

## **SUNDAY - Raphael Fonseca 2019**

Em entrevista realizada em 2017, Dan Coopey conversa com Fernanda Brenner a respeito de seus trabalhos recentes e admite a importância da passagem do tempo em sua produção: “Eu fico muito impaciente para ver meus trabalhos no período de dez anos, pois sou muito consciente sobre como o vime que uso envelhecerá e sua cor se aprofundará com o tempo”. Gosto de refletir sobre a pesquisa do artista a partir desta equação entre a materialidade e o peso do tempo.

Quando observamos alguns de seus trabalhos do começo dos anos 2010 esse interesse se faz presente a partir do uso de diferentes materiais e formas de exibição. Uma série de trabalhos de 2013 parte de moedas milenares e explora seus diferentes padrões de texturas a partir da fotografia. Há aí uma interessante conexão entre um objeto antigo com valor comercial e as maneiras como a tecnologia fotográfica pode não apenas documentar, mas criar imagens ficcionais a partir de sua superfície. Já em 2014, chapas de cobre oxidadas são gravadas com pelo artista e emolduradas. As formas impressas na matéria se misturam com manchas da oxidação que geram formas abstratas onde não há separação entre figura e fundo. Não precisamos esperar dez anos para notar a ação do tempo nesses trabalhos; essa parece a condição primeira para a sua existência – do estranhamento de um objeto arqueológico à associação entre matéria e reação química, do metal funcional das moedas ao metal planejado minimalista.

Desde 2015, Dan Coopey trabalha com a tecnologia da cestaria; com a experimentação, novas lições sobre o tempo são tanto aprendidas pelo artista, quanto compartilhadas com o público. Na exposição “Lalahalaha”, na Belmacz Gallery, em Londres, seus objetos são apoiados em pinos de madeira na parede e se diferenciam do caráter utilitário tradicional da prática ancestral da cestaria; sua trama não está tecida para ser a base de transporte de outros objetos. De toda maneira, dentro de cada uma dessas peças havia um objeto escondido – uma provocação ao uso habitual das cestas? Para descobri-los seria necessário destruir a estrutura tecida por Coopey. Ao evitarmos a sua destruição, lemos a identificação de seu conteúdo e acreditamos na palavra do artista. Mostrados um ao lado do outro e de forma irregular, esses objetos possuem pontas, orifícios e encaixes que rapidamente podem ser vistas tanto em relação ao corpo humano, quanto em uma chave mais abstrata. Na ausência de uma mensagem explícita por parte do artista, nosso olhar pousa sobre a maneira como as cores se disseminam pela sua superfície e nos levam a um fantasma de arco-íris.

Já em “Dry” – sua exposição individual de 2017 na Kubikgallery, no Porto, em Portugal – seis cestos são mostrados lado a lado de forma mais simétrica. A aplicação de cores é deixada de lado e nosso olhar se detém sobre as cores que emanam naturalmente do tipo de vime escolhido. Esse exercício de observação é essencial: dependendo de como as tramas são executadas na cestaria, a presença da cor se difere no contraste com o branco da parede ao fundo. Dessa maneira, uma característica central ao trabalho de Coopey é notado: um objeto nunca será igual a outro. Mesmo que esses seis trabalhos remetam a uma forma cilíndrica, cada um de seus formatos será diferente e trará ao público sutilezas específicas. Esse me parece um aspecto importante da relação entre o artista, o artesanato e o tempo: cada fazer é um fazer, cada objeto é um objeto, cada entrelaçar de material é uma experiência única. Ao dar tempo ao tempo, seu corpo se abre aos acasos do ato de trançar – o que poderia ser um erro para uma cesta com uso utilitário, na pesquisa do artista se transforma em desenhos e texturas dignos de atenção.

No mesmo ano, no Pivô, em São Paulo, o artista dá continuidade e expande essa pesquisa na individual “Interiors”. Aqui os cestos são mostrados em forma de cacho, presos por linhas diretamente na parede e dando espaço a uma montagem mais informal. Diferentes materiais são misturados na mesma peça; o vime é acompanhado por materiais orgânicos e industriais encontrados em diferentes regiões do Brasil. Ao lado desses objetos, um outro trabalho já indicava outra linha de pesquisa: uma série de recipientes plásticos é simplesmente empilhada. O caráter industrial do plástico faz um contraste não apenas material com os cestos, mas também da cor – essa paleta de cores artificiais de alguma maneira se irmana com os tons naturais entre o bege e a terra dos cestos. Há uma ironia nessa torre de plásticos: o último deles traz uma etiqueta onde se lê “made in Brazil”.

