nara roesler

marcos chaves
sangue azul

sangue azul

ginevra bria

Sangue azul surge de uma intervenção realizada em 2013 na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Marcos Chaves (1961, Rio de Janeiro), em sua exposição *I Only Have Eyes for You*, apresentou seis instalações na Casa-Museu, na Lagoa. No hall de entrada, os tapetes eram réplicas fotográficas de detalhes de tecidos da coleção da Fundação. Nesta parte da casa, Klabin valorizava a natureza humana e a beleza em seu lar, acolhendo-as a partir desses tapetes como um *Amphitryon noturno*. Chaves ressignificou e metaforizou a trajetória de vida de Klabin como uma Gesamtkunstwerk por meio dessa instalação no piso. Uma obra de arte que hipnotiza e usa todas ou muitas formas de arte, incluindo objetos descartáveis e cotidianos.

Considerando essa atitude intuitiva, Chaves altera o sentido original da objetividade por meio da nobreza da vida cotidiana. Tal percepção de ironia hiperbólica introduz *Sangue azul*: uma pesquisa de caráter institucional composta por três séries inéditas de trabalhos, culminando em uma intervenção conclusiva e imersiva.

Em completa admiração pela prática da pintura – que Chaves abordou e formalizou de forma rizomática, – *Sangue azul* entrelaça fotografias, instalações e esculturas. Mas, como eixo central da exposição, a fotografia toma emprestado, nos títulos das obras, as contradições de supremacia da nobreza, da política e dos relacionamento históricos de diferentes *raison d'être* (citando locais de poder nobiliárquico como o Palazzo Pamphilj, a Opéra Garnier e o Château de Fontainebleau, entre a Itália e a França).

Por meio delas, o desgaste das matérias pictóricas enaltece as superfícies defeituosas e os tempos aristocráticos. Como um meio não representativo, a cor vermelha reforça a crença nos direitos inatos à riqueza e à propriedade que a pintura sempre transmitiu na história da arte, expressando a estética e os cânones da linhagem pura ou nobre. Mas, em *Sangue azul*, a cor vermelha subverte e enfatiza a abstração pura e as formas geométricas em antigos remendos de veludo ou em suas suturas cirúrgicas de linho.

Interessado com a forma e a pureza da mudança, Chaves revela como mesmo manchas e suturas imperiais são incorporados como tela e pigmentos, quedas hierárquicas, rejeitando símbolos e formas de abstração. *Sangue azul*, através do foco na objetividade não-objetiva, pretende libertar – por meio da fotografia, da escultura e intervenções no piso –, a pintura do fardo de identidades coloniais reconhecíveis, transformando o retrato de natureza-morta de uma era decadente em formas vivas *in potencia.*

Em *Sangue azul*, a fotografia e a escultura preservam a temporalidade decadente de um efeito de coalescência descoberto pela superfície de telas e padrões. Os diferentes espectros de vermelho conferem profundidade e brilho, destacando como a aparência da pintura não poderia ser considerada conceitualmente uniforme, sem sombra ou tom. *Sangue azul* não tem como objetivo atribuir qualquer relevância simbólica a assuntos, cores e formas que, na obra de Chaves, adquirem sarcástica e semanticamente sua própria linguagem. Nesse projeto, entre o lento apagamento das dimensões verticais e horizontais, cada elemento representado, ou ampliado, é hipostasiado em um movimento temporal, enquanto a nobre dinâmica dos vermelhos é atemporal. E enobrecida.

O sangue vermelho ficou azul

Não há dúvida quanto à dimensão universal e ancestral do sangue. Mas por que a cor azul, antiteticamente, reforça o símbolo do sangue, significando a soberania nobre da realeza e monarquia europeias? O conceito provavelmente se origina na Espanha medieval como "sangre azul" e é atribuído às famílias ricas e poderosas de Castela.

Como parte de sua descendência gótica pura, eles alegavam nunca ter se casado com outra etnia, chamando a atenção para sua pele clara, que tornava visível o azul de suas veias. No século IX, nobres militares espanhóis supostamente provavam seu parentesco exibindo suas veias visíveis para se distinguirem de seus inimigos mouros de pele mais escura. Em toda a Europa, essa expressão passou a expressar a diferença entre as classes alta e baixa: a primeira valorizava sua pele de mármore, que estava na moda da corte, com veias visíveis, em contraste com a pele bronzeada dos que trabalhavam ao sol.

