

235

ARS

ano 17


n. 36

Seis textos de Jannis Kounellis.

Six texts by Jannis Kounellis.

Tradução: Jimson Vilela

Jimson Vilela

 0000-0001-8582-8912

palavras-chave:

Jannis Kounellis; escritos de artista; Arte Povera; pintura; arte contemporânea

Uma seleção de seis textos de Jannis Kounellis traduzidos para a língua portuguesa e acompanhados de uma breve introdução que apresenta ao leitor sua produção escrita e artística.

keywords:

Jannis Kounellis; artist writings; Art Povera; painting; contemporary art

A selection of six texts by Jannis Kounellis translated into Portuguese and accompanied by a brief introduction to the artist's written and artistic production.



Jannis Kounellis (1936-2017) foi, em suas palavras, um pintor¹ e artista italiano², nascido no Pireu, Grécia, que se mudou ainda jovem, aos vinte anos, para a cidade de Roma, onde iniciou seus estudos no campo da arte, trabalhou e residiu. Kounellis é reconhecido como um dos pioneiros da Arte Povera³, tendo realizado inúmeras exposições individuais e participado, em vida, de mostras coletivas relevantes, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. Entre 1993 e 2001, dedicou-se à atividade docente na Academia de Belas Artes de Düsseldorf, herdando a cátedra anteriormente ocupada por Joseph Beuys.

Além de sua obra e legado artístico, Kounellis deixou também uma vasta produção textual que perpassa os 58 anos de sua carreira. Uma parcela significativa desse material foi reunida e publicada em livros exclusivamente voltados aos escritos do artista e suas entrevistas⁴. No Brasil, apenas um texto de Kounellis foi vertido para o português e publicado em *Escritos de artista: anos 60/70*, coletânea organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim⁵.

Nesta seleção de escritos realizada para a ARS, foram escolhidos seis textos inéditos em língua portuguesa que mostram o notável conhecimento e a versatilidade da escrita de Kounellis.

Em “Para Pascali”⁶, publicado na revista *Qui arte contemporanea*, de Roma, em março de 1969, é feito um elogio ao artista italiano Pino Pascali, que falecera no ano anterior. Kounellis e Pascali compartilhavam posições e aspirações a respeito do sistema de arte italiano⁷ e, nesse texto, fica evidente a admiração de Kounellis pela produção de Pascali no que se refere ao poder de evocar imagens, procedimento também recorrente em sua própria produção. Sensibilizado pela perda do amigo, em janeiro de 1969, Kounellis já havia apresentado, na Galeria L’Attico, o trabalho *Sem título (Cavalo)*⁸ que, além de toda a mobilização sensorial solicitada pela inesperada presença de doze cavalos vivos no interior da galeria, remetia a um tempo anterior à industrialização, evocando imagens singulares como os afrescos do Salão do Cavalo de Giulio Romano⁹, no Palazzo del Te, em Mântua.

Em 1982, Kounellis publica na revista *Domus*, de Milão, “O julgamento de K.”¹⁰, texto no qual K.¹¹, após sustentar sua defesa perante um tribunal, será condenado a caminhar indefinidamente pelo mundo. Sobre K. pesa a acusação de tentar “mudar o homenzinho das ruínas de Piranesi para o primeiro plano sem modificar a paisagem”¹², uma alusão ao uso da escala humana por Kounellis em seus trabalhos. O fluxo e as imagens suscitadas pelos argumentos da defesa sugerem uma viagem pela Europa em busca das poéticas necessárias para ajudar K. em sua empreitada e absolvição.

1. Kounellis, em diferentes momentos da carreira, declarou ser um pintor. O que nos indica que devemos olhar sua produção com o auxílio da lente da prática da pintura e de sua história. Cf., a seguir, a tradução do texto “As palavras que me explicam”.

2. Em diversas entrevistas, o artista declarou “eu sou uma pessoa grega, mas um artista italiano”. Apesar de ele contrapor em alguns momentos o termo artista a pintor, creio que não há contradição nessa declaração, uma vez que ela está relacionada à sua formação como artista. Cf. STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists’ writings**. Berkeley: University of California Press, 2012. p. 694.

3. Nomenclatura cunhada pelo crítico italiano Germano Celant para designar uma parcela da produção artística europeia e norte-americana dos anos de 1960. Cf. CELANT, Germano. **Art Povera: conceptual, actual or impossible art?** London: Studio Vista, 1969.

