materiais já descartados – vestígios de cenografias, chegando até mesmo a se valer das obras dessas pessoas, fosse a autoria delas reivindicada ou não, uma vez que alguns dentre os técnicos eram também artistas. Aquilo que para o espectador, à primeira vista, parecia ser uma exposição rica em materiais, cores e formas, sendo dotada de uma cenografia funcional e estimulante – característica de uma exposição modernista e conceitual, e portanto institucional –, era, na realidade, uma volta do que estava no subsolo do museu para a superfície, do interior para o exterior, do inferior para o superior, do guardado ao exibido e do insignificante ao tesouro. Extrair os fragmentos que não possuem valor comercial ou patrimonial a fim de colocá-los em cena, no contexto solene do museu, é questionar as referências que nos são fundamentais, uma vez que do museu se espera a encarnação e a defesa da construção de valores comuns, da memória coletiva e dos mitos. O potencial narrativo de uma instalação, assim, condiciona o espectador, e Rodrigo Matheus gosta de revelar e justapor essas realidades paralelas para melhor perturbá-lo e estimulá-lo.

Na Europa há muitos anos, Rodrigo Matheus desenvolve um percurso que apresenta certas afinidades intelectuais com o Novo Realismo, particularmente no que diz respeito ao espírito de Arman e à obra de Daniel Spoerri, ambos artistas da acumulação. Em 1960, Pierre Restany escreve o manifesto do Novo Realismo ao perceber que um grupo de artistas desejava e tinha capacidade para se apropriar do real. Esses artistas ambicionavam reduzir a “distância entre arte e vida”. O movimento ganha espaço de maneira antes orgânica do que revolucionária, pois esses artistas experimentam os limites da encarnação da felicidade burguesa no gozo proporcionado pela propriedade no momento em que a sociologia se dedica a analisar esse mesmo fenômeno. Reduzir a distância entre arte e vida é conferir outra vez sentido a essa sociedade de consumo que Jean Baudrillard, ele de novo, descreveu em 1970.¹² Ele caracterizou essa ilusão de felicidade através do consumo e do crescimento, e chegou a falar dos índices que a determinavam como “o maior blefe coletivo das sociedades modernas”,¹³ antecipando as atuais

teorias de decrescimento e, de uma certa maneira, a atitude de artistas como Rodrigo Matheus. Enquanto que a produção de bens em abundância não se constitui como um índice tangível para medir o desenvolvimento da felicidade humana, o indivíduo acredita viver melhor graças aos objetos que consome e dos quais se cerca, mas essa acumulação sem freio inverte, no entanto, o efeito desejado, e no fim das contas são os objetos que possuem o homem.

Os primeiros objetos foram criados para dar conta de necessidades essenciais, mas a sociedade, e o capitalismo em particular, criaram novidades a fim de justificar uma produção de bens supérfluos e inúteis, os quais correspondem, ao mesmo tempo, a um desejo de trazer tranquilidade na luta contra o vazio da existência. Quando Baudrillard avalia que “hoje, quando desaparecem as instâncias religiosas e ideológicas, eles estão prestes a se tornar a maior consolação dentre todas, a mitologia cotidiana que absorve a angústia do tempo e da morte”, o filósofo o faz no crepúsculo dos Trinta Anos Gloriosos, em 1968, ano de revolução em que as classes médias, mais do que nunca, ascendem na escala social através do consumo, período pouco depois sucedido por uma crise petrolífera que faria cessar esse vertiginoso sentimento de expansão infinita. Segundo Baudrillard, possuir significa ultrapassar nossa própria morte porque, em se tratando de uma evasão-regressão no jogo possessivo,¹⁴ “é essa irreversibilidade do nascimento até a morte que os objetos nos ajudam a enfrentar”. O homem compensa a angústia do abandono e da morte acumulando matéria, bens, valores... saturando tudo a seu redor. Essa acumulação – denominada, em casos extremos, de silogomania – encarna, desse ponto de vista, uma manifestação das neuroses, das necessidades, dos desejos e das esperanças do homem, assim como de seus hábitos e de sua ligação com o mundo. Consequentemente, cada trabalho de Rodrigo Matheus se torna um discurso sociológico. A maneira com que ele faz o real emergir arbitrariamente e o modo como o fixa através de esculturas e de murais, relevos ou telas, constitui um eco vibrante dos “quadros-armadilha” de Spoerri. Estes últimos compreendem, sobretudo, os célebres jantares imortalizados, em que os restos da refeição eram fixados sobre a mesa, a qual em seguida era presa à parede. “Cada quadro que colo é o reflexo de um inacreditável número de ações e reações desejadas, irrefletidas e aleatórias. Esse vidro sujo, esse velho despertador, esse prego enferrujado, por que estão aqui? O que me provoca não é o realismo do objeto, é o que coloca isso em dúvida.”

As palavras de Spoerri dão testemunho, a um só tempo, de uma ligação fundamental e da diferença entre os dois projetos. O trabalho do neorrealista se inscreve em uma reflexão crítica que fica cara a cara com a sociedade de consumo, algo característico de sua época, e que possui uma necessidade visceral de celebrar a vida e o espírito de seus contemporâneos, paulatinamente sufocados pela uniformização progressiva dos modos de vida. A intervenção do acaso, somada a uma preferência pelo objeto vulgar e sujo, pelo dejetivo, chama novamente atenção para os objetos da vida cotidiana e ajuda a dessacralizá-los. Ao escolher o objeto comum como unidade elementar de expressão – ou seja, substituindo a tábua de madeira ou o pedaço de argila, César e Arman buscam essa singularidade resiliente que só a criação plástica parece conseguir carregar, tal como um ato de resistência, antes que o último indivíduo seja deglutido por um “processo de alienação, ou seja, pelo esquema generalizado da vida individual e social regida pela lógica da mercadoria”.¹⁵ As acumulações de elementos similares como relógios e instrumentos musicais, mas também de utensílios domésticos, encontram um eco perturbador nas acumulações poéticas de trabalhos tais como *Border*, realizado em 2015, que traz uma beleza decorativa e tocante para a qual Rodrigo Matheus desenvolveu sobre a parede uma fraseologia de objetos em suspensão. O friso mural fazia eco com a rede estendida no espaço da galeria¹⁶ que vinha capturar ou recolher os objetos à deriva.