Mas como a noção de *sangue azul* se tornou um sinal de poder imutável e anunciador? O historiador Ernst Kantorowicz, em *The King's Two Bodies*, explica a ambiguidade presente no significado do termo santidade. O conceito de dois corpos, no sentido teológico e político, desenvolveu-se a partir da explicação cristã e religiosa de Cristo e seu Corpo Místico e Celestial. O *sangue azul*, além de outros conceitos, pode ser extraído dessa metáfora como uma metonímia de uma presença transcendente na Terra.

Dentro da emergência e do significado de certas metáforas teóricas medievais, a expressão "*sangue azul*" origina-se de representações políticas e históricas. De acordo com isso, o Professor Gil Anidjar aborda a questão do *sangue azul* em sua publicação *Blood: A Critique of Christianity*. Em uma nota, Anidjar escreve: "O que o sangue carrega e preserva, em outras palavras, ainda é o que chamaríamos de um sistema de crenças". O rei mortal, de fato, era obra de Deus, mas o rei imortal era representativamente obra do homem.

A partir dessa base, a teologia política poderia ser considerada uma figura de linguagem em formação, cuja força não vem da genealogia do Estado, mas da força persuasiva das metáforas teológicas como a analogia elíptica do *sangue azul*. As metáforas teológicas persistem na era moderna não porque sejam estruturalmente necessárias, mas porque as metáforas teológicas servem a fins políticos. Além disso, *The King's Two Bodies* traça uma história de representação na esfera política, na qual a relação entre a pessoa e o cargo desempenha um papel crucial.

O rei mortal, de fato, era obra de Deus, mas o rei imortal era representativamente obra do homem. Esse paradoxo considera a noção de persona de um ponto de vista político e jurídico. E Kantorowicz enfatizou a compreensão da pessoa jurídica, que é o principal elemento para entender sua ideia de teologia política.

Em *The Two Faces of Personhood: Hobbes Corporate Agency, and the Personality of the State*, Sean Fleming nos lembra da dualidade da persona, que é semelhante à discussão de Kantorowicz sobre o significado medieval de persona. Ao discutir as pessoas artificiais, Fleming afirma: "A distinção entre pessoas representativas e pessoas representadas torna-se crucial quando consideramos pessoas artificiais (...) As verdadeiras pessoas artificiais são aquelas que são simultaneamente pessoas naturais, em carne e osso sagrados: no lado representativo, agentes do Estado; no lado representado, seus vassalos submetidos." O conceito de dois corpos, entre o corpo humano e o corpo do Estado, transforma a noção de *sangue azul* em um azul limiar, em contraste com os cidadãos comuns, cujo sangue é vermelho.

Na teoria da autorização, que foi defendida pelo professor de economia política Mark Neocleous, para Thomas Hobbes (1588-1679), esse conceito de persona foi uma fonte muito importante do direito canônico e civil medieval que invalidaria gradualmente o princípio negativo do direito romano, que impedia a representação direta. Na jurisprudência medieval, o termo *repraesentatio* assumiu o significado de representação com base em poderes delegados. Com a ação de agência, actora começa a descrever o verbo rapraesentare. Ele representa não apenas indivíduos concretos, mas também personae fictae, o corpo coletivo que é uma pessoa jurídica reconhecida. De fato, esse corpo coletivo é uma fixação figurativa, que foi abordada aqui por meio da noção de *sangue azul*. Antes que o mundo moderno da política pudesse surgir, era necessário não apenas privar o imperador de qualquer pretensão sombria de supremacia, mas também estabelecer o desenvolvimento das concepções modernas de pessoa, autorização e representação. A pessoa, a autorização e a representação transmitidas pela pintura, dentro de retratos de poder, criaram associações com uma realidade decadente existente além dos limites de seu palco, como a criação de uma nova realidade. Tratei o espaço não como ilusório, mas como um pedestal ostensivo de poderes dinásticos.