4. Cf. KOUNELLIS, Jannis. **Odysée lagunaire: écrits et entretiens 1966-1989**. Paris: Daniel LeLong, 1990; KOUNELLIS, Jannis; MOURE, Gloria (ed.). **Jannis Kounellis: works, writings 1958-2000**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2001; KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D’ARGENZIO, Mirta (ed.). **Echoes in the darkness: Jannis Kounellis, writings and interviews 1966-2002**. London: Trolley, 2002. É importante frisar que Kounellis dominava

o grego, idioma materno, e o italiano, língua do país que o acolheu, mas que grande parte das fontes bibliográficas foi publicada já traduzida para o inglês, razão pela qual partiu-se aqui desse material.

5. Cf. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 364-373.

6. Tradução realizada a partir da versão em inglês do livro KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D'ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 14-15. Publicado originalmente em italiano na revista *Qui arte contemporanea*, Roma, n. 5, p. 22-23, mar. 1969.

7. Cf. KOUNELLIS, Jannis; GRAMICCIA, Anna (ed.). **Jannis Kounellis**: V Premio Nazionale "Pino Pascali" Polignane a Mare, com la collaborazione della Soprintendenza speciale ala Galleria nazionale d'arte moderna e contemporânea: [mostra] Pinacoteca provinciale di Bari, 20 maggio-8 luglio 1979. Roma: De Luca, 1979. p. 6.

8. Para Fabio Sargentini, diretor da Galeria L'Attico, em Roma, *Sem título (Cavalo)* foi uma reação de Kounellis à perda de Pascali. Cf. KOUNELLIS, Jannis; LARRATT-SMITH, Philip; FUCHS, Rudi (ed.). **Contemporary artists**: Jannis Kounellis. London: Phaidon, 2018. p. 10.

9. Giulio Romano (1499-1546), pintor e arquiteto italiano. Foi um dos principais assistentes do ateliê de Rafael e sua obra mais significativa foi o projeto, construção e decoração do Palazzo del Te, em Mântua, Itália.

No texto, há também uma referência ao que Kounellis definiu como um desejo por centralidade¹³, que se manifesta, segundo ele, na construção de uma catedral. Para Kounellis, a catedral como edificação é o produto do esforço combinado de vários saberes, sendo o símbolo de um pacto de avanço técnico e construção cultural.

Nos anos 1980, Kounellis passou a realizar grandes exposições individuais fora da Itália e, em 1981, com o auxílio da edição de Rudi Fuchs¹⁴, publicou o catálogo que acompanhou uma mostra itinerante, iniciada naquele ano no Stedelijk Van Abbemuseum, na Holanda, e encerrada no ano seguinte, no Staatliche Kunsthalle, na Alemanha. Nessa publicação, as imagens dos trabalhos e os textos de Kounellis são associados a textos e imagens de outros artistas em sete seções precedidas por textos de Fuchs. O resultado é próximo de um livro de artista no qual o encadeamento de imagens e textos guarda semelhanças com a estrutura narrativa criada em "O julgamento de K."

Em "As palavras que me explicam"¹⁵, publicado no jornal *L'Espresso*, de Roma, em 1996, Kounellis articula um pequeno léxico para pontuar alguns conceitos de sua produção artística, tais como: fogo, parede, teatro e viagem. Nesse texto, são preservados aspectos da fala, sugerindo uma correspondência com a forma entrevista¹⁶. Se "O julgamento de K." marca o início de um novo momento na carreira de Kounellis, "As palavras que me explicam" espelha a consolidação de uma fase profissional. Nesse último texto, a opção pelo tom retrospectivo, somada à voz em primeira pessoa, apresenta um artista experiente que domina e que tem plena consciência do seu fazer artístico. Nos anos anteriores, Kounellis havia produzido exposições emblemáticas como "Jannis Kounellis: uma retrospectiva em cinco lugares" (Chicago, 1986-87), "Jannis Kounellis", no Espai Pobleu (Barcelona, 1989-90) e "Cargo Ionion" (Pireu, 1994).