Entre esses fragmentos estão particularmente presentes duas tipologias essenciais de objetos: o artefato e o detrito natural. Um pouco antes, evocávamos a ligação entre

as teorias do decrescimento e a sensível resposta que Rodrigo Matheus parece dar a isso. É fundamental considerar que seu projeto não consiste jamais em produzir algo novo escavando, modelando ou liquefazendo a matéria. A ironia do valor na sociedade capitalista encontra-se sobretudo sobre esse movimento contraditório. O homem produz objetos para criar atividade, valor de mercado e capital, mas eles precisam ser destruídos para que novos sejam produzidos. No dia a dia, essa questão se materializa em especial pela obsolescência programada que os novos realistas tinham antecipado em alguma medida ao se perguntar – fora a questão ambiental – até onde isso poderia se acumular e por quê. Rodrigo Matheus recicla, modifica, associa. Realizada durante a programação do festival Videobrasil, em 2015, em São Paulo, no Sesc Pompeia, a instalação *Mauser & Cia.* coloca, de maneira espetacular, essa questão dos recursos, e é sob esse ângulo que sua prática, que poderia se assemelhar a uma forma de reciclagem, se inscreve em uma ética inconsciente.

Quando evoca essa necessidade de natureza, ele o faz mediante a utilização de plantas de plástico e, no contexto do consumo desenfreado, muitas de suas obras testemunham uma forma de alerta contra a pilhagem de recursos e a iminência de desastres que precisam, desde agora, impor uma mudança radical de comportamento. Esse projeto de apropriação, que manipula o que já existe para dar nova forma aos objetos, poderia ser a demonstração inconsciente disso. Inconsciente porque não necessariamente reivindicada pelo artista, embora seu processo de produção, assim como as questões que suas obras carregam, sejam o reflexo das urgências que já não se podem mais adiar. A recuperação – a reciclagem – e a economia de meios no trabalho de Rodrigo Matheus brotam de uma ética do traço e do impacto limitado sobre o meio ambiente. É precisamente essa ética que reforça a pertinência de seu trabalho em um mundo da arte pós-objeto.

Mathieu Lelièvre é curador e diretor artístico da Fundação Fimenco.

1 Baudrillard, J. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968, reed. 2003, pp. 103 e 104.

2 Cornelius Norbertus Gijsbrechts (ca. 1610–ca. 1675), *Trompe-l'oeil. The Reverse of a Framed Painting*, 1670. 66,4 x 87 cm. kms 1989, National Gallery of Denmark.

3 Uma pintura fascinante e que merece ser aproximada da obra de Rodrigo Matheus é *Feigned Letter Rack with Writing Implements* (ca. 1655), de Samuel van Hoogstraten, presente no San Diego Museum of Art. A acumulação vertical de cartas e objetos diversos, e às vezes curiosos, provoca o mesmo sentimento de surpresa e deslocamento que os trabalhos de Rodrigo Matheus, 370 anos mais tarde.

4 Arthur Danto fala de "Aboutness".

5 Danto, A. *La transfiguration du banal*. Paris: éditions du Seuil, 1989, p. 32.

6 Duchamp, M. "The Blind Man" (1917) in: Harrison, C. e Wood, P. *Art en théorie, 1900–1990*. Vanves: Hazan, 1997 (para a edição francesa).

7 Presente no acervo do Centre Pompidou, nas coleções do Musée National d'Art Moderne.

8 Ameline, J.-P., in *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou*. Paris: Musée National d'Art Moderne, sob a direção de Sophie Duplaix, 2007.

9 *Fade In*: Int. Art Gallery – Day, exposição realizada de 3 de março a 19 de maio de 2016, Swiss Institute, Nova York.

10 *Museum On/Off*, de 13 de abril a 13 de junho de 2016, Centre Pompidou, Paris.

11 Goodman, N., *Ways of wordmaking*, 1978.

12 Baudrillard, J. *La société de consommation*. Paris: Denoël, 1970; Folio, 1988.

13 Baudrillard, J., *op. cit.*, p. 47.

14 Baudrillard, J., *Le système des objets* (s.l.). Paris: Gallimard, 1968, reed. 2003, p. 135.

15 Baudrillard, J., *op. cit.*, p. 307.

16 *One – Entre – in the Middle*, exposição realizada em 2015, na galeria Ibid Projects, em Londres.

Rodrigo Mathcus
em conversa
com Philip Monk

4 de janeiro de 2016
Philip Monk

Conheci você em São Paulo no outono de 2006 e visitei você lá quase todos os anos desde então, ou depois em Londres ou Paris. Gostaria de conversar sobre alguns dos elementos consistentes (ou mesmo constituintes) das suas obras: sua composição, sintaxe e referências, e como elas se inter-relacionam e dão forma umas às outras. Mas antes quero lhe perguntar sobre transição e tradução – sobre o movimento de um país para outro, de um continente, de um hemisfério para o outro e, por que não dizer, de um lugar remoto ex-colonial para centros imperiais ainda dominantes. De algum modo, este último aspecto influenciou a aparência da sua obra – mas isso talvez seja apenas para alguém que se aproxima dela inicialmente, como eu, da América do Norte, para quem o Brasil é “exótico”. Digo isso porque, de certo modo, a riqueza da sua obra está na contextualidade. Qualquer exposição sua sempre se refere sutilmente ao seu contexto, seja à natureza de loja que tem uma galeria comercial (com sua mostra comercial que, em última instância, não é diferente de uma loja, o que explicaria a concentração de aparelhos de exibição na sua obra), seja ao seu contexto ambiental: a paisagem em volta, natural ou urbana. A questão é que o natural já é cultural. Esta é a imagem (contrária) do Brasil que você apresenta nas suas primeiras obras.

Estas primeiras obras, e a exposição delas (já que o contexto da exposição é crucial para a interpretação das obras), eram cenários – cenas construídas ou paisagens artificiais – compostos de aparelhos de exibição corriqueiros e prontamente disponíveis. Eles tinham a eficiência abreviadora, mas também evocativa, das instalações de Marcel Broodthaers. Porém, não era apenas uma imagem exuberante posta em exibição, e sim uma relação entre o natural e o cultural: a cena era composta tanto de objetos fabricados pelo homem quanto de objetos naturais. E não era apenas o Brasil, era o ambiente fabricado da cidade tropical de São Paulo, e toda a sua paranoia em torno da segurança, que também fazia parte desta exibição, constituindo seus elementos. Então minha primeira pergunta é se você sente que todos esses anos em que você esteve ausente de São Paulo, morando primeiro em Londres e depois em Paris, mudaram a natureza intrínseca do seu trabalho ou apenas a aparência dela, já que o contexto de influências determinantes mudou.

9 de janeiro
Rodrigo Matheus

Hollywood (2010) é o título de uma exposição solo que eu fiz no Rio de Janeiro, seis meses antes de me mudar para Londres. Nesta exposição, desenvolvi esculturas feitas de réplicas industriais de elementos da arquitetura colonial portuguesa introduzidos na cidade na época em que a corte se mudou para o Brasil. Os edifícios neoclássicos/barrocos que pontuavam a paisagem carioca do século XIX não apenas afirmavam o Império Português, mas, acima de tudo, representavam uma tentativa civilizatória de domesticar aquele ambiente tropical selvagem, que eu diria que ainda não foi totalmente civilizado.

