



Poiesis

30

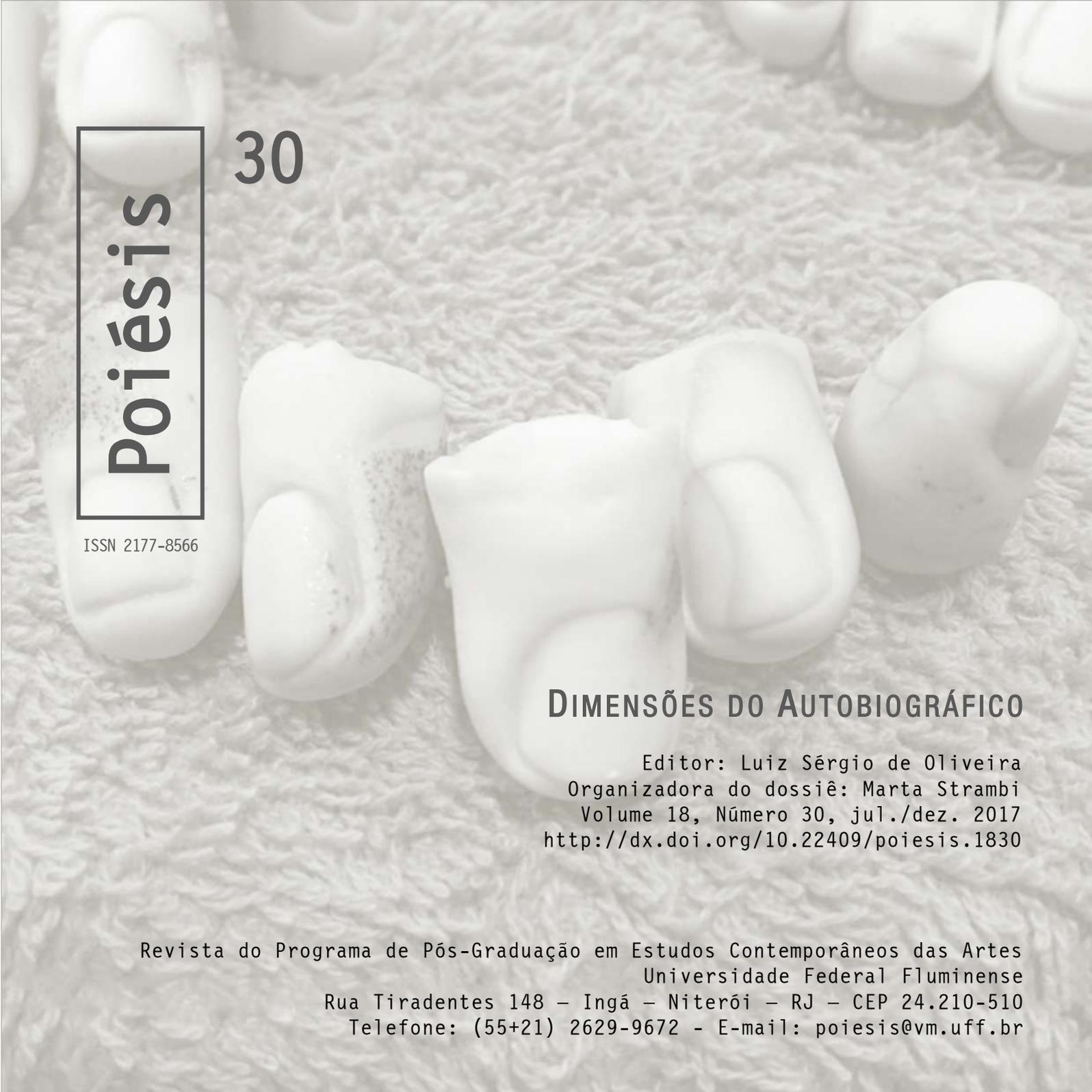
ISSN 2177-8566

DIMENSÕES DO AUTOBIOGRÁFICO

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 18, Número 30, Jul./Dez. 2017

ISSN 2177-8566

Imagem da capa:
Marta Strambi, *Desígnio*, 2018.
porcelana, queima anagama sobre tecido
Foto: Mauricius Farina



Poiesis

30

ISSN 2177-8566

DIMENSÕES DO AUTOBIOGRÁFICO

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Organizadora do dossiê: Marta Strambi
Volume 18, Número 30, jul./dez. 2017
<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830>

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingã – Niterói – RJ – CEP 24.210-510
Telefone: (55+21) 2629-9672 - E-mail: poiesis@vm.uff.br

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor

Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Taborada, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial

Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec, Canadá
Lígia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maurícus Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Monica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paola Secchin Braga, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Equipe de Produção

Projeto gráfico: João Alt e Joana Lima
Design gráfico: Duplo Criativo
Revisão linguística: Caroline Alciones de Oliveira
Leite, Joana Penedo e Luiz Sérgio de Oliveira
Estagiários de produção: Joana Penedo e Maurício de Souza Guimarães

Agradecimentos

Alexandre Emerick Neves
Beatriz Cerbino
Camila de Souza e Silva
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Didonet Thomaz
Joana Lima
Joana Penedo
Hiáscara Alves Pereira Jardim
Lorena D`Arc Menezes de Oliveira
Luiz Sérgio de Oliveira
Marta Strambi
Maurícus Farina
Patrícia Freire
Peter Halley
Rafael Coutinho
Ricardo Maurício Gonzaga
Thaiane Moreira de Oliveira

Poiésis é uma publicação *online* semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereços: <http://www.poesis.uff.br/>; <http://www.periodicos.uff.br/poesis/>

© 2017 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos. Esta publicação está licenciada junto à Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional.