Kounellis não produziu textos voltados apenas à sua obra ou ao trabalho de artistas amigos. Seus esforços direcionaram-se também para a compreensão da atividade docente, bem como para leituras sobre a obra de artistas históricos. Em "Para meus alunos em Düsseldorf"¹⁷, o artista e professor faz um balanço de sua atividade docente, traçando paralelos entre a relação estudante-professor e a obra teatral *A classe morta*, de Tadeusz Kantor. Nessa encenação em especial, Kantor mantém-se em cena ocupando o papel ambíguo de professor e diretor, o que revela a estrutura de funcionamento e a hierarquia de uma peça de teatro. É importante frisar que Kantor compreende o texto como um objeto *ready-made*, pois, para ele, existe uma ação do texto e uma

ação da cena e, nesse sentido, os atores não representam o texto, mas interpretam com o texto.

Transpondo esse entendimento para a sala de aula, podemos supor que Kounellis vislumbrava o estabelecimento de um espaço onde o estudante compreendesse que os conteúdos e materiais são objetos que possuem uma história e que a atividade do professor é propor métodos de abordagem e ligação entre eles, sem ocultar suas predileções. A sala de aula é pensada como um espaço onde os limites da estrutura de ensino são revelados na busca da formação de uma linguagem comum a todos, mas que também fosse capaz de manter e reforçar “sotaques” pessoais. Kounellis atentou também para a necessidade da compreensão do ponto de vista do outro como elemento fundamental para a construção da “centralidade” já mencionada.

Em “Caravaggio e o poder da sombra”, publicado no jornal *La Repubblica*, de Roma, em 2000¹⁸, por ocasião da exposição de cinco pinturas de Caravaggio no Palazzo delle Esposizioni¹⁹, Kounellis clama pela volta de Caravaggio a Roma para que se restaure a beleza e para que sejam castigados “aqueles que nunca acreditaram nos poderes revolucionários das sombras”. Em seu elogio ao pintor, Kounellis aponta, implicitamente, que a dramaticidade presente nas sombras de Caravaggio é um dos componentes indispensáveis à recuperação da linguagem da arte. Anteriormente, em entrevista concedida a Mario Diacono, em 1996²⁰, Kounellis ressaltara que enxergava a ideia de drama e sombra como um “forte fator estrutural, quando tudo ao seu redor tende a se tornar uniforme”²¹. Para Kounellis, a globalização pasteuriza a experiência da arte e, inversamente, a ideia de sombra e drama guiaria uma retomada de valores respeitando individualidades e especificidades locais, servindo de base para a criação de uma linguagem comum.

Para encerrar esta seleção, “Dodecafonía”²², um dos últimos textos do artista, escrito para acompanhar a exposição homônima realizada na Igreja Sant’Andrea de Scaphis (Roma)²³, em 2016. Nesse texto, lançando mão da metáfora da viagem, Kounellis suscita uma das motivações de sua produção artística: a possibilidade de reinventar sua própria linguagem a partir do contexto.

Desde a exposição “Entrepôt Lainé: trabalhos de 1983 até 1985”²⁴, é possível perceber que Kounellis usa previamente os espaços expositivos, como ateliê, e seus procedimentos de trabalho demonstram uma incorporação do lugar e contexto à obra sem produzir, a rigor, um *site specific*. As peças de Kounellis guardam e exibem, em sua escala e/ou materiais, a memória dos lugares onde foram produzidas e, a cada nova montagem, essa memória do trabalho e experiência com o

10. Tradução realizada a partir da versão em inglês do livro KOUNELLIS, Jannis; CODIGNATO, Mario; D’ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 37-38. Publicado originalmente em italiano e inglês na revista *Domus*, Milão, n. 628, p. 84-85, maio 1982. Posteriormente, em 1999, o texto foi republicado em fólio de gravuras desenhadas por Kounellis e produzidas por Jacob Samuel.

11. O personagem K. pode ser uma citação de outros personagens, entre eles os kafkianos Josef K., de *O processo*, e K., de *O castelo*. Em ambos os romances, os personagens lidam com a estrutura jurídica, tal qual o personagem de Kounellis. Além disso, vale citar as *Histórias do Sr. Keuner*, de Bertolt Brecht. Por fim, K. pode corresponder a Kounellis.

12. Cf. tradução a seguir do texto “O julgamento de K.”.

13. Cf. BEUYS, Joseph; CUCCHI, Enzo; KIEFER, Anselm; KOUNELLIS, Jannis.

Bâtissons une cathédrale: entretien. Paris: L’Arche, 1986.

14. Cf. KOUNELLIS, Jannis; FUCHS, Rudi (ed.). **Jannis Kounellis**. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1981.