Na mesma entrevista realizada com Brenner, o artista comenta um pouco a respeito de parte do público que associa o seu trabalho à produção de arte contemporânea de artistas brasileiros. A que se deve essa associação? Poderíamos, me parece, facilmente aproximar sua pesquisa de artistas brasileiros muito interessados, cada um à sua maneira, nos atos de compor e decompor a partir de formas industriais ou artesanais – Sonia Gomes, Alexandre da Cunha, Felipe Barbosa, Mano Penalva, Marepe e Marcone Moreira seriam apenas alguns desses nomes. O que chama a atenção no caso de Coopey é que de nenhuma maneira seus trabalhos criavam relação explícitas com o Brasil – seja por seus títulos, seja pela maneira como se apresentam formalmente. Trata-se de uma trajetória que certamente se interessou em pesquisar fazeres e materiais encontrados no país, mas que recusa tanto o discurso de um pertencimento identitário ao Brasil, quanto também nega um olhar estrangeiro exotizante a respeito do país.

Essas breves reflexões sobre o percurso de Dan Coopey me parecem importantes para estabelecer conexões com o projeto que o artista apresenta de maneira inédita na Galeria Estação. Esta exposição está baseada em três grandes séries de trabalhos: uma que dá continuidade ao seu fazer com a cestaria; e outras duas onde o artista se apropria de objetos já fabricados – séries de lápis e caixas de fósforos.

Quando vemos as imagens dos cestos montados no espaço, dois elementos chamam a atenção. As formas orgânicas e fechadas dos objetos produzidos anteriormente dão espaço a um caráter mais indefinido. Voltando à relação entre o tempo e o fazer, é como se o artista convidasse o público a completar as tramas que pendem ainda como fios desses objetos. Por outra leitura, também podemos encará-los assumindo que essas peças não possuem mais segredos dentro de si; elas são o que são, fios parcialmente trançados como estrutura e parcialmente apresentados enquanto matéria. Suas estruturas não são rígidas; trançados em materiais tão diferentes como o sisal, o papel, fibra de banana e os cordões de plástico, seus tamanhos, cores e curvas se movimentam de acordo com os limites da matéria. Quando adentramos o espaço da galeria, notamos essa dança silenciosa das formas. Esse aspecto da fruição dessa nova série de trabalhos é corroborado pelo segundo elemento contrastante com suas montagens anteriores: a saída da parede para o centro. Içados a partir de um carretel de corda, esses objetos pendem no ar e irão se mover lentamente de acordo com o movimento do público.

Enquanto isso, as outras duas séries de trabalhos aqui mostrados dão continuidade tanto ao uso de objetos industriais por parte do artista, quanto também a uma apreensão do tempo semelhante aos seus primeiros trabalhos. Após circular por diversas feiras de objetos usados em São Paulo, Coopey adquiriu uma série de lápis e caixas de fósforos produzidos durante os anos 1930 e 1940 no Brasil. O que une essas séries de objetos é algo que pode soar inusitado para um olhar contemporâneo: em ambos havia um espaço publicitário que poderia ser comprado e diferentes empresas imprimiam suas publicidades e logomarcas.

Dispostos na parede e em diálogo com os cestos no centro do espaço, um primeiro olhar poderá se deter sobre o cromatismo desses lápis. Quando nosso corpo se aproxima desses trabalhos, múltiplas narrativas se apresentam devido à relação entre os textos ali impressos e as imagens mentais que podem ser criadas. Casa Aliança Bancária, Transportadora Mayer, Bar Restaurante e Sorveteria Rodoviário e Armazém Elite, por exemplo, estão um acima do outro e nos levam para uma temporalidade em que a tipografia e a impressão em papel eram os principais meios de divulgação de um produto ou estabelecimento. Um dos trabalhos mostra uma série de lápis com a divulgação da Passoquinha Paulista. Logo abaixo a frase que poderia ter sido extraída de um meme contemporâneo: “sempre invejada nunca igualada”.