SUMÁRIO

[POIÉISIS, v. 18, n. 30, jul./dez. 2017]

- 7** EDITORIAL
- 11** Dossiê: Dimensões do Autobiográfico
Organizadora: Marta Luiza Strambi
- 13** *Roturas e Velados: forças autobiográficas*
Marta Luiza Strambi
- 33** A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco
Hiáscara Alves Pereira Jardim
- 55** *Corpos Striped: sujeição à insurgência simbiótica*
Rafael Coutinho
- 79** Entre a matéria-prima e o objeto cerâmico: uma poética pessoal
Lorena D`Arc Menezes de Oliveira
- PÁGINA DA ARTISTA
- 97** Página da Artista: Sem título.
Lorena D'Arc

TRADUÇÃO

- 109** **Depois da arte, de Peter Halley**
Tradução: Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira

ARTIGOS

- 119** **Um sopro de pintura**
Patrícia Freire
- 131** **Para que passaportes?**
Alexandre Emerick Neves e Camila de Souza Silva
- 147** **As duas faces da moeda: arte e política no regime estético da contemporaneidade**
Ricardo Maurício Gonzaga

editorial

Editorial

Apresentamos a edição de número 30 da *Poiésis*, revista acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da das Artes da UFF, consolidando os avanços apresentados na edição anterior: disponibilização dos conteúdos da revista na plataforma OJS/SEER e atribuição do DOI (Digital Object Identifier) aos trabalhos publicados pela *Poiésis*.

Na abertura desta edição, o dossiê *Dimensões do Autobiográfico*, organizado por Marta Strambi, artista e professora da Unicamp, procura debater diversos aspectos e dimensões das manifestações do autobiográfico na produção de arte. Para ampliar e adensar essas reflexões, o dossiê conta com as contribuições de Hiáscara Alves Pereira Jardim, Rafael Coutinho, Lorena D'Arc Menezes de Oliveira e da própria Marta Strambi. Essas mesmas questões também se desdobram na seção *Página da Artista*, que traz uma amostra da

obra de Lorena D’Arc (Menezes de Oliveira), desenvolvidas com cerâmica em processos de hibridização com outros materiais, como o tricô de couro de vaca, sempre em torno de questões que remetem a aspectos da autobiografia.

Na seção *Tradução*, apresentamos o ensaio *After Art*, de autoria do artista, crítico e teórico norte-americano Peter Halley, publicado originalmente na revista *New Observations* 27 (Nova York, 1985). Trata-se de um texto intrigante desde sua primeira frase – “O fim de Deus trouxe consigo a morte da arte” –, que revela as características de uma “escrita de artista” e se articula por entre questões que foram centrais para o pensamento em arte em meados da década de 1980; questões que afirmam sua permanência e que mantêm sua relevância na atualidade.

Fechando a edição 30 da *Poiésis*, os artigos de Patrícia Freire (*Um sopro de pintura*), de Alexandre Emerick Neves e Camila de Souza Silva (*Para que passaportes?*) e de Ricardo Maurício Gonzaga (*As duas faces da moeda: arte e política no regime estético da contemporaneidade*) ampliam as possibilidades de reflexão em torno dos múltiplos aspectos da produção contemporânea das artes.

dossiê ■ dimensões do autobiográfico (marta strambi, org.)

Dossiê: Dimensões do Autobiográfico

Neste dossiê da Revista Poésis apresentamos, como argumento, textos selecionados a partir de um recorte no qual os processos autobiográficos se dinamizam, trazendo contribuições sobre as possibilidades singulares envolvidas em uma discussão sobre processos de visualidade na arte contemporânea.

Fazem parte deste dossiê Rafael Coutinho (PPGAV-IA-UNICAMP) com o texto "*Corpos Striped*: sujeição à insurgência simbiótica", Hiáscara Jardim (IFES) com "A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco", Marta Luiza Strambi (PPGAV-IA-UNICAMP) com "*Roturas e Velados*: forças autobiográficas" e Lorena D'Arc Menezes de Oliveira, da Escola Guignard (UEMG), com o texto "Entre a matéria-prima e o objeto cerâmico: uma poética pessoal".

Estes pesquisadores, na escala ampliada de suas escolhas e na medida singular de cada experiência, trabalham com a diversidade de suas ideias ou interesses. Partem de necessidades expressivas e, por esta razão, nos ajudam a pensar sobre a multiplicidade de potências que se abrigam na arte contemporânea.

"*Corpos Striped*", artigo que reflete sobre nove (9) desenhos realizados por Rafael Scheibe Coutinho, trata de aspectos devastadores presentes na sociedade contemporânea, sobretudo apregoando a figura da mulher como objeto de desejo e de consumo de

maneira abjeta. O polvo nos desenhos assume, metaforicamente, o peso grotesco imposto pela sociedade, como uma força que sufoca e transgride a feminilidade, envolvendo-a por meio de uma relação simbiótica e camuflando-se de forma capilar, transformando-a na representatividade da "medusa contemporânea".

"A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco" é aqui trabalhada por Hiáscara Jardim, trazendo-nos a discussão da relação entre a memória pessoal da artista e sua criação artística, tendo como base sua produção dos anos 1990. A artista emprega sua própria história para produzir objetos artísticos e instalações, exteriorizada nos elementos visuais que compõem as obras. Para tanto, Hiáscara se utiliza de um *corpus* Téo-rico diversificado do campo da arte e da psicanálise.

"*Rotura e Velados: forças autobiográficas*", de Marta Luiza Strambi, atende aos aspectos autobiográficos de duas produções em desenho de sua autoria, intituladas "*Roturas*" e "*Velados*", tendo em conta uma dimensão crítica da arte contemporânea em questão. Os desenhos apresentam suas relações, reverberando inquietações de urgência a respeito da vida.

12

Em "Entre a matéria-prima e o objeto cerâmico: uma poética pessoal", Lorena D'Arc Menezes de Oliveira (Escola Guignard - UEMG), apresenta textualmente seu processo de criação e sua experiência enquanto artista, professora e ceramista, com uma abordagem que inclui a matéria-prima de sua escultura e de seu utilitário doméstico, recodificando-os. Discorre sobre os materiais enquanto transformação da matéria e vai além, distendendo o universo cerâmico em uma destinação repertoriada pelo campo expandido.