15. Tradução realizada a partir da versão em inglês do livro KOUNELLIS, Jannis; CODIGNATO, Mario; D’ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 97-103. Publicado originalmente em italiano no jornal *L’Espresso*, Roma, p. 102-103, 1 ago. 1996.

16. Em 1996, foi lançada mundialmente a entrevista *Abecedário*, de Gilles Deleuze, que havia sido realizada e transmitida em 1994 pela TV franco-alemã. Há uma similaridade estrutural entre a entrevista de Deleuze e o texto de Kounellis, pois a partir de termos aparentemente comuns em ambos são desenvolvidos e comentados aspectos referentes à poética de cada um de seus autores.

17. Tradução realizada a partir da versão em inglês do livro KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D'ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 107-108. Escrito em 1999 e publicado pela primeira vez em 2002, em inglês, no livro citado.

18. Tradução realizada a partir da versão em inglês. Cf. *Ibidem*, p. 111. Publicado originalmente em italiano no jornal *La Repubblica*, Roma, p. 1, 4 abr. 1996.

19. As cinco pinturas estavam na exposição "A ideia do belo: uma viagem a Roma do século XVII com Giovan Pietro Bellori".

20. Cf. entrevista com Mario Diacono. KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D'ARGENZIO, Mirta (ed.). Op. cit., p. 284.

21. *Ibidem*, p. 284.

22. Tradução realizada a partir das versões em inglês e italiano publicadas no site da galeria **Gavin Brown's Enterprise**. Cf. KOUNELLIS, Jannis. Dodecafonia. Gavin Brown's Enterprise, New York, 30 nov. 2016. Disponível em: https://www.gavinbrown.biz/artists/jannis_kounellis/press_releases. Acesso em: 15 jun. 2019.

espaço amplia-se. Tomemos, por exemplo, a peça realizada, em 1991, no Stommeln Synagogue Art Project, em Pulheim, na Alemanha. As três colunas de madeira e pedra que compõem esse trabalho são reapresentadas em diversas mostras, mas elas preservam em suas próprias dimensões a escala arquitetônica do primeiro espaço expositivo, a Sinagoga Stommeln, transpondo-a para outros locais. Seu descompasso em relação à escala dos novos espaços exige, no entanto, outra configuração de montagem. Sendo assim, cada nova exposição desse trabalho conta com a experiência da montagem anterior e com as dificuldades do novo espaço, o que gera outras soluções plásticas e, conseqüentemente, uma ampliação do repertório plástico de Kounellis.

"Dodecafonia" pode sugerir ainda outra leitura tendo em vista o conjunto de obras apresentado na exposição. O termo dodecafonia refere-se a um sistema musical no qual as doze notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, estão sujeitas a uma relação ordenada, porém não hierárquica. Na exposição, onze peças ocupam o espaço expositivo, e cada trabalho corresponde a uma nota da escala cromática, que se completa com o texto como se este fosse a décima segunda nota. Essas doze "notas" revisitam conceitos e materiais da poética de Kounellis, como a peça com carvão, material usado desde os primeiros trabalhos dos anos de 1960 e citado em inúmeras entrevistas do artista, e as nove peças em formato de esquite, que apresentam a escala humana tal como os trabalhos com camas dos anos de 1970.

Cabe lembrar que "esquite" pode referir-se tanto a caixão quanto a pequeno barco, o que também ecoa as obras realizadas por Kounellis em navios e com fragmentos de embarcações. Esquite enquanto barco espelha a ideia de viagem presente no texto "Dodecafonia" e, por conseqüente, evoca textos e obras conduzidas por essa ideia, tal como *Louisiana*, feita em 1976 em um quarto do Hotel della Lunetta, em Roma. O último trabalho da exposição, uma peça vertical que insinua uma escada ou um trilho de trem, também reitera a ideia de viagem, mas sugere, por sua relação com o espaço expositivo, uma nova rota ou forma de deslocamento.

Para Pascali (1969)

- A) Pino gostava:
De Pollock
Do mar (pesca subaquática)
De jogos (brinquedos)
De Rauschenberg
De Jasper Johns
De armas
De ferramentas de trabalho
De Oldenburg
De Scarpitta
Da América: em sua imaginação
na infância
seu potencial vital...
em certos filmes...
E das garotas...