Podemos nos perguntar como funciona a expressão "*sangue azul*" hoje em dia, na qual também é possível encontrar discursos sobre a liberdade da baixa nobreza e dos cidadãos. O "*sangue azul*" denota principalmente a herança de prerrogativas imperialistas medievais ou a participação em uma família real ou nobre. Evocando a relação entre autoridades eclesiásticas e seculares. Por transposição, o conceito de "*sangue azul*" na nova série inédita de trabalhos de Marcos Chaves expande algumas das ideias de Kantorowicz em *The King's Two Bodies*, onde ele desenvolve um conceito teológico político que segue a apropriação de metáforas celestiais corporais e suas questões seculares imperialistas. Essa abordagem marca um novo começo de compreensão racional do ser humano, do estado e da soberania, em que o tema do sangue não é diretamente questionado, mas transfigurado na liminaridade entre o corpo terrestre e os corpos místicos. Em *Sangue azul*, o tema da nobreza implica necessariamente o tema do sangue, além do tema do corpo.

Na série introduzida por *Sangue azul*, ao adotar a terminologia da personificação, o Estado é assim abstraído como uma entidade que compartilha do discurso da subjetividade, ele produz um efeito político cromático – a identidade corporativa do Estado – e facilita o processo de incorporação central para o princípio da ordem da representação. A pessoa do Estado, dentro dos locais do Château de Fontainebleau, do Palazzo Pamphilii e da Opéra Garnier, por meio de seus emblemas de poder desbotados, não apenas forma a base da convergência de dominação e unidade, mas também representa a dominação imperialista como unidade. E o corpo celestial, em *Sangue azul*, representado pela definição histórica de *sangue azul*, estabelece o desenvolvimento das concepções modernas de pessoa, autorização e representação, retratando os sinais do tempo como uma ideologia de abstração por meio de uma reverência exigida, silenciosa e mistificada.

O vermelho se torna sangue azul

Em *Sangue azul*, a síntese de poder e abstração ocorre entre dois pilares: na fisiologia da visão e no enigma de uma desobjetificação das coisas. Através da fotografia, a ideologia purista da hegemonia e da abstração é constantemente destruída, então, por impurezas e contradições dos tecidos, dentro de sua própria retórica da tela, dentro da prática de observação de pontos de vista políticos ou religiosos, e de fora, do mundo concreto das circunstâncias históricas. Desde 2015, ao longo de nove anos, Chaves tem analisado esses fatores entre Roma e Paris, duas capitais historicamente imperiais.

Em 2015, em Roma, Chaves visita o Palazzo Pamphilj, um palácio voltado para a Piazza Navona, construído entre 1644 e 1650 pelo Papa Inocêncio X e, desde 1920, sede da Embaixada do Brasil na Itália. Nesse edifício, Diego Velázquez (1599-1660) compôs um dos retratos mais notáveis da história da arte, retratando o Papa Inocêncio X. A pintura abrange uma revelação fascinante e profunda da psicologia de um dos papas mais amargos que já assombraram o Vaticano. Inspirado por Ticiano (1500 a.C. - 1576), Velázquez abandona os marrons e pretos de suas pinturas anteriores e submerge sua composição em vários tons de vermelho, permitindo que o traje tradicional do Papa domine a cena.

Essa escolha tonal infunde na pintura uma atmosfera de poder opressivo e de perigo em potencial. Uma atmosfera assombrosa capturada pelo *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953, de Francis Bacon (1909-1992): embora evitasse escrupulosamente observar a pintura original, Bacon colecionou reprodução após reprodução do Portrait of Pope Innocent X de Velázquez, familiarizando-se intimamente com a pintura. Condensando os fragmentos ausentes de uma genealogia tão intrincada, Chaves retrata os pigmentos vermelhos do poder teológico, preservados no nível das formas e fibras, como um foco adequado para o discurso já tradicional da *ut pictura theoria*, com sua metafísica de pureza, planicidade e anti-ilusionismo.