O sentido autobiográfico, como expressão de um campo, se faz referenciado pelo reconhecimento das marcas que se produzem no espaço do tempo da vida de cada artista. Quando um universo particular se abre para o compartilhamento através da arte, esse processo pode ser percebido como motivação que é essencialmente coletiva. Por esta Razão, os interesses individuais, que se alimentam de cada experiência, estão culturalmente relacionados com uma substância que é própria ao artista enquanto tal.

Marta Strambi

Roturas e Velados: forças autobiográficas
Roturas and Velados: autobiographic forces
Roturas y Velados: forzas autobiográficas

Marta Luiza Strambi¹

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.13-32>

RESUMO: Neste texto apresentam-se duas produções em desenho intituladas *Roturas* e *Velados* que realizei tendo como dimensão crítica o reconhecimento de aspectos autobiográficos que os motivaram. Trata-se de desenhos que dimensionam suas relações com a presença, reverberando inquietações de urgência a respeito da vida. Essa dimensão crítica do fazer, em sua materialidade, diz respeito ao pensamento expressivo que deflagra suas inquietações diante das complexidades que compreendem uma produção em arte que, como fenômeno contemporâneo, tem como principal propósito uma entrada para tocar em lugares que um corpo já residiu. A compreensão a respeito da autobiografia nas artes visuais, seja ela em qual modalidade for, pode se situar nos limites entre arte e vida, nos acontecimentos privados, que podem ser suscetíveis de se aclarar para “transbordar” no campo de um real.

PALAVRAS-CHAVE: arte; autobiografia; desenho; subjetividade

¹ Marta Luiza Strambi é artista visual e professora do PPGAV-IA-UNICAMP e da Especialização em Artes Visuais, Intermeios e Educação. Membro do Grupo de Pesquisa Estudos Visuais, CNPq/UNICAMP. Doutora e Mestre em Artes, IA-UNICAMP e ECA-USP. Especialista em Educação, FE-UNICAMP. Atua em áreas teórico-práticas da arte com articulações com a área da Educação. E-mail: martastrambi@gmail.com

ABSTRACT: In this text, I present two productions in drawing, entitled *Roturas* and *Velados*, which I did with the critical dimension of the recognition of the autobiographical aspects that motivated them. These are designs that dimension their relations with the presence, reverberating urgent concerns about life. This critical dimension of doing, in its materiality, refers to the expressive thinking that deflagrates its concerns about the complexities that comprise a production in art as a contemporary phenomenon, that has, as its main purpose, an entrance to touch places that a body has already resided. The understanding of autobiography in the visual arts, whatever it may be, may lie within the boundaries between art and life, in private events, which may be liable to be clarified in order to "overflow" in the realm of a real.

KEYWORDS: art; autobiography; drawing; subjectivity

RESUMEN: En este texto se presentan dos producciones en diseño tituladas *Roturas* y *Velados*, que realicé teniendo como dimensión crítica el reconocimiento de aspectos autobiográficos que los motivaron. Se trata de dibujos que dimensionan sus relaciones con la presencia, reverberando inquietudes de urgencia acerca de la vida. Esta dimensión crítica del hacer, en su materialidad, se refiere al pensamiento expresivo que deflagra sus inquietudes ante las complejidades que comprenden una producción en arte que, como fenómeno contemporáneo, tiene como principal propósito una entrada para tocar en lugares que un cuerpo ya residió. La comprensión acerca de la autobiografía en las artes visuales, sea ella en cual modalidad, puede situarse en los límites entre arte y vida, en los acontecimientos privados, que pueden ser susceptibles de aclararse para "desbordarse" en el campo de un real.

PALABRAS CLAVE: arte; autobiografía; dibujo; subjetividad

Como citar: STRAMBI, Marta Luiza. *Roturas e Velados: forças autobiográficas. Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 13-32, dez. 2017.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.13-32>

Roturas e Velados: forças autobiográficas

“*Roturas e Velados: forças autobiográficas*” considera os aspectos autobiográficos de duas produções em desenho que realizei, intituladas *Roturas* e *Velados*, como dimensão crítica de uma arte contemporânea em questão. Desenhos que dimensionam suas relações, re-verberando inquietações de urgência a respeito da vida. Essa dimensão crítica diz respeito ao início de um pensamento que deflagra inquietações diante das complexidades que compreendem uma produção de arte como fenômeno contemporâneo, e que tem como principal propósito uma entrada para tocar em lugares que um corpo já residiu.

Essa série de desenhos, feitos com tinta acrílica sobre papel sob o título *Roturas*, sem descuidar de sua dimensão estética, integrou o processo de elaboração da instalação “Campo de Forças”, discutida anteriormente no 25º. Encontro Nacional da ANPAP (Porto Alegre, em 2016), também teve os processos autobiográficos como base.

A compreensão a respeito da autobiografia nas artes visuais, seja ela em qual modalidade for, pode se situar nos limites entre arte e vida, nos acontecimentos privados que podem ser suscetíveis de se aclarar para “transbordar” no campo de um real. Um trabalho plástico autobiográfico pode estar na compreensão dos limites do território entre a ficção e uma dada realidade, ou na sua contramão, na qual um contém o outro e vice-versa; contudo, existe aqui uma fricção dos campos em que ambos permanecem inseparáveis. O processo dialético “[...] de diálogo e de contaminação com o outro [...]”, é o lugar onde pode constituir singularidades, “[...] singularidade e potência lastreadas em sua natureza crítica”. (OLIVEIRA; STRAMBI; FARINA, 2017)

Uma autobiografia, como citado em *Autobiografía intelectual*, “[...] é antes todo um relato de uma vida; como toda obra narrativa é seletiva e, enquanto tal, inevitavelmente descontínua.” (RICOUER, 2007, p. 13, tradução nossa). Muitas vezes usamos na arte situações de abandono ou de distanciamento de determinadas passagens da vida; ainda assim, ali se percebe as marcas do artista, colocando-se plenamente, singularizando algo que ele vive ou viveu, pois há aspectos autobiográficos que se basearam em sua identidade sem que seu trabalho fosse um caderno ou um diário do cotidiano.