Possuir orçamento para investir em marketing nesse período da história era, certamente, algo digno de inveja entre empresários. É irônico e ao mesmo tempo perverso percebermos que o objeto utilizado para fazer propaganda de um produto era justamente o lápis, ferramenta essencial não apenas da escrita, mas também do desenho e disseminada não só entre os trabalhadores, mas especialmente no ambiente escolar. Desde pequena, portanto, uma criança poderia estar rodeada pela lembrança do consumo – algo distante, mas certamente dialógico com as múltiplas abas e imagens que nos deixam hiperestimulados nos nossos pequenos computadores com espelhos pretos.

Algo semelhante pode ser afirmado sobre os trabalhos feitos com caixas de fósforos, mas estas narrativas estão para além dos nomes das marcas. Coopey abre esses objetos e os coloca lado a lado fazendo uma colagem de suas imagens publicitárias. Desejos de boas festas, promoções, tipografias das mais variadas e imagens de corpos humanos ficam um ao lado do outro, levemente sobrepostos. Encostados na parede, os fósforos de diversas cores contribuem com uma espécie de círculo cromático incompleto. Esses novos trabalhos do artista, portanto, não deixam de também fazer um comentário sobre a própria história de São Paulo e sua posição central na história do capitalismo e da industrialização no Brasil.

Essa exposição me parece tornar possível perceber o lugar central que o tempo ocupa na produção de Dan Coopey. Esse se dá não apenas no seu interesse pelo fazer ancestral da cestaria, mas também na maneira como o artista discretamente cria tramas com objetos e imagens de diferentes temporalidades. Um olho explora os mistérios da organicidade de um material frágil e efêmero, ao passo que o outro manipula objetos que desejavam a vida eterna e que já podem ser vistos como ruínas.

Entre um e outro olhar, algo em comum: uma indagação a respeito da permanência.

### **Entrevista com a Diretora Artística da Pivô Fernanda Brenner - Julho 2017**

Fernanda Brenner – Recentemente, a inevitável questão do papel da arte nestes tempos de insegurança, economias voláteis, mudança climática e turbulências políticas tem me perseguido. Quando o futuro não mais parece previsível, tendemos a olhar para o passado e suas narrativas estáveis para encontrar respostas possíveis sobre como chegamos até aqui e como devemos proceder. Seu trabalho examina e se apropria de técnicas vernaculares que são depois combinadas com objetos tribais encontrados e materiais industriais, por exemplo, um tecido Kuba antigo é remendado usando linhas de costura coloridas e baratas vindas da China. Como você vê a questão da permanência e como se relaciona com a proveniência dos materiais e técnicas que usa para dar forma a seu trabalho?

Dan Coopey – Meus trabalhos normalmente utilizam ou se desenvolvem a partir de objetos encontrados, particularmente objetos que estão conectados com o que eu chamo de “histórias especulativas” e objetos que têm narrativas duradouras que abrangem várias culturas ou a maioria delas. A cestaria é um exemplo disso, pois, devido à natureza perecível dos materiais naturais usados, restam muito poucos artefatos de cestaria antigos. Aquilo que conhecemos vem basicamente da fossilização.

Existe a teoria de que na pré-história, os artesãos de cestas forravam os recipientes trançados com argila para que pudessem carregar líquidos. Incêndios acidentais fizeram com que algumas dessas cestas pudessem perecer, restando apenas o recipiente de argila queimada original. Essa teoria me interessa muito, pois, nesta altura, a cestaria poderia ter ficado ultrapassada, no entanto, é amplamente usada até hoje.

Embora essas narrativas históricas informem minha prática, seria um erro concluir que meus trabalhos lidam apenas com o passado. Acredito que minha prática investigue uma questão muito atual que, por sua vez, também se relaciona ao futuro. Meus trabalhos em cestaria são muitas vezes interpretados por meio de histórias antigas. No entanto, com os novos trabalhos exibidos no Pivô, o visitante verá a atualidade dos novos materiais quando contrastados/misturados com os recipientes indígenas encontrados.

Estou impaciente para ver meus trabalhos daqui a dez anos, pois entendo bem como a rafia irá envelhecer, sua cor se tornará mais intensa com o tempo.