B) Pino gostava da pintura americana porque odiava todo esse culturalismo mastigado e putreficado da pintura europeia (com exceção de Burri). Pollock e Burri foram o começo de tudo... A pintura americana, porque era um outro mundo, “era” outro mundo... Pino pintou aquele grande torso, com o esplendor do brilho de propaganda de calçados na Broadway... uma coisa que ninguém menciona sobre Pino é a sua capacidade de evocar...

C) Nunca vi aquele vermelho, na Itália, nos lábios daquela grande boca... como uma imagem que pertence – e vem – ao trauma do desembarque nas Américas, a impressão visual das armas, equipamentos, tendas, caminhões e todo o resto que permanece na memória de um homem... o sonho de um mundo criado na infância, não como uma experiência lírica (sem necessidade de pensar sobre a infância, ela vem por sua própria vontade, naturalmente) etc., mas mais como... construir a própria identidade e estabelecer o próprio mundo. (Fiquei profundamente impressionado com a forma como Lichtenstein reproduziu imagens de quadrinhos, referindo-se àqueles dos anos quarenta, ou seja, a uma dimensão de vida onde essa linguagem é a chave).

240

Jimson Vilela

Seis textos de Jannis Kounellis

Tradução: Jimson Vilela

23. O espaço é, atualmente, uma das sedes da galeria estadunidense Gavin Brown's Enterprise.

24. Exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, em 1985.

Sim, Pino mudou: seu evidente desenvolvimento nos últimos anos solidificou cada vez mais a libertação – na condição real – dessa dimensão de seu ponto de partida. Ele estava mais perto dessa realidade porque ele se distanciou dela como se fosse uma petrificação histórica, para conquistá-la como sua própria realidade individual, biológica, natural... uma realização da fantasia... de modo que a ponte de lianas pertencente à criação de uma realidade encontrada na escuridão do cinema, nos filmes de Tarzan: através da evocação, “ocupou” um espaço funcional e abstrato para a realidade de sua própria individualidade não mecânica, não abstrata... tudo isso é o oposto do conjunto decorativo, mas pode usar os mesmos procedimentos: um cubo pode ser feito de papelão coberto com terra...

O julgamento de K. (1982)

“Prezados senhores do júri, compareço diante de vós injustamente acusado de ter tentado, e este é o meu único crime, mudar o homenzinho das ruínas de Piranesi para o primeiro plano, sem mudar a paisagem.”

“Eu tentei essa façanha, embora eu percebesse que a história estava contra mim. Os amigos cujos conselhos eu procurei responderam que não é tarefa de um pintor executar desenhos subversivos.”

“Sem dúvida, o homenzinho de Piranesi é antieconômico em termos do mundo moderno e, com muita honestidade, esta é uma das razões pelas quais eu gosto dele.”

“Eu sou culpado de não mais admirar os entardeceres romanos. Estou obcecado com o destino do homenzinho de Piranesi.”

“Eu preciso encontrar uma linguagem para ampliar essa pequena figura abaixo das ruínas. Preciso do Cabaret Voltaire. Eu preciso de Montmartre. Preciso dos cabarés em Berlim. Preciso da consciência, do páthos e da visão de Klimt. É claro que, nesta Europa devastada do pós-guerra, é impossível encontrar o tipo de tensão necessária para formular uma linguagem para ampliar esse homenzinho das ruínas de Piranesi.”

“Eu sei que meu projeto é revolucionário e é o único capaz de recuperar a integridade de uma imagem de nossa cultura.”

“A linguagem do século XX foi formulada de acordo com os centros. Os centros garantem a verticalidade. A abolição dos centros nos levou apenas a um declínio imaginário da qualidade. Também estou sendo acusado por minha busca desesperada de um centro. Mas estou convencido de que um dia o centro me oferecerá a linguagem para ampliar esse pequeno homem nas ruínas de Piranesi.”

“Via Emília leva-me a Londres. A Via Aurélia, para a França. A Via Flamínia, para a Alemanha. Comprei um chapéu em Berlim. Comprei as luvas em Viena. Comprei a lavanda no sul da França.”

“Eles têm conversas coloridas comigo, falam comigo sobre os sonhos e a psique, mas em tudo isso não consigo achar a lógica da história para me ajudar a ampliar esse homenzinho das ruínas de Piranesi.”

“Eu sou um *condottiere* medieval em seu caminho para a Terra Santa, onde, sem dúvida, vou encontrar a linguagem para ampliar o homenzinho das ruínas de Piranesi.”