Para Leonor Arfuch, a “[...] reconfiguração da subjetividade contemporânea [...]” deve considerar a “[...] transformação dos espaços público e privado a nível mundial [...]”, isso porque esses espaços lhes são “indissociáveis”, e “[...] aparecem em constante flutuação, submetidos a uma alta interatividade midiática e política, em que parece se desenhar um rumo comum, para além de diferenças e particularismos”. Estamos, segundo a autora, em um “momento de aceleração radical” no qual as “lógicas maquinais”, que estão “impregnadas nestes processos”, operam “em detrimento da qualidade dos sujeitos”. A partir disso, a autora considera que a “tendência à privacidade, na insistência do vivencial, do dado singular que se opõe à lei do número, “temos” um ponto de inflexão” que “há mais de dois séculos” está implicado no “despontar da voz autobiográfica”. (ARFUCH, 2010, p. 339)

Neste sentido, a "voz autobiográfica" pode ser considerada como um ato de sobrevivência e, também, de resistência diante destes processos culturais que nos submetem às lógicas da homogeneização e do mecanicismo.

Ainda segundo Arfuch, as implicações dessa virada do sujeito contemporâneo para uma "minúcia da subjetividade" ou da "subjetividade no lugar dos sujeitos", poderia tratar-se de um gesto compensatório diante de uma fratura,

[...] dos sujeitos coletivos e dos ideais do universalismo, da queda das utopias sociais, desses "grandes relatos", cuja morte e ressurreição agitaram o debate modernidade/pós-modernidade na década de 1980. Mas esse recolhimento no privado - a vida e a realização pessoal como o maior bem de cada indivíduo -, que reencontra de certo modo seus tons primigênicos - aquele "refúgio" da intimidade, essencial no processo civilizador -, não deve necessariamente ser visto como desequilíbrio, abandono do mítico espaço público burguês de racionalidade e fiscalização e, conseqüentemente, renúncia a toda ação transcendente. Tratar-se-á de perdas e, também, de chances, mutações, reacomodações, combates pela hegemonia em que o uno dá lugar ao múltiplo: haverá *vários* espaços públicos e privados, submetidos a um devir dialógico, a um constante processo de interpenetração.

É por isso que, ao falar de *espaço biográfico* – um singular habitado pela pluralidade -, situamos-nos precisamente nesse umbral de visibilidade indecível entre público e privado que já mostrara seu caráter paradoxal nos alvares da modernidade: um espaço *entre*, que clausura a antinomia, revelando a imbricação profunda entre indivíduo e sociedade.

A partir desse horizonte analítico, é possível apreender a circulação narrativa das vidas, comuns e singulares, discernir semelhanças e especificidades, à luz de uma concepção dos gêneros discursivos em acordo com isso. Espaço onde algumas formas são naturalmente incluídas, por tradição ou inovação, e outras tornam duvidosa a aplicação mesma do atributo "biográfico", traçando assim uma fronteira, como sabemos, sempre provisória. (ARFUCH, 2010, p. 339-340)

Isso porque a urgência tange a vida, não há como livrar-nos de uma postura que critica as barganhas, seja pela sobrevivência ou mesmo pela troca de favores em que o dinheiro talvez valha mais que um simples gesto de amor. O que fazer com essa carga de obstácu-

los que enfrentamos, se não partir para um trabalho plástico de intervenção crítica, para opor-nos, talvez, a essa paisagem de casos:

[...] de encontros e de contaminações [...], dos [...] debates em torno de questões que circundam a afirmação do sujeito, [...] do artista e do outro, [...] que afirmam uma urgência cujo enfrentamento não pode ser postergado. (OLIVEIRA; STRAMBI; FARINA, 2017)

Des-limites

“*Roturas e Velados: forças autobiográficas*”, título deste texto, talvez possa originar uma narrativa ou uma síntese como base, já que podemos analisar as relações entre os conteúdos expressos plasticamente, como nos desenhos a seguir, e sua relação com a realidade vivenciada pelo indivíduo. Parte deste artigo veio como uma protrusão, rompendo a intenção da escritura, como um furacão que incide e varre tudo, exceto o sentimento melancólico das semanas.

18

Irrompendo em forma de coração, se vê fissuras e incisões, cortes breves que escapam por entre formas sob os títulos “Sob Fenda” e “Exposto” (Figs. 1 e 2).

Mais que uma compreensão, podemos decifrar esses desenhos tocando nas narrativas que os acompanham, narrativas que se vão contando sob sentimentos, sobre as passagens da vida, sensações e eventos como acontecimentos, seriam signos que denotam fricções, em que uma parte se confronta à outra, e que pode revelar uma parte da pessoa que viveu e se incidiu por isso, síntese de um momento refletido como instalação em que os desenhos entrecruzam a arte e a realidade vivenciada.

Os conteúdos expressos nas figuras (Figs. 1, 2, 3, 4), analisados sob as relações com a realidade por mim vivenciada, dizem respeito a um sentimento de medo e, ao mesmo tempo, de desafio a algo que não se quer como forma, mas que se deita sobre o papel. Tomada pelo sentimento, as conformações foram acontecendo; o íntimo sobressaía,



Fig. 1 - Marta Strambi, *Sob Fenda*, 2016.
acrílica sobre papel, 24 x 18 cm
(Fonte: Arquivo pessoal da artista)



Fig. 2 - Marta Strambi, *Exposto*, 2016.
acrílica sobre papel, 24 x 18 cm
(Fonte: Arquivo pessoal da artista)

exteriorizando essas formas de coração, mesmo que as sombras esmaecidas fizessem o contraponto com as duras marcas da tinta sobre o papel.