Em 2010, o Brasil estava no auge do seu prestígio internacional: recorde histórico de arrecadação tributária federal (bem no meio das crises internacionais), a promessa de abrigar a Copa do Mundo (2014), os Jogos Olímpicos (2016) etc.

Dentro desse contexto, Hollywood discutia a disparidade entre a imagem que o Brasil projetava internacionalmente (com base em seus índices econômicos) e a realidade nas ruas do Rio de Janeiro: a imagem de cartão-postal do país, cuja dinâmica social ainda reflete as divisões sociais de sua herança colonial.

Estar na Europa em 2011 me deu a oportunidade de observar um Brasil fictício a partir de um lugar para o qual essa ficção era dirigida. Então acho que a maior mudança que podemos atribuir ao meu deslocamento foi a “recontextualização” da minha perspectiva.

Logo que cheguei em Londres, uma das coisas que mais chamaram minha atenção foi a quantidade de cartões-postais, imagens e suvenires *vintage* do Rio de Janeiro que encontrei nos mercados de pulgas. Também descobri uma grande coleção de documentos do começo do século XX que registravam transações entre o Brasil e a Inglaterra, onde fica claro que o *boom* econômico atual do Brasil ainda é baseado no mesmo

11 de janeiro
Philip

tipo de *commodities* que o país exportava antigamente. Essas descobertas, somadas a outras, resultaram em uma nova série de trabalhos que, portanto, têm um olhar diferente, uma outra noção de tempo e temperatura.

Entendo o componente crítico desse trabalho que é, em parte, derivado da sua distância então crítica do Brasil – o trabalho que você menciona aqui, baseado em cartões-postais do Brasil, guias de remessa de carga e transações comerciais, como *Island*, *Vista da capital* e *Carta aberta composição 2*. Da primeira vez em que vi algumas dessas obras, quando visitei você em Londres em 2012, senti que esse era o seu jeito de manter contato com a sua temática brasileira (novamente o contexto) enquanto estava distante da sua terra natal. Agora me pergunto se esse trabalho já representava uma nostalgia premonitória. É claro que existe uma espécie de nostalgia inerente a essa classe de material obtido no mercado de pulgas, que ainda é um tipo de detrito, não ainda algo arquivístico. Mas é quase como se, neste trabalho, existisse uma sensação de não haver retorno, de que o temporal é também o espacial, como se você partisse em um desses navios para o Velho Mundo com uma passagem sem volta no bolso. Porque, de algum modo, esse trabalho representa para mim um adeus, uma maneira de distanciar-se da sua temática brasileira. Esses velhos papéis agora são documentos de uma nova transação que você realizou no seu trabalho de deslocamento e distanciamento – mesmo que isso talvez não fique evidente para todos que agora veem sua arte em outro contexto, sem a experiência do seu trabalho mais antigo. Senti esta ausência muito nitidamente no novo trabalho que você expôs em outubro de 2015 na galeria Ibid Gallery London. Mas, ao mesmo tempo, reconheci como esse desligamento permitiu que seu trabalho performasse (uso esta palavra conscientemente) de um modo diferente, com um novo sentido de liberdade e associação.

Mas antes de chegar a este distanciamento que agora dá forma ao seu trabalho, e os possíveis significados disso, quero que você fale, já que mencionou sua exposição de 2010 no Rio de Janeiro, sobre como a “arquitetura” funciona no seu trabalho, pois a arquitetura é um jeito conveniente de falar de alguns dos princípios das suas obras, que é uma espécie de bricolagem. O olhar da arquitetura permite que um cenário se desdobre, mas um cenário que acomoda tipos específicos de composição. Por um lado, esse olhar possibilita a função referencial do cenário, que é baseada na capacidade de objetos comuns com escalas diferentes de imitar construções quando reunidos. Por outro lado, esses objetos – *commodities* comuns prontamente disponíveis, fabricadas para propósitos diferentes – são reunidos de modos específicos. O uso normal desses objetos é suspenso em uma nova referência, combinado no novo contexto ou agrupamento que eles formam. Adquirindo um novo propósito, as “construções” são “construídas” por empilhamento e amontoamento, e o cenário é ligado por outras formas de conexão, das quais podemos falar depois. Esses princípios de composição parecem consistentes dentro da sua obra, havendo ou não “arquitetura” nelas.

16 de janeiro
Rodrigo

A maior parte das minhas obras revela o seu próprio projeto; sendo assim, considero que esse ato de projetar é tanto processo quanto resultado das peças. Esse caráter projetivo das minhas peças evita soluções feitas sob medida ou planejadas por mim; em vez disso, conto com coincidências industriais entre as partes para amontoar ou juntar diferentes tipos de objetos em um único corpo. Por trás deste “princípio de composição” há uma observação aguçada da arquitetura e de seus acessórios, de como eles agem em conjunto e em que poderiam ser transformados a partir de seu contexto original, libertos da sua função. Por trás de cada pequeno objeto à nossa volta há um projeto cuja intenção primária é agir no mundo. Minhas esculturas corporificam uma série de elementos para criar estruturas que suportam funções inusitadas para objetos do cotidiano. Separados, esses objetos talvez não sejam nada além de sua função; reunidos, eles ganharam um sentido ambíguo de escala dado pela estrutura que os mantém juntos. Dito isso, a arquitetura é uma referência forte que abarca os diversos microdiálogos estabelecidos por uma combinação precisa de materiais que *permite que um cenário se desdobre*. Se a arquitetura é o que governa e organiza nossa rotina nos espaços público e privado, além de nos dar uma escala e nos mostrar quais são os limites, estas *assemblages*, de um modo alternativo, promovem uma espécie de desvio do conhecimento técnico.

23 de janeiro
Philip

Você diz que o caráter *projetivo* do seu trabalho é um processo e um resultado. Objetos do cotidiano são projetados em um novo papel, recebem, digamos, uma trama para encenar. Com o tempo, essa coleção diversa chega a um cenário; uma espécie de narrativa se desenrola. Permitir que um cenário se

desdobre significa seguir uma certa concatenação: elementos são agrupados de forma que, no final, resultam em um acontecimento. O acontecimento está *no* equilíbrio, em como os elementos se mantêm coesos. Ao longo do *tempo* dessa concatenação, os elementos se desdobram para chegar a um cenário onde são dobrados novamente em uma cena aglutinada, em uma forma associativa, o que acontece uma vez que eles assumem uma aparência diferente da que tinham individualmente no início. As obras finais são, como você diz, projetivas, uma combinação tanto do processo quanto do resultado, tanto da sua feitura quanto da sua leitura.