O júri se retira.

O júri retorna.

O veredito:

243

ARS

ano 17

n. 36

“Você está condenado a sofrer o destino do judeu errante pelo resto de sua vida.”

A voz de uma velha:

“Vá, vá lá, filho, esse é o caminho da glória.”

As palavras que me explicam (1996)

Artista ou pintor

Eu fui chamado de artista nos anos sessenta porque eles não sabiam como definir uma pilha de carvão. Mas eu sou pintor, e afirmo minha iniciação na pintura. Porque a pintura é a construção de imagens e não indica uma maneira ou, menos ainda, uma técnica. Cada pintor tem suas próprias visões e seus meios de construir imagens, e a linguagem que associa a palavra pintor à arte tradicional e a palavra artista ao papel de anarquista, modernista, experimental, é ridícula.

Jackson Pollock foi um pintor que reinventou o espaço americano. Os *murales* mexicanos estão pintados, todavia Duchamp também é pintor. O liberalismo concedeu à pintura uma liberdade chegando aos limites do imaginário e restaurou completamente o papel do intelectual para o artista.

Fogo

O fogo não é apenas calor, mas também uma fonte de luz. A lâmpada de óleo que iluminava a cena de *Guernica*, ou a vela que iluminava o rosto da mulher perto da mesa na pintura de *La Tour*, criava sombras, volumes marcados e, com alguns toques aqui e ali, determinava a imagem.

A primeira vez que usei um maçarico foi em 1967, para marcar o centro de uma escultura, uma margarida metálica, de modo a acentuá-la. Então, em 1969, na Galeria Iolas em Paris, coloquei maçaricos ao longo da parede, em uma linha horizontal, ao nível dos olhos, para indicar o perímetro da galeria.

O fogo, para mim, é equivalente ao papagaio em 1967. É vivo, gira-se agressivamente em direção ao exterior. Mas nenhum deles, nem o fogo nem o papagaio, teria sentido sem o suporte de ferro. Eles são vivos, reais, mas acima de tudo são signos de uma imagem construída a partir de relações. E, em meu entendimento de longo prazo, ambos são pinturas para mim. Me perguntam se eu sou um pintor realista, e a resposta é não. O realismo representa enquanto eu apresento.

Parede

Eu construí muitas imagens com fogo e muitas com paredes. Paredes de pedra, madeira, troncos, livros, sacos. Uma parede coberta com folha de ouro. E minhas primeiras imagens com flechas e letras também eram paredes. Elas tinham as dimensões das paredes da minha casa e foram pintadas com tinta de parede. A tela encostada contra

a parede, eu a removeria e colocaria outra. Tudo isso só para dizer que nunca pintei uma imagem sobre um cavalete. Em 1969, em San Benedetto del Tronto, emparedei uma porta com pedras simplesmente encaixadas. A cavidade da porta me permitiu construir essa imagem inteiramente de pedra. Não era uma oclusão, era uma imagem com as dimensões da porta. O meu problema não é o encerramento, mas sempre a revelação.

Declaração

Na minha individual em Berlim em 1990, quando o Muro caiu, reativei um velho carrinho cheio de sacos de carvão, fazendo-o ir de um lado para outro em trilhos que juntavam duas partes de um edifício abandonado. A exposição abriu no dia 13 de setembro e fechou no dia 2 de outubro, último dia da República Democrática Alemã. Isso é apenas para ressaltar o fato de que expor em uma galeria ou em um museu é planejado com uma visão direcionada e simbólica. No século XIX, não havia exposições individuais. Havia apenas exposições coletivas nas quais cada artista mostrava o seu melhor trabalho. Isso não lhes deu uma chance de fazer uma declaração. Cada artista hoje pode afirmar algo com uma individual porque seu papel é mais forte. Ele tem sua própria identidade de pensamento e liberdade intelectual.