Entre 2021 e 2024, em Paris, a fisiologia da visão do "*sangue azul*", para Chaves, se baseia nos veludos vermelhos da Opéra Garnier, estilo Napoleão III (1808-1873), de 1821. Um símbolo parisiense altamente eclético, emprestado por muitas fontes históricas. A casa de ópera foi concebida logo após a tentativa de assassinato do imperador e revela a fusão de elementos maneiristas do barroco, o classicismo de Palladio e a arquitetura renascentista. Esses elementos foram combinados com simetria axial e técnicas e materiais modernos, incluindo o uso de uma estrutura de ferro. Enquanto Chaves horizontaliza o foco de sua câmera em uma parte específica

do interior, o auditório inteiro, projetado como uma caixa de joias, é o destaque do Palácio. Ele é revestido de ouro e veludo vermelho, e as cores vivas do afresco presente na pintura da cúpula por Marc Chagall (1887-1985) lhe conferem um tom acolhedor, permitindo que a plateia se entregue a uma atmosfera de sonho.

Quase sessenta quilômetros a sudeste da Opéra Garnier, na comuna de Fontainebleau, há um dos maiores palácios reais franceses: Châteaux de Fontainebleau, estabelecido na Idade Média e construído em 1528 e que serviu como pavilhão de caça e residência de verão para muitos dos monarcas franceses, inclusive Napoleão I. Conforme retratado por François Bouchot (1800-1842), Napoleão passou os últimos dias de seu reinado em Fontainebleau, antes de abdicar em 4 de abril de 1814. Duas semanas depois, após uma tentativa fracassada de cometer suicídio, Napoleão deu seu último adeus aos soldados da Velha Guarda, reunidos na Corte de Honra. Neste palácio, Chaves fotografa secretamente o pódio vermelho do trono de Napoleão, para traçar as feridas do tempo, entre pontos de sutura e descolorações desgastadas.

Nessas três diferentes arquiteturas museológicas, a conquista pictórica do mundo visual externo, retratados em *Sangue azul*, para Chaves, está intrinsecamente entrelaçada com a história dos espaços, materiais e substâncias, onde jazem inúmeras narrativas que preservam o contexto ontológico de certos períodos e culturas. Tanto a origem do material quanto a forma ou o período em que foi utilizado foram responsáveis por definir associações que vêm à mente do artista e do observador que conhece parte de sua história. Vale mencionar que, de Rembrandt (1606-1669) a Rafael (1483-1520), os artistas da Europa utilizavam tintas contendo pigmentos vermelhos extraídos da casca do pau-brasil, formalmente *Paubrasilia echinata* (pau-brasil), origem do nome Brasil.

Dissecar cada detalhe da história colonial de um pigmento, tecido ou mancha é crucial aqui: é uma recuperação de dados ontológicos que nos permite estabelecer novas relações com as obras pictóricas e, por que não, novas direções epistemológicas. Essa recuperação é de particular interesse para pintores que desejam desenvolver um diálogo com a arte do passado e a herança alquímica da pintura, e, em sua poética, aprimora um discurso autorreferencial (pintura que trata da pintura), salvaguardando assim as tradições pictóricas arcaicas e a história da tecnologia material. Parte da pesquisa visual pretendida por *Sangue azul* é a taxonomia do que poderia ser chamado de *arqueologia pictórica* de materiais, que se refere ao ato de recuperar e organizar os detalhes históricos de um material tão raro quanto simbólico.

“[...] Para um artista, uma pintura é tanto a soma de ideias quanto as lembranças borradas de arrastar tinta, aspirar fumaça, pingar óleos, limpar pincéis, esfregar, diluir e misturar. Pensamentos pré-verbais misturados com conceitos nomeáveis[...] [...]memórias de materiais não são comumente parte do que se diz sobre uma pintura, e isso é uma falha em sua interpretação.” Essa descrição do professor James Elkins ilustra com precisão os tipos de articulações mentais usadas para manipular materiais de pintura. Esses pensamentos operam em conjunto com o conhecimento das propriedades dos elementos que Chaves aprimora como: transparência, opacidade, densidade, cobertura, espalhamento, fluidez, compatibilidade com outros pigmentos, permanência, temperatura cromática, tamanho da partícula, elasticidade, toxicidade, raridade, método de preparação, quantidade e uma infinidade de informações que invadem a mente do artista em processo, todas associadas às propriedades e às histórias dos materiais. Essas articulações são a matéria-prima dos processos, a representação da criação, do processo criativo, a pedra filosofal dos pintores. Nas palavras do historiador de arte Spike Bucklow, o *vermilion* “[...] era especial para os artistas porque seus ingredientes estão relacionados à forma e à matéria, os princípios elementares de toda a criação.