Com fluídos, ou com escorridos da tinta, todos eles foram sendo elaborados sob esse fulgor do medo, da busca, da identidade, do exílio e da sensibilidade, e foram sendo absorvidos pelos agregados pedaços de guardanapos do enxugar da tinta e mesmo das gotas que escorriam. Sobrepostos, esses pedaços formavam relevos sobre essa produção de “Roturas” (Figs. 3 e 4).

Com essas experimentações, iniciei a criação dos desenhos que fizeram parte da instalação “Campo de Forças” (Figs. de 5, 6, 7, 8, 9 e 10), tratada no meu pós-doutoramento junto ao Instituto Politécnico do Porto (IPP/ESE), na cidade do Porto, em Portugal.

Ceguidades

Em sequência à experimentação dos desenhos, apresento a “série Velados”: *Bate I e II* (Figs. 5 e 6), fruto daquela produção anterior “Rotunda”. Resolvi que fariam parte da instalação geral, então decalcados e com conteúdos expressos, resultado de vivências de sentimentos temerosos e de provocação, dezenove (19) desenhos que se depositavam descorados, pálidos e deficientes. E como se não bastasse, foram cobertos com saquinhos usados de chás, resquícios de uma noite mal dormida, de uma preocupação demoníaca com os hormônios e medicamentos. Eles fizeram o papel de cobertura, de velatura, dos ofuscados e encobertos, desenhos escondidos por papéis.

O que move o artista a criar pode, então, ser sua história e sua vivência, matérias para a criação, entrecruzamentos do devaneio com a realidade exterior; para tanto, ele (ou ela) pode relatar suas experiências, fornecendo elementos próprios e pessoais, estabelecendo um “pacto fantasmático” (LEJEUNE, 2008) com o espectador.



Fig. 3 - Marta Strambi, *Sob Lacuna*, 2016.
acrílica sobre papel, 24 x 18 cm
(Fonte: Arquivo pessoal da artista)

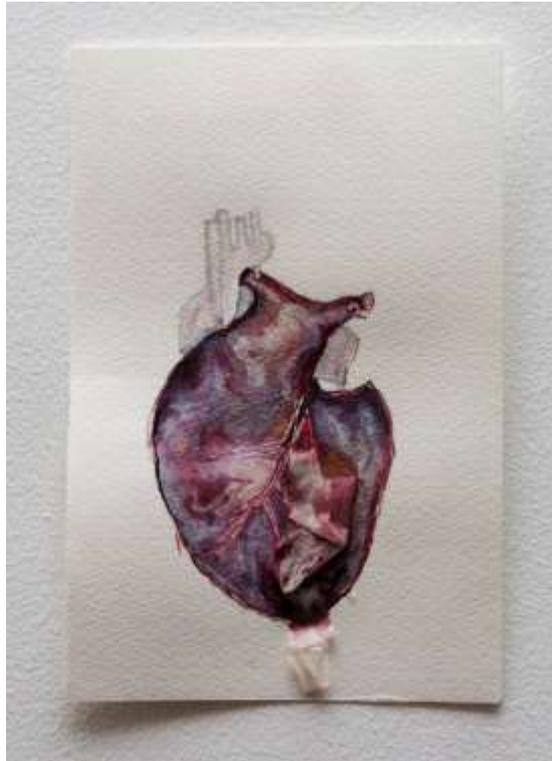
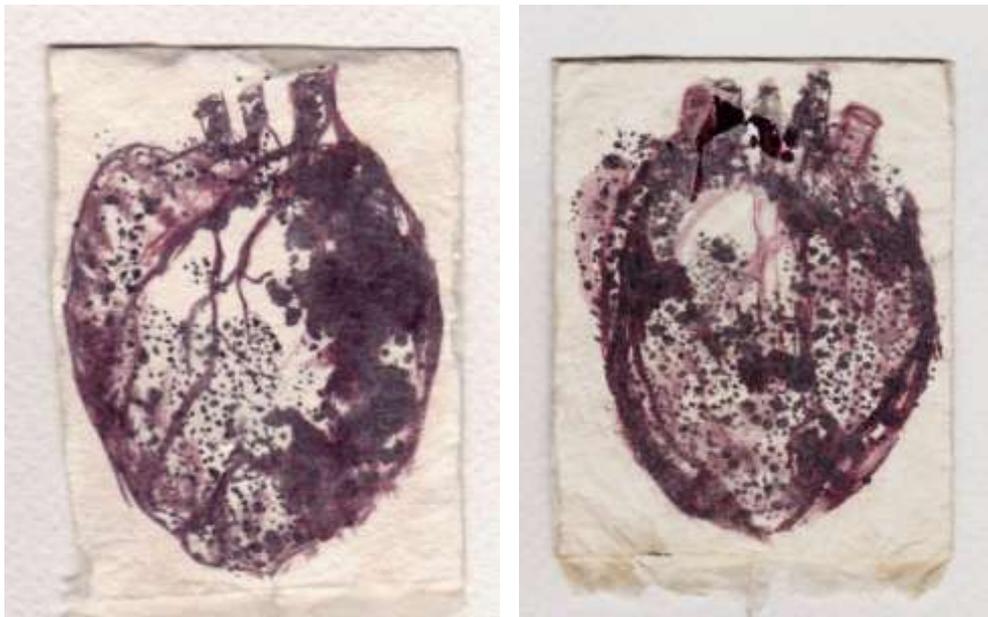


Fig. 4 - Marta Strambi, *Filtro*, 2016.
acrílica sobre papel, 24 x 18 cm
(Fonte: Arquivo pessoal da artista)



Figs. 5 e 6 - Marta Strambi, *Série Velados, Bate I e II*, 2016.
decalque em acrílica sobre papel, 5 x 8 cm
(Fonte: Arquivo pessoal da artista)

Philippe Lejeune quis dizer que o “pacto fantasmático”, em uma autobiografia, é a capacidade de perceber, dentro da ficção, elementos reveladores do autor. O espectador passa “[...] a gostar de adivinhar a presença do autor (de seu inconsciente) [...], de tal modo que [...] os pactos fantasmáticos criaram novos hábitos de leitura”. (LEJEUNE, 2008, p. 46) Consequentemente, a mesma coisa acontece com os trabalhos visuais. A própria história do artista entra como objeto de sua arte.