Teatro

A teatralidade é uma coisa e o teatro é outra. Toda a pintura italiana é teatral até certo ponto. Caravaggio, por exemplo, ou Tiepolo. Essa é uma espécie de teatralidade que busco no meu trabalho. Contudo, também trabalhei no teatro como pintor. Quero dizer, nunca trabalhei como ilustrador, mas trabalhei como cenógrafo, com Carlo Quartucci e Heiner Müller, em espaços novos e clássicos, como o Teatro Gobetti e o Teatro Deutsche, ou na Ópera em Amsterdã e em Berlim, mas com liberdades desconhecidas para um cenógrafo. Trabalhei nesse teatro que buscava suas raízes clássicas e desejava deixar a ambiguidade da comédia burguesa do século XIX. Cenário naturalista ambientado num espaço descritivo que, com tons cinematográficos, sublinha os eventos narrativos: a chamada decoração. Tentamos reconstruir o teatro. Não me fale, porém, sobre limites de cruzamento. Eu não sei o que isso significa. Eu nunca ultrapassei os limites.

Viagem

Uma viagem significa “ir ao outro lado” para mim. Eu me atraio por ir ao outro lado, como qualquer outro artista, por razões culturais e

por esse senso de aventura que sempre é instilado na arte. Porém, não é exato afirmar que uma busca é uma jornada para o desconhecido. Sempre se é atraído por algo conhecido, ainda que pequeno. Desejando ver uma pintura de Van Gogh, chega-se em Paris. Encontra-se Paris e, em Paris, a cultura francesa...

Cada viagem tem uma natureza iniciática, é uma ideia ativa, amorosa e expansiva do conhecimento. Muitas vezes, as viagens estão implícitas em minhas obras, entretanto seria óbvio associá-las com a minha individual no navio. A exposição em Chicago era muito mais parecida com uma jornada, na medida em que se expandia para fora, em direção a outros espaços periféricos, além das salas do museu.

Guardião

Eu sou um conservador. Um guardião. A realidade invisível é apócrifa e seu significado é conhecido pelo seu guarda. Portanto, o guardião preserva um acesso geral aos segredos místicos conservados.

A origem da composição é a custódia e, em termos de composição, conserva a ordem e une o presente e o passado. E o pintor moderno é um homem da antiguidade, como em qualquer outra época.

Para meus alunos em Düsseldorf (1999)

Havia uma necessidade de encontrar o apropriado trabalho dramático para criar uma aula em que os jovens estudantes pudessem formar suas próprias personalidades artísticas num idioma nascido da discussão e da crítica.

A *classe morta*, de Tadeusz Kantor, mostrou a importância da noção de uma “classe” e serviu de indicação dramática para revelar a presença de um grupo de jovens, em um determinado momento histórico, no processo de aprendizagem das técnicas apropriadas para essa expressiva construção iluminada pela história. Em outras palavras, uma classe como a nossa em uma estrutura pública.

Durante os últimos cinco anos, repetimos os ritos de ensino e aprendizagem, com a perspectiva de uma “diáspora” inevitável e, eventualmente, um “ego” com um papel de liderança na cena artística atual, tentando transmitir a jornada aventureira em direção a outra coisa.

Todos sabemos que nossas sociedades não são mais as nações do século XIX, e, portanto, o outro, fora e dentro de limites, juntamente com sua diversidade, torna-se crível, torna-se um interlocutor crível.

O que precisamos é encontrar uma maneira de abordá-lo, ouvi-lo, tornar-se curioso sobre isso, compreendê-lo quando parecer acessível e tentar formalizar uma imagem que, ao mesmo tempo, também incorpore suas indicações, sua visão de centro, seu senso de dimensão. Nossa abordagem é enriquecida por esse encontro, nascido no livre-arbítrio, e é nossa tarefa verticalizá-lo e, em um novo momento com um novo ritmo, descobrir a forma certa para compor esse encontro épico, redescobrir seu drama, o ágil espírito que revigora essa capacidade de respiração possuída por toda imagem verdadeira.

Com essas premissas, esses ideais, como ponto de partida, tentamos dar forma a indicações desprovidas de doutrinas ecoadas que trazem experiências visuais absolutamente diferentes em uma única cavidade. Então, esta é a classe: uma riqueza de recursos e um centro para mergulhar mais profundamente, uma unidade de drama e montagem de desejos fortes para projetar o futuro da forma. Um de cada vez, mostram as suas imagens selecionadas em público, fruto de entendimentos compartilhados sobre o trabalho e de um desejo selvagem de se comunicar.