Quando digo que um acontecimento está *no* equilíbrio, em como os elementos se mantêm coesos, estou me referindo tanto à sua técnica de empilhamento, que estabiliza elementos em uma referência arquitetônica, quanto ao recurso de pendurar, que é comum a boa parte das suas obras. Complementando-se entre si, ambos os recursos são evidentes na sua exposição Atração, em 2015, em São Paulo, e na sua participação na Bienal de Lyon, em 2015 .

Esse aspecto direcional é essencial para as suas obras – na construção delas (o meio pelo qual elas se mantêm coesas) e na nossa leitura (onde derivamos uma nova associação a partir da construção dos elementos). Quando digo “direcional”, na verdade estou falando de suas coordenadas: o jeito como as obras são construídas em sentido ascendente ou descendente – ou seja, subindo a partir do chão ou descendo a partir do teto: empilhar e pendurar. As obras “arquitetônicas” são construídas dessa maneira, subindo a partir do chão, mas estou pensando mais especificamente nas peças colunares como *Flute* (2015) e *Monument to Style* (2010), que mantêm uma referência a uma função simbólica da verticalidade, de levantar algo valioso. Essas duas obras funcionam simbolicamente para elevar algo, colocá-lo muito obviamente em um pedestal, mas a segunda, curiosamente, é composta de elementos – colunas – que são feitos individualmente para encaixar-se funcionalmente do chão ao teto. (Outra obra, *# 1 Unfinished / in Progress* [2011], feita de caixotes de obras de arte vazios empilhados, preenche essa função do chão ao teto, enquanto realiza muito mais que isso, ou seja, aponta para a função simbólica do seu contexto.)

Para cima e para baixo, na verdade, são uma única coordenada: a vertical. Seu trabalho é feito do ascendente, do descendente e do transversal. A coordenada horizontal é igualmente importante como eixo construtivo. O espaço cenográfico do seu trabalho, portanto, também é um espaço planimétrico. Isso ficou muito evidente para mim na sua exposição na Ibid Gallery London – ou pelo menos a exposição me sugeriu não uma nova direção – porque seus princípios operacionais gerais não mudaram – mas uma nova aderência. Toda nova aderência, no entanto, significa abrir mão de algo.

Tanto o espaço cenográfico quanto o planimétrico são espaços abstratos de construção, e os princípios operantes dentro deles são os mesmos. Ou seja, o espaço conector entre os elementos é onde as operações construtivas acontecem. Isso não está tanto por trás da obra, mas sim dentro dela. No entanto, é assim mesmo um espaço abstrato, ou um espaço que pode ser abstraído como as operações do trabalho. Coincidentemente, esse espaço alinha-se com o espaço da galeria, com o caráter de *exibição* de uma galeria, que geralmente é abstraído a partir disso na apresentação de obras de arte, transparentemente escondido atrás delas. (Este é um aspecto ao qual você sempre foi sensível, por exemplo, em *# 1 Unfinished / in Progress* ou na sua exposição Handle with Care em 2010, no Galpão Fortes Vilaça, em São Paulo, realizada nos espaços de preparação e armazenamento nos “bastidores” da galeria.) Embora não fosse imediatamente evidente, *Border* transformava a galeria em um palco, com as obras de arte como performers.

É claro que alguém como eu, no fundo um estruturalista à moda antiga, vê esse espaço construtivo, cenográfico ou planimétrico como composto de um eixo metonímico e um eixo metafórico – o primeiro correspondendo ao eixo horizontal, sintagmático, e o segundo, ao eixo vertical, associativo. Ainda assim, acho que esse é um modelo apropriado, por mais linguístico que seja, para olhar o seu trabalho, e especialmente para *Border*.

A aderência de *Border* à parede foi engenhosamente prefigurada em *Hug*, o trabalho *site-specific* que você fez para a escadaria da Galeria Fortes Vilaça [em 2016, a galeria passou a chamar-se Fortes D’Aloia & Gabriel], com folhas de plantas tropicais artificiais. Como em *Hug*, os objetos achados em mercados de pulgas ou lojas de construção aderem à parede, mas agora são realçados por um cano de alumínio preso com braçadeiras, serpenteando pelo espaço de duas paredes, e que parece muito uma barra de

balé. Aqui neste pequeno *ballet object trouvé*, objetos comuns despretensiosos, de derivação natural ou fabricada, têm seu momento de brilhar, mas apenas por um instante e em associação com coisas que são semelhantes ou diferentes, ou diferentes como semelhantes. A qualidade surreal desses objetos realçados dá lugar a uma linha de montagem que registra o movimento conforme andamos ao longo dela e descobrimos, nessa performance temporal, relações sintagmáticas e associações metafóricas que se desenvolvem entre os membros desse elenco de personagens. Senti aqui uma evidente operação poética que parecia prezar esses objetos encontrados, mas ao mesmo tempo senti que sua particularização tinha sido generalizada a um grau que... o que posso dizer, um grau que marcava um distanciamento completo das suas origens brasileiras como artista. Embora use as mesmas operações, aqui você parece um artista diferente.

Eu acredito fortemente que, quando você está trabalhando com um artista da Galeria de Arte da Universidade de York, o modelo 3-D da galeria deve ser uma ferramenta muito útil para começar as discussões a respeito dos projetos a serem instalados.

As apresentações solo são uma grande chance de assumir o controle *total* de um local específico, e os modelos 3-D são um meio fantástico de estudar como trabalhar dentro das coordenadas espaciais. Quando são expostos, os diferentes eixos que minhas obras estabelecem no espaço buscam ativar a arquitetura com variações que pontuam sua planimetria em diferentes direções. Consequentemente, as características físicas do espaço são agora um elemento da composição final – sendo, ao mesmo tempo, conteúdo e contentor.

A maioria dos objetos que compõem minhas esculturas tem sua representação correspondente como objetos virtuais em 3-D que podem ser facilmente baixados da internet diretamente para um modelo, ajustados à escala certa e combinados em uma gama infinita de possibilidades. *Flute*, só para mencionar um deles, foi inteiramente concebido dessa maneira: bem dentro do espaço onde seria apresentado.

É claro que, quando o projeto vira realidade, as coisas não funcionam tão bem, e ajustes são necessários: sempre há alguma placa de gesso frágil cobrindo um cano na parede bem em cima da superfície que eu quero usar, ou um *spot* de iluminação no meio do caminho. Esse é o ponto em que a improvisação acontece e eu preciso encontrar uma associação diferente, ou adaptar um recurso para algum outro uso que não era o planejado; é aqui que se chega à solução. Esses desvios produtivos também acabam contribuindo muito para a forma final exibida, pois são responsáveis por novas aderências, como você disse. Esse é o momento em que eu não estou realmente no controle, e conteúdos imprevistos entram à força.