A fantasmática, no caso de minhas produções, é um desejo de oferecer uma verdade aos outros ou, então, uma aclamação pelo alerta à vida, ao perigo que se deve ter com aspectos políticos, dogmáticos e ideológicos. É uma ação de expurgo que tem seus efeitos reais.

Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?

A promessa de dizer a verdade, a distinção entre verdade e mentira constituem a base de todas as relações sociais. Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. (LEJEUNE, 2008, p. 103-104)

O território do meu trabalho é o contextual; enfrento questões da autobiografia, do corpo em desalinho e da fragilidade do ser contemporâneo, assuntos que se estabelecem no eixo de minha poética. Considero que minha produção apresenta uma dimensão autobiográfica, isto é, meus projetos partem de experiências/vivências mais íntimas ou dizem respeito a realidades mais gerais que acabam formulando algumas críticas. A memória faz parte dos assuntos tratados; não faço uma projeção de valor sobre eles, mas simplesmente os entendo como uma necessidade, ou seja, uma extensão da vida, uma verdade em si e um jogo poético.

Procuro, nas instalações e ambientações, incorporar e dialogar com o espaço, relacionando-o ao outro, e esses desenhos entram junto, talvez fazendo a parte do “coração”, ou seja, dos sentimentos que os envolvem.

A ideia os constrói; o espaço é um elemento que faz parte das obras e, em geral, faço uma acomodação para o que vou expor. O trabalho acaba tomando parte do espaço como instalação. Tenho, ainda, a necessidade que as pessoas adentrem o trabalho e, por isso, venho inserindo os mp3 e mp4, dando acesso às pessoas para participar e investigar a obra. Esse espaço se esquematiza primeiro dentro de mim, antes de estar no mundo; depois, com experimentos ou maquetes, ele se projeta à luz do improvisado que muito prezo e o deixo acontecer através das surpresas ou com elas, incorporando seus sentidos. Já inicio uma criação guardando materiais do meu cotidiano, acumulando do meu dia a dia o que consumo para dar um propósito à “descartagem” que lanço para o mundo, para, enquanto arte, poder dar sentido a eles e ressignificá-los, pois precisam tomar voz no momento; é como um embate entre matéria e materialidade.

Além de serem trabalhados, esses materiais são a chave que escapa da tranquilidade de seguir livre com a vida porque enunciam o que estou vivendo.

Contudo, algumas vezes essa materialidade pode ser um som, que tenho guardado na cabeça, alguma palavra mal focada, ou frases fortes que me ficaram, ou até um acontecimento ou evento que me provocou. Com isso, vou compondo, reunindo essas partes como um todo. Não tenho limites técnicos, procuro me relacionar com todos os meios à disposição e com consequência para a ideia que pretendo apresentar.

O desenho é uma forma de expressão; em cada gesto e energia nele dispendida há uma sentença, uma revelação. Quando feito repetidamente ou previamente pode perder sua vivacidade e expressividade. Ele também deve ser um corpo, uma parte desse todo que a ideia contém.

Não faço nenhuma pesquisa visual anterior; o trabalho vem de “dentro”, de minhas vivências. Depois sim, as pesquisas vão acontecendo e preenchendo algum vazio que talvez ainda existia. Elas são mais conceituais, teóricas e seguem sempre por analogia com algum assunto que o trabalho pede ou suplica. A pesquisa acaba dando corpo para alguma escrita, mas estou disposta a trabalhar com minha problemática. O meu próximo trabalho

poderá ser sobre um acontecimento anterior ou, então, algo que me mova à ocasião, vistos sempre como uma crítica. Meus primeiros pensamentos vêm de um reflexo vivo, que altero em forma de arte. Depois tudo entra em jogo e pode se misturar com frases e conceitos a serem trabalhados. O desenho nunca é autônomo, ele também faz parte dessa aposta.

A experimentação é a chave; agora ela está mais dimensionada no meu trabalho, direcionada para se completar. As formas, matérias, formatos e elementos integram o todo da ideia, eles nunca vêm separadamente, e assim continuam até que o trabalho se concretize. A experimentação é como uma liberdade que devemos ter. Ainda assim, gosto de desenhar, gosto de bons papéis, mas não descarto os papéis precários, as gambiarras que me atraem muito e acabam fazendo parte de alguma instalação ou outra ambientação. Meu método parte desde as coisas que vivo, de minha vivência; vou guardando os materiais do dia a dia com os quais me relaciono, até compor uma instalação ou esses desenhos, ou algo parecido. No percurso introduzo desenhos, coisas e sons que me tocam. Geralmente o trabalho vem acompanhado de alguma performance proposta, que vem acontecendo desde a montagem, gravação e fotografias, com a participação das pessoas no trabalho no dia do vernissage.

Não devemos tentar evitar um problema que nos atormenta, nos aborrece ou nos angustia e tratá-lo como obstáculo; enfrentá-lo já é em si parte de sua dissolução. Assim, as obras autobiográficas podem refletir totalmente ou com parcimônia as experiências do sujeito na vida, sejam elas obstáculos, preocupações ou mesmo medo. A presença de si nas obras lança um olhar com finalidades precípuas de se formar ou de se autodepurar, assim como Michel Foucault nos aponta nos textos *hupomnêmata*¹ e mesmo nas correspondências em forma de cartas. Elas oferecem tanto para o destinatário quanto ao signatário possibilidades de reflexão, podendo ser entendidas não somente como um decifrar-se de si por si, mas “[...] como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo.” (FOUCAULT, 2006, p. 157).