Caravaggio e o poder da sombra (2000)

Que grande dia de celebração seria se Caravaggio, rei da montanha, soberbo carrasco, com sua espada tirada do anjo guardião do castelo, retornasse a Roma para restaurar a beleza sob uma ditadura oligárquica, para executar aqueles traidores estrangeiros, aqueles que adoram cores planas, aqueles que nunca acreditaram nos poderes revolucionários das sombras, aqueles que não conseguiram ver a luz que determina os volumes, os profissionais intermediários que não percebem, no fundo do poço, o sinal único que separa os limites. Para eles, apenas o exílio, porque a harmoniosa sinfonia, pintada sem descrição, mas com o poder da linguagem, voltará a iluminar o moderno.

O nosso próprio Otelo, voz do povo, príncipe reconhecido por sua diversidade, retornará. Os anjos sombrios, pintados em cores de barro, que se erguem sobre o Rio Tibre na ponte do Castelo de Sant'Angelo em pinturas de Scipione, fazem parte de uma ladainha que antecipa o retorno de todo belo, único, autárquico e independente. Aclamem o príncipe solar sedento de sangue. Que ele venha se vingar daqueles que levaram nossos maiores sonhos à escravidão e assim os desviaram do curso.

Qual seria a melhor maneira de realizar uma viagem: um camelo ou um barco?

Como todos sabemos, em ambos os casos, olhamos para o céu em direção à constelação da Ursa Menor para traçar o caminho até o objetivo final.

Para mim, o caminho do mar é muito mais natural para chegar ao destino, seja próximo ou distante, impulsionado pelo desejo de ter um diálogo numa língua ali então inventada, mas nunca esquecendo suas raízes, enterradas sob uma pilha de pedras, numa fábrica têxtil abandonada no inverno de 1907.

Bibliografia

BEUYS, Joseph; CUCCHI, Enzo; KIEFER, Anselm; KOUNELLIS, Jannis. **Bâtissons une cathédrale**: entretien. Paris: L'Arche, 1986.

CELANT, Germano (ed.). **Art povera**: conceptual, actual or impossible art? London: Studio Vista, 1969.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KOUNELLIS, Jannis. **Odyssée lagunaire**: écrits et entretiens 1966-1989. Paris: Daniel Lelong, 1990.

KOUNELLIS, Jannis. Dodecafonia. **Gavin Brown's Enterprise**, New York, 30 nov. 2016. Disponível em: https://www.gavinbrown.biz/artists/jannis_kounellis/press_releases. Acesso em: 15 jun. 2019.

KOUNELLIS, Jannis; CODOGNATO, Mario; D'ARGENZIO, Mirta (ed.). **Echoes in the darkness**: Jannis Kounellis, writings and interviews, 1966-2002. London: Trolley, 2002.

KOUNELLIS, Jannis; FUCHS, Rudi (ed.). **Jannis Kounellis**. Eindhoven: Van Abbemuseum, 1981.

KOUNELLIS, Jannis; GRAMICCIA, Anna (ed.). **Jannis Kounellis**: V Premio Nazionale "Pino Pascali" Polignane a Mare, com la collaborazione della Soprintendenza speciale alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea: [mostra] Pinacoteca provinciale di Bari, 20 maggio-8 luglio 1979. Roma: De Luca, 1979.

KOUNELLIS, Jannis; LARRATT-SMITH, Philip; FUCHS, Rudi (ed.). **Jannis Kounellis**. London: Phaidon, 2018.

KOUNELLIS, Jannis; MOURE, Gloria (ed.). **Jannis Kounellis**: works, writings 1958-2000. Barcelona: Polígrafa, 2001.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. Berkeley: University of California Press, 2012.

Jannis Kounellis (Pireu, Grécia, 1936 – Roma, Itália, 2017). Viveu na Grécia durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Civil Grega. Em 1956, mudou-se para Roma, onde estudou na Academia de Belas Artes e, ainda como estudante, realizou sua primeira exposição individual na Galeria La Tartaruga, em 1960. Entre 1993 e 2001, dedicou-se à atividade docente na Academia de Belas Artes de Düsseldorf. Em seus 56 anos de carreira, participou de quatro edições da Documenta de Kassel (1972, 1977, 1982 e 1992), nove edições da Bienal de Veneza (1972, 1976, 1978, 1980, 1984, 1988, 1993, 2011 e 2015), bem como realizou dezenas de exposições individuais e cenografias para peças de teatro.

Artigo recebido em 5 de julho de 2019 e aceito em 8 de julho de 2019.

Jimson Vilela é doutorando em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, e artista visual. Desenvolve tese sobre os escritos e obra de Jannis Kounellis.