Hug e *Border* não têm uma configuração definitiva; sempre estarão submetidos à arquitetura que ocupam, e portanto as *obras* residem na ideia de aderência: em seu potencial para incorporar qualquer espaço com que sejam confrontadas. Crescendo ou diminuindo, sua elasticidade permite que editem, comprimam ou absorvam novos componentes sem que se tornem uma nova versão de si mesmas.

Border vai ainda além e também funciona como um recurso que permite que uma gama de elementos atuem horizontalmente em uma linha do tempo (dada pela barra de metal e suas variações) que define o ritmo da narrativa. Os itens nessa comunidade de objetos expostos na estrutura não estão juntos por nenhum tipo de afinidade, mas sim porque a circunstância que habitam estabelece uma relação de dependência entre eles. Esses objetos tomam sentidos emprestados uns dos outros, apenas para terem esses sentidos imediatamente substituídos por outra significação em um fraseado ambíguo que (poeticamente, digamos) dá complexidade a sua originalidade banal.

Na verdade, eu nunca trabalho com um modelo, o que faço é visualizar mentalmente uma instalação, só para esboçar a mão a disposição das obras em um plano no papel. Talvez seja por isso que “vejo”, imagino ou abstraio o esquema “por trás” da obra de arte (na verdade, operando *através* dele), aqui especificamente o seu. Você está dizendo que começa com os esquemas abstratos de um modelo, depois materializa a obra em um espaço específico (com suas próprias dimensões arquitetônicas), apenas para se dar conta de que os acidentes imprevistos do espaço (ou seja, porque se começa a partir de um modelo) mudam a natureza da obra. Nesse ponto, uma vez instalado, outro esquema se impõe, que não é o do sentido, com seus próprios eixos abstratos de significação operando (que, como “estru-

29 de janeiro
Rodrigo

31 de janeiro
Philip

turalista”, também “vejo” em ação dentro da sua obra). Na verdade, os acidentes do espaço aliam-se a uma poética de circunstâncias que possibilitam a obra e fazem com que ela comunique. Certamente há uma poética operando no seu trabalho, onde cada objeto atua em associação com todos os outros. Contudo, você só pode controlar essa associação até um ponto; no fim das contas, cabe ao espectador encontrar sentido na sua obra. Você define parâmetros para a experiência e para a compreensão dessa obra. E isso é outra coisa que me interessou no trabalho recente apresentado na sua exposição na Ibid Gallery London, além do esquema planimétrico do qual estamos falando. Essa é uma nova dimensão, na verdade uma nova temática, que no entanto talvez não vá além dessa exposição, mas, assim mesmo, sou tentado a dizer que ela tem seu próprio esquema, um esquema opositivo, é claro (semelhante aos eixos físicos planimétricos horizontais e verticais, ou dos eixos sistemáticos e sintagmáticos). Estou falando da “oposição” entre o particular e o indiscriminado. Eu especularia que o particular é “representado” por *Border* e o indiscriminado por *One – Entre – in the Middle*, que seriam talvez as duas peças principais da exposição, se *One – Entre – in the Middle* não estivesse disfarçado como uma rede de proteção sob a claraboia industrial.

Falamos de *Border* e da performance dos objetos dentro dela, uma performance, devido à maneira como cada objeto está posicionado em relação aos demais, uma maneira que particulariza cada um deles em todos os seus detalhes, pavoneando-se – por mais breve que seja o instante – até avançarmos para o próximo objeto ou para a próxima associação. *One – Entre – in the Middle* opera de um outro modo, indiferente a nós: não está apresentando um espetáculo. É quase como uma rede de proteção contra pombas ali no teto, que no entanto capturou alguns objetos em sua malha de arame. Alguns ficam parados no topo, outros a atravessam. Isso me lembra as armadilhas no rio Tâmbisa que prendem o lixo boiando na superfície da água: garrafas plásticas e esse tipo de coisa. Aqui é mais ou menos o mesmo, sem discriminação quanto ao que atravessa e o que fica preso. Não há associações, poéticas ou de outro tipo, entre seus objetos indiscriminados. Essa obra é diametralmente oposta a *Border*, onde objetos novos são destinados a um propósito distinto do que tinham no momento de sua compra, e objetos descartados são resgatados para um novo propósito. Se há uma poética dos objetos, também há um *páthos* dos objetos, e *One – Entre – in the Middle* fala com este segundo, ou melhor, fala por ele. Talvez essa seja realmente uma nova dimensão no seu trabalho, uma nova poética, por assim dizer.

6 de fevereiro
Rodrigo

Sem dúvida, as duas peças foram instaladas de modo a criar um diálogo. Na parede, *Border* mantém cada uma das partes de seu corpo horizontal em posições específicas, mais ou menos como uma pauta de música na qual os objetos são as notas que dão o tom. *One – Entre – in the Middle* filtra seus componentes através de seu campo em formato de grade, onde algumas partes são retidas enquanto outras transpassam os limites do seu layout. É algo atmosférico, e também oferece um filtro através do qual o espectador pode ver as outras peças. Sua indiferença nos lembra que tudo o que foi trazido ao contexto da exposição está, de algum modo, submetido a um ciclo de ser produzido, usado e depois descartado. Portanto eu diria que, com sua métrica, *Border* compõe uma música visual, enquanto *One – Entre – in the Middle* define um ruído visual que ocupa a sala inteira, assombrando os personagens (e sua particularização) postos em cena pelos objetos apresentados na exposição.

Philip Monk é escritor e curador.

Objetos em trânsito, objetos em transe

por Kiki Mazzucchelli

Desde o início da década de 2000, Rodrigo Matheus vem desenvolvendo um trabalho que parte de um olhar atento às coisas prosaicas encontradas no cotidiano e que se desdobra, na maioria das vezes, em obras tridimensionais construídas por meio da articulação e do encadeamento desses materiais banais. Na base de sua metodologia, está a constatação de que os produtos da nossa cultura material não são absolutamente isentos de intencionalidade e sentido, ou seja, cada objeto que circula diariamente na economia dos bens de consumo é fruto de um pensamento projetual que envolve escolhas de ordem funcional, econômica e estética. Além disso, ao adentrarem essa economia, os objetos vão gradativamente adquirindo uma série de outros valores – sejam eles afetivos, monetários, simbólicos ou sociais – na medida em que passam a ser consumidos e utilizados. Ao retirá-los de circulação e configurá-los em esculturas e instalações que muitas vezes incluem também materiais orgânicos, Matheus raramente modifica esses objetos, criando algo que poderia ser descrito como uma “*assemblage* de *ready-mades*”. Diferentemente do *ready-made* Duchampiano, cuja linguagem, a propósito, já se tornou tão arraigada no vocabulário artístico contemporâneo a ponto de ter se tornado naturalizada, sua obra não busca absolutamente negar o caráter retiniano da arte; pelo contrário, interessa-lhe igualmente a capacidade de síntese narrativa desses objetos e suas possibilidades formais.