Figs. 7 e 8 - Marta Strambi, *Série Velados, Bate III e IV*, 2016.
decalque em acrílica sobre papel, 5 x 8 cm
(Fonte: Arquivo pessoal da artista)



Figs. 9 e 10 - Marta Strambi, *Série Velados, Bate V e VI*, 2016.
decalque em acrílica sobre papel, 5 x 8 cm
(Fonte: Arquivo pessoal da artista)

Em Santo Agostinho também encontramos um tom autobiográfico em sua obra *Livro X*, em *Confissões*, redigida em 387-388 d.C., como se fosse um diário no qual ele se arrepende de alguns de seus “pecados”. Encontramos seus deleites sobre as artes quando ele escreve a respeito de *O prazer do ouvido*, *A sedução dos olhos*, *A sedução do perfume*, entre outros. Com isso, ele deixa à vista a relação das artes com o dogmatismo da Igreja em seus inícios, demonstrando um comprometimento enclausurado, no qual a percepção e a contemplação das artes e das belezas da vida, se configurava como “pecados”.

Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro.

Os olhos amam a beleza e a variedade das formas, o brilho e a amenidade das cores [...]. A própria rainha das cores, esta luz que se derrama por tudo o que vemos e por todos os lugares em que me encontro no decorrer do dia, investe contra mim de mil maneiras e acaricia-me, até mesmo quando me ocupo em outra coisa que dela me abstrai. Insinua-se com tal veemência que, se de repente me for arrebatada, procuro-a com vivo desejo. Se se ausenta por muito tempo, a minha alma cobre-se de tristeza.

[...] também me deixo prender por estas belezas; mas Vós, ó Senhor, libertais-me! (AGOSTINHO, 1996, p. 293-295)

Nesse mesmo livro, Santo Agostinho trata de uma análise sobre a memória dos afetos da alma e a busca pela felicidade; enfim, a obra autobiográfica problematiza “[...] os modos pelos quais a subjetividade”² se constitui, inclusive na arte e por meio dela. Ela vem se fazendo através de novas formas de expressão de si no campo da imagem, se configurando, como um espaço dialógico e em muitos casos intertextual.

Corremos contra o tempo para entendermos e nos posicionar frente a um fenômeno cultural, subjetivo e social que aponta para um limite tênue, e muitas vezes problemático, entre o ético e o estético: trata-se de uma exposição de si sem vínculos com a dimensão do comum e do coletivo, ancorada apenas [...] na arte em si. Ou trata-se de formas de experimentação de si que nos afastam das identidades fechadas e nos colocam frente à dimensão relacional, mutante, inacabada e faltante das subjetividades partilhadas? Com efeito, a inflação ou hipertrofia da subjetividade contemporânea pode ser vista apenas como sinto-

ma do mundo atual, mas pode também resistir a esse mundo, ao interrogar as interseções entre as esferas pública e privada, a história e a memória, o íntimo e o êxtimo, o pessoal e o político.³

Em nossa sociedade, o trabalho reprodutivo se tornou a atividade principal; a uniformização e padronização se apresentam nos modos e nos aspectos do ser e da ocupação humana, sendo ao revés, paradoxalmente, a unicidade o que alimenta a certeza do individual e singular. Essa repetição que interfere nessa busca individual, na realidade é ela uma ilusão de um “nós”, uma tensão entre utopia e realidade.

Parto da problematização de tais processos para considerar, como experiência sensível, as formas subjetivas de expressão como a autobiografia na arte quando capturamos e problematizamos um conteúdo próprio, deixando-o atravessar por diferentes modos, sejam eles íntimos ou não, como argumento principal de uma produção em arte. Proponho tensionar, através das esferas pública/privada e poética/política, as estruturas do modo de fazer e da disseminação da arte por meio da autobiografia. Viso, com isso, tirar a arte da solidão e romper com mecanismos imperiosos de fincar a arte em um caminho distante e decepá-la da convivência humana.

17

Notas

¹ Caderno de anotações pessoais dos gregos (cultura filosófica pré-cristã).

² Ver em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires>

³ Ver em <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires>

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARFUCH, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. In ARFUCH, Leonor. *Pensar este tiempo, espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CHEVRIER, Jean-François. *Formas Biográficas*. Construcción y mitología individual. Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. Uma estética da existência. In FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade, Política*. Org. por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

OLIVEIRA, L.S.; STRAMBI, Marta; FARINA, Mauricius. Simpósio 3: Entre a obra e o mundo: a dimensão crítica da arte. In ANPAP. *Anais do 25º Encontro Nacional da ANPAP*. Arte: seus espaços e/em nosso tempo, Porto Alegre, 2016.

OLIVEIRA, L.S.; STRAMBI, Marta; FARINA, Mauricius. Simpósio 11: O Político, O Estético, O Crítico: dimensões da arte e do artista no contemporâneo. In ANPAP. *Anais do 26º Encontro Nacional da ANPAP*. Memórias e Invenções, Campinas, 2017.