Na minha intervenção com os tecidos Kuba, que você menciona, remendei os furos e rasgos que apareceram com o tempo, conforme as peças foram sendo usadas como vestimentas cerimoniais. O valor desses tecidos depende largamente de sua condição. Estava interessado em ver como meus consertos iriam afetar o valor, pois minha intervenção pode ser considerada tanto um ato de

compaixão – de alguma forma resgatando as peças da ruína – quanto um ato invasivo e até mesmo destrutivo. Independentemente de seu novo valor, minha interação assegura que eles permanecerão intactos por muitos anos, mesmo se não funcionarem mais dentro da cultura de onde vieram.

FB- Você sempre esconde pequenos objetos dentro de suas obras-cestas. Gosto muito da ideia de uma obra de arte ter um segredo, algo que apenas pode ser acessado se a escultura for quebrada. Às vezes os títulos nos dão dicas daquilo que tem dentro. Você pode falar um pouco sobre esses objetos escondidos e como você os seleciona?

DC- Os objetos que escondi em trabalhos trançados anteriores foram sempre objetos encontrados: ferramentas ou ornamentos feitos à mão usando materiais de base, metais, minerais etc. Esses objetos desempenham várias funções no trabalho.

Estou interessado em como o valor de um objeto é alterado quando este está fora de vista. Por exemplo, teclas de piano de ébano feitas à mão são apenas matéria bruta quando a única evidência de sua presença é a lista de materiais na legenda do trabalho. Acho interessante que daqui a cem anos, quando a cesta perecer, o objeto dentro dela irá reter seu valor original, embora, supostamente, nesta altura, o valor do ébano e o valor das teclas de piano terão subido ou caído. Esconder objetos salienta também a questão do valor atribuído à arte e ao artesanato. Cada vez que produzo um novo trabalho desta série, tento encontrar um objeto feito de um material que nunca usei antes. Gosto do desafio, pois conforme a série progride fica mais difícil. Os objetos são muitas vezes antiguidades, pois objetos artesanais estão cada vez mais obsoletos e foram substituídos por itens produzidos em massa. Toda vez que viajo, sou apresentado a novos materiais, por exemplo, na Sicília, encontrei o coral e aqui, no Brasil, vários itens são feitos com nozes, pedras e ágata.

FB- Você está experimentando uma técnica nova nesta exposição ao combinar artefatos indígenas encontrados (potes e cestas) com seus próprios métodos de tecelagem. Isso é diferente dos trabalhos com tecidos Kuba, pois, em vez de consertar furos no tecido antigo usando materiais novos, você está criando novas estruturas que partem do próprio artefato e o incorporam, portanto, anulam a possibilidade de uso prático e a relação com suas origens ou com qualquer tipo de valor simbólico que possam ter. Nestes trabalhos, a cesta indígena divide a mesma hierarquia dos fios de ráfia. Em sua prática, você está constantemente alterando as noções de valor material e simbólico, por exemplo, nos trabalhos em cobre. Você pode explicar como vê a relação entre valor atribuído e matéria-prima em seu trabalho?

DC- O uso de cestas indígenas nestes novos trabalhos vem parcialmente de um interesse naquilo que vejo como um conjunto de valores muito instável e flutuante que é atribuído a esses objetos. Removidos de seu contexto original, seu valor aqui na cidade grande, como São Paulo, é majoritariamente para uso decorativo, em particular entre as classes mais altas. Seu valor material aumenta de forma exponencial conforme as comunidades indígenas desaparecem, e hoje em dia há uma escassez de itens indígenas autênticos. A maior parte dos objetos encontrados em lojas que vendem produtos indígenas em São Paulo não é o que podemos chamar de artefatos genuínos, mas sim itens produzidos exclusivamente para esse nicho de mercado.

Minhas intervenções com essas cestas, que expandem e alteram suas formas com materiais e técnicas que são estranhos às suas origens, desativam sua capacidade de funcionar como recipientes práticos. No entanto, de certa forma, seu deslocamento já torna essa condição inerente.