As simbologias e analogias relacionadas ao processo de produção de pigmentos de *vermilion* são complexas e numerosas, tanto naturais quanto artificiais. É possível que todos os artesãos e compiladores de manuais e tratados medievais estivessem plenamente cientes de todas essas simbologias? Segundo Bucklow, as possibilidades são grandes, como é justificado pelo enorme número de receitas para produzir o pigmento em tratados medievais, ele explica: “A totalidade da beleza do *vermilion* era um segredo do pintor, mas um segredo que eles queriam compartilhar, daí as inúmeras receitas e experimentos.” O que Bucklow quer dizer é que, de todas as receitas para produzir pigmentos encontradas em manuscritos antigos, as receitas de *vermilion* são as mais comuns e abundantes. Portanto, o olhar de Chaves, em *Sangue azul*, oferece uma necessidade, desejo ou esforço de transmitir uma mensagem genealógica, retratada como superfícies cruas atravessadas por segmentos diagonais que seccionam a composição em várias partes.

Sangue azul se torna azul
Sangue azul é o lugar onde a luz dos poderes que não se apagam é mais clara, quando os tecidos, por meio da fotografia, se transformam em telas? *Sangue azul* é onde a perda de horizontes espaciais e o surgimento de imperfeições temporais são uma mudança contra e em direção à busca não objetiva? O que Chaves fez com a política teológica dos caminhos imperialistas por meio de sua ironia sardônica? Por que ele transformou ambos no absolutismo do vermelho? Redemoinhos de veludo ziguezagueiam pelas fibras e usura como fogo arrogante. Os tons de carmim envolvem os planos horizontais, erradicando a sensação de profundidade no ambiente e sufocando em um único plano fantasmagórico tanto a sensação de distância quanto a de proximidade, o que torna suas características e tons de vermelho irreais como uma mancha grotesca, uma antiga ostensão religiosa de uma ausência, uma folha prematuramente murcha. Mas os volumes, envoltos em tecidos luxuosos, retornam a própria ideia de uma dimensão além das três dimensões espaciais físicas do espaço conhecido, e como isso se harmoniza bem com o mundo místico de Kazimir Malevich (1879-19350) além do intelecto normal e da percepção sensorial. Essa síntese fotográfica permitiu que Chaves criasse um mundo de não-objetos desenvolvidos puramente por sua mente, representando esse estrato efêmero e carnal.
Ou a digressão do tempo, impressa no veludo e expressa ecoando o verso do poema metafísico To His Coy Mistress de Andrew Marvell (1621-1678): [...] *our love should grow vaster than empires, and more slow* (nosso amor deveria crescer mais do que os impérios, e mais lentamente).

Enquanto o observador focaliza o grão fino das glórias aristocráticas com repugnância, a poeira dos tempos se acumula e nós respiramos, cobrindo o rosto com as mãos. Ela quer asfixiar e estrangular a falta de um ponto de observação. Uivos subterrâneos nos alcançam sub-repticiamente através das nuvens absolutistas que envolvem e destroem sem piedade. Repetidas saraivadas invisíveis e ataques ardilosos são indefensáveis; pigmentos microbianos deliberados; átomos em revolta, desafiadores contra qualquer coisa que seja organizada; excesso de energia da criação ressentida que se sente inútil; vingança e mais vingança da Porpora, a mais antiga do mundo.
O último estágio da matéria que nasceu com a bênção das antigas águas gregas e, por meio da aderência da vida, é primeiro reduzido ao mineral estatutário, apenas para explodir e se desintegrar nas partes que o compõem. Microscopia dos elementos, caminho para o nada, aniquilação sem glória, o colapso da inércia, entropia, vingança e vingança da poeira, a parte mais baixa do mundo. Oh, destruidores de civilizações, bosques, pulmões e territórios, todos inscritos em um nível de solo!
E vocês verão como nossas próprias lembranças vagas do Palazzo Pamphilj, da Opéra Garnier e dos Châteaux de Fontainebleau desaparecerão quando as histórias dos impérios se desmancharem nos tecidos lentos e desgastados dos escombros contemporâneos que abrigam as aristocracias de *sangue azul*, como uma sutura causada por um súbito funil vermelho e giratório, um redemoinho de lixo. Ele voa contra os atraentes veludos suntuosos, as residências e as ruas, os jardins e as torres, as ascensões autoritárias do Papa Inocêncio X, de Napoleão III, de Napoleão e até de Eva Klabin, as ágeis e selvagens tropas de eras, com cascos vermelhos. A vingança e depois mais vingança do *sangue azul* veio azul. Planeta condenado ao deserto, a tempestade de tapetes vermelhos ameaça varrer retratos e pinturas. Onde as catástrofes geológicas que estão esperando de forma lúdica são a origem de uma arte que zomba da morte para renascer.