Via de regra, Matheus utiliza objetos comuns e que estejam facilmente disponíveis onde quer que esteja trabalhando. Esses objetos são retirados de seus canais típicos de circulação e rearranjados em composições que, ao longo dos anos, foram se tornando cada vez mais elaboradas e mais atentas às possibilidades expressivas das coisas em si e, portanto, menos atreladas a tópicos específicos, embora alguns temas recorrentes em sua produção. Uma das operações mais evidentes na metodologia do artista é a neutralização da função original dos objetos. Embora imediatamente reconhecíveis, já não possuem serventia alguma no contexto em que se encontram inseridos, num movimento de obsolescência forçada que ressalta seu potencial estético e narrativo. A perda da funcionalidade é somada à aproximação e ao encadeamento de elementos díspares, resultando em composições que sugerem uma espécie de narrativa incompleta e não linear que permite inúmeros pontos de entrada e saída, como se cada objeto correspondesse a um signo de uma linguagem ao mesmo tempo familiar e indecifrável.

Os primeiros trabalhos de Rodrigo Matheus apropriam-se da estética do design industrial característico do universo corporativo para criar situações inusitadas dentro do ambiente expositivo. Talvez não seja coincidência que os primórdios de sua produção correspondam a um período de estabilidade e crescimento econômico no Brasil, no início da década de 2000, quando o país testemunhava a expansão dos investimentos e a consequente diversificação de vários setores dos negócios. Matheus é parte de uma geração que viveu a transição de um país relativamente isolado do mercado externo e se tornou nesse período, ainda que brevemente, um importante *player* na economia global. Essa mudança de *status* surtiu um impacto não somente no que diz respeito à ampliação da oferta de bens e serviços, mas também à profissionalização de setores que até então operavam mais ou menos informalmente e que passariam a adotar modelos organizacionais emprestados das grandes corporações internacionais a fim de criar uma imagem mais alinhada às demandas do capitalismo avançado: em suma, uma imagem capaz de transmitir ideias de eficiência e produtividade.

A partir da observação de como esses princípios se transformam em decisões estéticas dentro do ambiente corporativo, Matheus cria, primeiro, uma empresa fictícia que batiza de Engeoplan, sob a qual irá produzir uma série de obras relacionadas aos elementos de design industrial comumente encontrados nos escritórios das grandes empresas. Um dos trabalhos produzidos nesse âmbito é *Área de fumantes* (2003), que, como explica o título, consiste em uma cabine para fumantes plenamente funcional, como aquelas ainda hoje encontradas em alguns aeroportos, empresas e restaurantes, instalada dentro do espaço expositivo do Paço das Artes, em São Paulo. Ao reproduzir esse equipamento de maneira fiel e com sua assepsia característica, Matheus evoca, sem dúvida, a ideia de controle da subjetividade dos indivíduos intrínseca ao design industrial corporativo. Ao mesmo tempo, porém, transgride as regras do ambiente supostamente mais liberal do museu de arte ao criar um espaço de permissividade no qual

a proibição ao fumo é um protocolo amplamente aceito, criando uma ruptura no condicionamento do público de uma instituição cultural.

Outro projeto do artista que remonta ao início da década de 2000 é *Centurion* (2004), que consistiu na criação de uma empresa de segurança também fictícia que deu origem a uma outra série de trabalhos. Aqui a relação com o design industrial se estende ao cotidiano dos grandes centros urbanos brasileiros, cuja paisagem passou a ser cada vez mais povoada, especialmente nas últimas duas décadas, por equipamentos de segurança como alarmes, câmeras de vigilância e grades eletrificadas. Apresentado pela primeira vez no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, o conjunto de obras produzido sob a marca *Centurion* replica a estética desses equipamentos, embora deixe de obedecer aos princípios de racionalidade que subjazem às ideias de eficiência e tecnologia associadas a esses produtos. Numa das obras apresentadas no Museu, por exemplo, o artista instalou um monitor de vigilância no espaço expositivo que mostrava um plano fixo da fachada de uma casa que aos poucos vai sendo encoberta por uma cortina de fumaça, sem que seja possível identificar a causa do incêndio.¹ Assim, o aparato que deveria servir para monitorar e prevenir uma tragédia exhibe, pelo contrário, o que parece ser um evento trágico em tempo real. Mas há ainda um outro dado que complica ainda mais as expectativas do observador: o fogo que supostamente seria a fonte dessa fumaça jamais aparece, sugerindo um aspecto sobrenatural ao acontecimento que se desenrola na tela. Portanto, embora replique apuradamente um aparato cotidiano, o artista investe esse mesmo aparato com uma qualidade além do real, trazendo o dado do absurdo para dentro de um objeto funcional.

O caráter “além do real”, ou surreal, irá reaparecer em muitos dos trabalhos posteriores de Matheus, sendo ainda mais pronunciado em obras como *Workstation* (2008). Formada por uma longa mesa de escritório sobre a qual repousa uma série de monitores de computador enfileirados que exibem imagens digitais de paisagens extraídas de videogames, o layout da instalação evoca o ambiente de uma central de telemarketing. Sobre a mesa, estão dispostos também alguns volumes orgânicos que lembram pedras ou casas de cupins e, de cuja superfície coberta por grupos de orifícios, emanam sons gravados da natureza. Frente às ideias de padronização e produtividade sugeridas pela materialidade característica dos elementos industriais que compõem o trabalho, essas protuberâncias orgânicas aparecem como algo que fugiu ao controle do ambiente higienizado dos escritórios, perturbando a ordem da eficiência corporativa. *Workstation* aponta, ainda, para o interesse do artista em recriar paisagens e fenômenos naturais por meio de elementos artificiais, o que talvez seja sintomático do rápido desenvolvimento dos ambientes virtuais nas últimas duas décadas, que cada vez mais proporcionam uma experiência imersiva de locais remotos, alienando os usuários de uma vivência do mundo físico. Finalmente, a contaminação do ambiente tecnológico do escritório por elementos “naturais” talvez sugira, ainda, um comentário sobre a condição de um país cuja principal atividade econômica continua sendo a exportação de matéria-prima, apesar das promessas históricas de progresso calcadas no desenvolvimento industrial que pairam, de tempos em tempos, sobre o horizonte brasileiro.