Da última vez que estive em São Paulo, passei muito tempo estudando e admirando cestas indígenas, no entanto senti-me desconfortável tentando imitar as técnicas que aprendi. E, embora minha intervenção aqui possa parecer intrusiva, acredito que o contraste com minhas próprias técnicas de tecelagem permite, de alguma maneira, que os objetos encontrados retenham sua identidade e, talvez, até consigam aumentar a consciência dos visitantes em relação às formas e materiais específicos usados para criar os recipientes indígenas.

FB- Técnicas arquitetônicas e artesanais vernaculares não são mais fáceis de achar no Brasil. A maioria dos objetos foi totalmente substituída pela manufatura industrial e pela importação ou é tratada como mercadoria “étnica” para fins decorativos. Em 1969, A Mão do Povo Brasileiro,

exposição seminal de Lina Bo Bardi, recentemente reeditada no MASP, lidou com essas questões reunindo um vasto inventário daquilo que era “a mão do povo brasileiro”. Em sua nova versão, os curadores do MASP optaram por não atualizar a coleção e exibiram apenas peças do período. A exposição de 1969 se tornou em si uma peça de museu, e podemos dizer que a arte contemporânea está olhando cada vez mais para aquilo que é local e para a sua própria “pegada ecológica” (as últimas edições das Bienais de Veneza e de São Paulo são bons exemplos), em vez de endossar o extravagante e globalizado mundo da arte que se instalou no início dos anos 2000. Você me disse uma vez que é comum que as pessoas digam que seu trabalho parece brasileiro e se surpreendem ao saber que é feito por um artista inglês. Como você vê esse fato? Você concorda com essa abordagem? Ou talvez essa impressão do seu trabalho seja uma ideia estereotipada de que trabalhos feitos à mão pertençam ao mundo subdesenvolvido?

DC- De fato, da última vez que estive em São Paulo, várias pessoas acharam que meu trabalho parecia “brasileiro”, e isso instigou os trabalhos que estou fazendo agora. Como um tecelão autodidata, conheço as origens específicas das tramas e materiais que utilizo, portanto consigo fazer uma distinção clara entre a tecelagem que faço – uma miscelânea de tramas do mundo todo que uso para produzir recipientes que não têm um verdadeiro ponto de referência em termos de identidade cultural – e as tramas e os materiais muito específicos usados aqui no Brasil.

Acho que os trabalhos resultantes são interessantes, pois, de certa maneira, afastam essa ideia. No entanto, até certo ponto, podem ser percebidos como mais “brasileiros” ainda, pois usam objetos brasileiros. Essa é uma ideia muito interessante. Em vários produtos daqui, na maioria alimentos, podemos ver o rótulo Made in Brazil. Já que sou um estrangeiro em São Paulo fazendo esses trabalhos, será que poderia rotulá-los como Made in Brazil? E o que isso significaria? Ainda não tenho resposta para essa pergunta.

Nas comunidades indígenas, objetos artesanais, como as cestas, normalmente são projetos coletivos: a obtenção dos materiais, a preparação e a produção em si envolvem várias mãos. Estou ciente de que estou produzindo esses trabalhos na cidade, em uma sociedade que está mais voltada para o reconhecimento do indivíduo. Isso fica evidente na mídia social etc., mas é interessante pensar nisso utilizando esses objetos em minhas obras, pois eles, de alguma forma, se tornam autorais e seus valores mudam por causa do meu nome. Talvez meu ato de tecer também atraia mais reconhecimento, precisamente porque estou fazendo isso em um contexto dominado pela rápida produção em massa e por telas planas. Mas espero que o reconhecimento do meu trabalho manual faça com que as pessoas considerem as outras mãos envolvidas ou mesmo vejam meus trabalhos como um projeto coletivo.

FB- Para terminar, você pode falar um pouco sobre o processo e a instalação desta exposição? O contexto e a arquitetura do local exercem um papel significativo na concepção da exposição ou você se concentra primariamente na produção das obras?

DC- Para esta exposição, escolhi um modo de apresentação bastante informal. Os objetos que eu criei são em si bastante informais. Esse método expositor não hierárquico também é uma referência aos ambientes das lojas que vendem produtos indígenas aqui em São Paulo que, normalmente, são um emaranhado de diferentes formas e texturas. Uma linda bagunça, um pouco como o que vemos no centro da cidade.