[1] Gil Anidjar, Semites: *Race, Religion*, Literature, Stanford University Press, Stanford 2008, p. 167.

[2] Fleming, Sean, “The Two Faces of Personhood: Hobbes, Corporate Agency, and the Personality of the State”, European Journal of Political Theory, 20 (2017) 1, pp. 1-22.

[3]: Mark Neocleous, *Imagining the State*, Open University Press, Philadelphia and Maidenhead, 2003, p. 77.

[4]: William John Thomas Mitchell, ‘Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language.’ In Critical Inquiry, Winter, 1989, Vol. 15, No. 2 (Winter, 1989), The University of Chicago Press, pp. 348-371.

[5] Na Antiguidade, o termo cinábrio era utilizado para se referir a diversos pigmentos vermelhos, sendo uma palavra comumente usada para identificar a substância tóxica natural conhecida como sulfeto de mercúrio, extraída de minas por toda a Europa. Por sua vez, o termo vermelhão tem raízes ligadas ao persa kirmiz, nome originalmente usado no Oriente Médio para descrever uma laca de origem animal ou a própria cor carmim. O termo vermilion passou a ser usado pelos europeus ocidentais para se referir à substância resultante da síntese artificial do sulfeto de mercúrio, também conhecido como cinábrio — um processo provavelmente desenvolvido no Oriente Próximo ou na China. Aparentemente, o termo português vermelho é o único cuja raiz está diretamente ligada a esse pigmento. A existência de uma versão natural e uma versão artificial com as mesmas características, além da constante confusão com outros pigmentos vermelhos, tornou praticamente impossível discernir com absoluta certeza a origem de todos esses termos.

[6] Pesquisadores da National Gallery de Londres, do Instituto Canadense de Conservação, da Shell e da Escola de Química de Edimburgo, na Escócia, podem ter solucionado o problema ao identificar um componente do corante que resiste à luz: a urolitina C. Esse composto químico foi extraído da tintura de pau-brasil (Caesalpinia echinata, reclassificada como Paubrasilia echinata), produzida na National Gallery a partir de uma receita histórica: as lascas da madeira são fervidas em água e o líquido, após ser filtrado, recebe uma mistura de sulfato de alumínio e carbonato de sódio até que seu pH se torne neutro. Por isso, os pesquisadores estão tentando identificar a presença da Paubrasilia echinata nas pinturas para determinar a autenticidade de obras cuja autoria é contestada. Mas, até o momento, essa não é uma tarefa fácil, já que a maioria desses pigmentos se degrada com a ação da luz.

[7] James Elkins, *What Painting Is*, First Edition, Routledge, London, 2000, p. 2.

[8] Spike Bucklow, *The Alchemy of Paint*. First edition, Editions Marion Boyars, London, 2009, p. 225.

nara roesler

são paulo
av europa, 655
jardim europa, 01449-001
são paulo, sp, brasil
t 55 (11) 2039 5454

rio de janeiro
rua redentor 241
ipanema, 22421-030
rio de janeiro, rj, brasil
t 55 (21) 3591 0052

new york
511 west 21st street
new york, 10011 ny
usa
t 1 (212) 794 5038

info@nararoesler.art
www.nararoesler.art