A natureza representada nos trabalhos de Matheus muitas vezes alude a versões idealizadas dos trópicos, como as imagens tipicamente disseminadas pela indústria do turismo. Em obras como *Cortina de vento* (da série: *O mundo em que vivemos*, 2008), formada por uma coleção de fotografias de coqueiros ao vento apresentadas em cavaletes ao lado de um ventilador instalado no canto superior da parede, o trópico retratado pelo artista é uma espécie de Eldorado, local de exploração de riquezas e benesses pela perspectiva de um olhar colonizador. Cabe acrescentar que, nesse momento específico, o Brasil ocupava um lugar de destaque na mídia internacional devido ao período de crescimento econômico pelo qual passara em anos recentes, reacendendo uma onda de interesse pelo país. As imagens das quais Matheus se apropria são tipicamente turísticas, imagens de um Brasil visto de fora, e o caráter *fake* desse “trópico utópico” é ressaltado pela inclusão de um ventilador real junto às fotografias dos coqueiros ao vento. Em outros casos, os próprios elementos naturais são incorporados às suas *assemblages* de objetos encontrados: areia, penas, troncos de madeira, plantas, pedras. O procedimento de construção de fenômenos naturais a partir de elementos artificiais é também visível nas obras em que utiliza tripés e rebatedores, com sua superfície dourada ou prateada, para evocar a imagem de um eclipse, ou nas instalações nas quais projeta círculos de luz na parede do espaço expositivo que mimetizam o percurso do Sol ou da Lua no horizonte.

Mais tarde, ao se realocar temporariamente em Londres, a partir de 2011, Matheus passa a desenvolver

uma série de trabalhos utilizando documentos históricos que registram diversas transações comerciais entre a Europa e a América do Sul. Ao frequentar os tradicionais mercados de antiguidades da cidade, sua atenção voltou-se justamente para esses documentos obsoletos que já não possuem mais uso ou função nos dias de hoje e tampouco valor histórico significativo para pertencerem a uma coleção de museu. Os papéis adquiridos pelo artista datam em sua maioria do final do século XIX e início do século XX, portanto possuem qualidades formais muito distintas, como a coloração amarelada que marca a passagem do tempo, os brasões e insígnias tradicionais e as inscrições manuscritas em caligrafia antiquada. Além disso, são índices de uma economia colonial que surgiu no século XVI, calcada na exportação de matéria-prima e produtos agrícolas para o mercado europeu, e que até hoje constitui o cerne das transações comerciais de insumos originários do continente sul-americano para a Europa. Matheus explora as nuances desses materiais para criar composições ora mais abstratas, ora mais figurativas, por meio da justaposição dos documentos e da inserção de elementos complementares como cartões-postais e fotografias antigos ou pequenos objetos que servem para enfatizar a unidade cromática ou formal de cada peça. Geralmente suspensos individualmente por uma linha preta afixada no suporte, cuja generosa extensão cria delicados desenhos geométricos contra o fundo branco, esses papéis perdem seu caráter bidimensional e se tornam uma matéria que é explorada pelo artista em todo o seu potencial expressivo.

O interesse pelas relações coloniais entre a Europa e a América do Sul também pauta a exposição Colisões de Sonhos Reais em Universos Paralelos, realizada na Fundação Manuel Antonio da Mota, no Porto, em 2013. Nessa mostra, Matheus ocupou as duas salas da instituição com uma série de trabalhos que incluíam reproduções em escala de estruturas de ventilação encontradas no entorno do edifício, bem como alguns objetos selecionados que, juntos, compunham um único trabalho que funcionava como uma grande *mise-en-scène*. Nessas duas salas adjacentes e de iguais proporções, o artista instalou elementos idênticos: as réplicas de uma caixa de ventilação retangular com uma grade azul-escura e de uma tampa de duto metálica e em forma de domo, além de um grande espelho com moldura dourada parcialmente encoberto por dois grandes volumes posicionados à sua frente, cuja forma orgânica evocava a imagem de rochas ou falésias litorâneas. Esses objetos foram instalados nas mesmas posições em cada uma das salas, criando um espelhamento entre os dois espaços, com a diferença de que, em um dos espaços, havia um modelo de caravela sobre a caixa retangular e, no outro, um pequeno bonsai sobre a formação rochosa.

Ao trazer elementos do entorno do edifício para dentro do espaço expositivo, Matheus reforça o fato de seu olhar estar estreitamente voltado ao contexto no qual a exposição está inserida: uma cidade portuária portuguesa que cumpriu um papel importante durante a chamada Era dos Descobrimentos. Isso fica evidente, decerto, ao incluir a miniatura da embarcação utilizada pelos expedicionários dos séculos XVI e XVII em uma das salas, evocando a tecnologia de navegação utilizada pelos portugueses durante a era colonial. Por outro lado, o bonsai encontrado na sala adjacente aparece não como síntese da cultura japonesa, mas apenas como a miniatura de uma árvore, ou seja, referenciando a madeira como índice do primeiro ciclo de exploração econômica por parte da Coroa portuguesa no Brasil, além de matéria-prima para a construção naval europeia. Mais do que propor uma dicotomia entre as relações de poder entre colônia e império, Colisões de Sonhos Reais em Universos Paralelos cria um jogo de espelhamento que convoca o espectador a se deslocar pelo espaço, provocando um sentimento de *déjà-vu* ou de alucinação causado pela repetição quase exata dos elementos encontrados nas diferentes salas. Aqui, Matheus recorre a um conceito da física quântica – e, não menos importante, de uma tradição da literatura fantástica – para sublinhar o caráter absurdo de sua proposta.

Nas obras produzidas no Brasil durante esse período, o artista se volta mais uma vez para os vestígios materiais de um passado colonial, dessa vez com especial atenção ao impacto simbólico do legado arquitetônico da corte portuguesa. Uma série de trabalhos produzida por ocasião de uma exposição individual no Rio de Janeiro² empresta os detalhes decorativos encontrados nos edifícios neoclássicos da cidade, herança de uma estética adotada durante o período em que a cidade se tornou a capital do império português. Nessas obras, cópias grotescas desses ornamentos, considerados por muitos símbolo de elegância e comumente encontrados em lojas de decoração ou jardinagem, servem de suporte para pinturas realistas, meticulosamente executadas, que retratam imagens de mares revoltos. Parece haver aqui uma dupla alusão: tanto no que diz respeito a como a migração do poder político para a colônia implicou a importação de uma estética particular, como no estabelecimento de um contraponto entre o caráter civilizatório de uma arquitetura de bases clássicas, pautadas na razão ocidental, e a natureza

tropical indomada como índice de primitivismo. Contudo, acima de tudo, parece-me que Matheus traça um comentário sarcástico sobre como o gosto pequeno-burguês do brasileiro médio continua, ainda hoje, apegado a valores absolutamente obsoletos.

Outro grupo de obras parte também de um interesse pela arquitetura carioca, dessa vez enfocando o legado modernista numa cidade que abriga não somente os grandes projetos de edifícios institucionais assinados por nomes como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy, como também os inúmeros prédios residenciais em estilo internacional que habitam sua orla. Projetadas segundo os princípios do pensamento arquitetônico moderno, cujos espaços abertos propunham a integração entre os âmbitos público e privado, muitas dessas construções, particularmente as residenciais, foram sendo gradativamente descaracterizadas por grades e portões instalados sobre sua estrutura original. Interessa ao artista a sobreposição de indícios materiais que expressam valores quase diametralmente opostos, numa observação quase arqueológica que revela a sobreposição de camadas de tempo: de um lado uma vontade de uma integração harmoniosa com o entorno e de outro a negação enfática da possibilidade de convivência entre vida privada e pública. Mas para além de seu caráter puramente funcional, esses equipamentos de segurança são executados em padrões decorativos que emulam uma estética modernista, de forma a amenizar ou mascarar a natureza opressiva de seu propósito.

Nas obras apresentadas na exposição Do Rio e para o Rio to and from (2014), essas grades com diferentes padrões são empregadas na confecção de bases para esculturas feitas a partir de *assemblages* de objetos encontrados – tijolos cobogós empilhados, plantas artificiais, cabaças, pneus, um chapéu branco no estilo do “malandro carioca” – que sintetizam o imaginário moderno da cidade. A imagem de glamour que se construiu sobre o Rio de Janeiro em meados do século passado é apontada, ainda, nas obras de parede em que cria composições rigorosamente geométricas utilizando cartões-postais enviados à Europa nesse período e que retratam sua paisagem deslumbrante justapostos a cartas manuscritas e documentos de época. Em contraste com esses signos de um ideal moderno, Matheus apresentou ainda *Saara do Sul* (2014), uma escultura baseada nos métodos construtivos empregados nos grandes mercados populares contemporâneos da cidade, numa referência específica ao comércio do Polo Saara, localizado no centro histórico do Rio. Empregando o sistema modular dos mostruários de vidro comumente encontrados nessa região, construiu uma estrutura piramidal esparsamente habitada por pequenos acessórios plásticos em tons vibrantes utilizados pelos lojistas para exibir aparelhos celulares. Formalmente, essa composição em *grid* transparente pontuada por pequenos núcleos de cor ecoa o rigor construtivo da arquitetura moderna, dessa vez apontando, simultaneamente, para a desorganização e o caos que caracterizam o comércio do Saara. Aproxima, assim, signos associados ao bom gosto e ao refinamento à estética aculturada do varejo de mercadorias de baixo custo e produzidas em massa. A obra aponta, ainda, para o interesse recorrente do artista nas estratégias de exibição, seja no âmbito do comércio popular ou na galeria e no museu de arte.

Na exposição Handle with Care (2010), realizada no Galpão Fortes Vilaça [em 2016, a galeria passou a chamar-se Fortes D’Aloia & Gabriel], um espaço que abriga também a reserva técnica da galeria, Matheus executou o primeiro de uma série de projetos nos quais retira os objetos temporariamente de sua economia de circulação usual, devolvendo-os a seu lugar de origem após o encerramento da mostra. Neste caso, o artista construiu o espaço expositivo utilizando dezenas de caixas de transporte de obras armazenadas no galpão, criando um percurso labiríntico no qual esculturas, pinturas e vídeos eram exibidos nos nichos e salas formados a partir da reconfiguração desses caixotes. Esse procedimento repetiu-se de maneira ainda mais radical em 2011, no Panorama da Arte Brasileira, quando empregou apenas os materiais e equipamentos de montagem utilizados pelo museu para criar obras absolutamente efêmeras, que se dissiparam completamente após o fechamento da exposição. Há aqui um posicionamento ético, que diz respeito a uma certa parcimônia no uso de recursos financeiros e materiais, bem como a minimização da energia despendida num evento de curta duração. E, apesar de operarem por vezes no limite da visibilidade, as obras apresentadas no Panorama ainda eram capazes de produzir situações estéticas surpreendentes a partir daquilo que é mais banal.

Mais recentemente, Matheus empregou essa mesma metodologia de remoção temporária de objetos cotidianos de seus circuitos usuais em duas ocasiões diferentes. A primeira delas se deu no início de 2016, no contexto de uma exposição coletiva organizada no Swiss Institute, em Nova York, que explorou as relações entre a arte e o cinema e a televisão. Em *Scene Game* (2016), trabalho de proporções

arquitetônicas instalado ao longo de toda a extensão de uma área de piso elevado no espaço expositivo, o artista cria um ambiente composto de cortinas translúcidas justapostas, entre as quais objetos emprestados de uma loja de aluguel de adereços da cidade são rigorosamente dispostos. Um carpete vermelho cobre as duas escadas de acesso à instalação e o “proscênio” sobre o qual repousam esses objetos, reforçando a qualidade cenográfica da instalação. Nessa *mis-en-scène* formada por elementos mais ou menos usuais – incluindo candelabros, peças de xadrez agigantadas, biombos, membros de manequins –, o estatuto desses objetos parece oscilar constantemente entre a manutenção de sua função original de objeto de cena e sua transformação em protagonistas de uma encenação que é ativada pelo olhar detido do espectador. No mesmo ano, Matheus realizou também uma instalação temporária como parte do projeto *Museum On/Off*, no Centre Pompidou, na qual apropriou-se de materiais encontrados na reserva técnica do museu, incluindo algumas obras produzidas pelos montadores da instituição, muitos deles artistas.

Embora todos os trabalhos citados aqui tenham em comum o fato de os objetos que os constituem terem sido devolvidos às suas redes de circulação originais uma vez encerrada a exposição, parece-me que, nos dois últimos casos, tanto a seleção dos objetos como a forma com que são arranjados no espaço sinalizam um movimento em direção a uma maior fragmentação narrativa, bem como um maior foco na capacidade expressiva desses objetos, que assumem um caráter quase performático. Seria coincidência que os elementos antropomórficos como as luvas, os sapatos ou os pedaços de manequins têm aparecido com mais frequência em seus trabalhos?

Nos últimos anos, Rodrigo Matheus vem consistentemente ampliando seu repertório da cultura material cotidiana e construindo uma linguagem visual própria a partir de uma teatralidade do objeto em composições que podem ser intrincadas, inusitadas, precisas, ou até mesmo engraçadas, mas que parecem sempre transformar aquilo que é lugar-comum em algo extraordinário e aberto a múltiplas interpretações. Em paralelo a uma aguda consciência de que a materialidade dos objetos carrega consigo significados relativos a seu contexto de produção e circulação, a obra de Matheus nos oferece, com sua elegância e sobriedade características, inúmeros pontos de entrada numa narrativa forçosamente incompleta e não linear sobre a condição humana no mundo contemporâneo.

Kiki Mazzucchelli é curadora e crítica de arte.

1 A obra *Casa 0336*, 2004, utiliza ferro, pintura eletrostática e monitor de segurança. O vídeo exibido no monitor de segurança foi realizado pelo artista Marcellus L. especificamente para essa instalação.

2 *Hollywood*, Galeria Silvia Cintra + Box 4, Rio de Janeiro, Brasil (2010).