RICOEUR, Paul. *Autobiografia intelectual*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco

The Exteriorization of Personal Memory in Nazareth Pacheco

La exteriorización de la memoria personal en Nazareth Pacheco

Hiáscara Alves Pereira Jardim¹

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.33-54>

RESUMO: Este artigo tem como finalidade discutir a relação entre a memória pessoal e a criação artística tendo como base a produção de Nazareth Pacheco. Nesse sentido, o presente artigo aborda o tema da autobiografia evidente em alguns dos objetos artísticos produzidos pela artista nos anos 1990. Analisamos algumas de suas obras de arte em que a memória pessoal é exteriorizada nos elementos visuais que as compõem. Para tanto, adotou-se um corpus teórico diversificado do campo da arte e da psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Nazareth Pacheco; autobiografia; memória; arte contemporânea

¹ Hiáscara Alves Pereira Jardim é Mestre em Artes, na linha de pesquisa Teoria e Crítica de Arte, pela Universidade Federal do Espírito Santo (2012). Professora de Arte do Instituto Federal do Espírito Santo, Campus Ibatiba. Membro do Grupo de Pesquisa em Diversidade e Gênero - Divergen - CNPq/Capes.
E-mail: hiascara.alves@gmail.com

ABSTRACT: This article aims to discuss the relationship between personal memory and artistic creation based on the production of Nazareth Pacheco. In this sense, the present article approaches the subject of autobiography evident in some of the artistic objects produced by the artist in the 1990s. We analyze some of her works of art in which personal memory is externalized in the visual elements that compose them. In order to do so, we adopted a diverse theoretical corpus of the field of art and psychoanalysis.

KEYWORDS: Nazareth Pacheco; autobiography; memory; contemporary art

RESUMEN: Este artículo tiene como finalidad discutir la relación entre la memoria personal y la creación artística teniendo como base la producción de Nazareth Pacheco. En este sentido, el presente artículo aborda el tema de la autobiografía evidente en algunos de los objetos artísticos producidos por la artista, en los años 1990. Analizamos algunas de sus obras de arte en las que la memoria personal es exteriorizada en los elementos visuales que las componen. Para ello, se adoptó un corpus teórico diversificado del campo del arte y del psicoanálisis.

PALABRAS CLAVE: Nazareth Pacheco; autobiografía; memoria; arte contemporáneo

Como citar: JARDIM, Hiáscara Alves Pereira. A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 33-54, dez. 2017.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.33-54>

A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco

Autobiografia na arte contemporânea

Este artigo tem como objetivo analisar as referências ao corpo em diferentes momentos da produção da artista Nazareth Pacheco (São Paulo, 1961).^{2, 3} Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que, no último decênio do século XX, havia um forte interesse entre os jovens artistas brasileiros de explorarem temas referentes à memória (física e psíquica) por meio da obra, tendência esta observada por teóricos como Kátia Canton (2000) e Ta-deu Chiarelli (1997).

No final dos anos 1990, uma parcela significativa da arte brasileira buscava trazer para o campo das artes visuais questões relacionadas ao corpo e à memória do próprio artista.

² Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada *O corpo na poética de Nazareth Pacheco na década de 1990*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo sob a orientação da Professora Doutora Almerinda da Silva Lopes.

³ Anteriormente, este artigo foi publicado nos Anais do 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP, Campinas).

Na ocasião do *25º Panorama da Arte Atual Brasileira*, em 1997, o então curador-chefe Tadeu Chiarelli observou que a nova geração de artistas deixava transparecer, na própria constituição do trabalho, suas vivências. Fato que o levou a optar por “agrupá-los a partir de similitudes entre suas diversas experiências, em que o corpo e a memória fossem os elementos aglutinadores, e não as analogias técnicas e/ou de linguagem”. (CHIARELLI, 1997, p. 13) De acordo com Chiarelli, havia naquele final de milênio uma série de circunstâncias negativas que levaram muitos artistas a se debruçarem sobre suas histórias pessoais, como também a refletirem sobre a cultura em que estavam inseridos.

Essa tendência, segundo Kátia Canton (2000, p. 52), estaria relacionada à atmosfera negativa que perdurou no final do século XX em decorrência do surgimento da Aids e de outras doenças incuráveis, somado ao crescente “culto ao corpo que permite transformações físicas, às clonagens e aos experimentos genéticos”, que acarretaram a perda de nossas certezas e limites. Ao investigar as preocupações estéticas e conceituais da chamada “Geração Noventa”, Canton (2000, p. 30), da mesma forma que Chiarelli (1997), verificou que o corpo, a memória e os registros pessoais eram o grande tema dos jovens artistas. Em seu livro *Novíssima Arte Brasileira*, Canton escreve (2000, p. 52): “A memória corporal torna-se um bem valioso e incomensurável de riquezas afetivas que o artista desnuda e oferece ao espectador com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário”. Nesse sentido, quando o artista opta por expor em uma galeria obras que derivam de sua vida pessoal, o privado torna-se público. No entanto, a obra transcende as fronteiras do particular em busca de um significado que só o espectador poderá lhe dar. A obra não se limita a um único sentido. É daí que resulta sua potência conceitual.

Podemos apontar os autorretratos de Frida Kahlo (1907-1954) entre os precursores dessa tendência autobiográfica no campo das artes plásticas. Em suas pinturas, são visíveis diferentes situações vivenciadas pela artista e alusões ao contexto em que viveu: a revolução mexicana; a cultura pré-colombiana; as sequelas deixadas pelo grave acidente que sofreu; o casamento conturbado com Diego Rivera; os sucessivos abortos naturais que frustraram o desejo de ser mãe. Em seus trabalhos, Kahlo retratava cenas pouco convencionais na arte, naquela época, como imagens do próprio corpo ferido, de fetos e

de órgãos internos à mostra. A artista transformou seu corpo em imagem como tentativa desesperada de exilá-lo da dor, expondo “todo o universo de sua vida privada, sua intimidade, suas alegrias, seus vínculos afetivos, e também, sua vocação político-ideológica”. (PROCOPIAK, 2009, p. 52) Frida costumava dizer que pintava a si mesma porque era o assunto que melhor conhecia. Nesse sentido, pincelava sua própria realidade. Ao retratar no plano pictórico, seu corpo mutilado, ensanguentado ou perfurado por espinhos e pregos, símbolos da angústia pessoal, Kahlo transmutou a memória da dor em arte, com um toque onírico.

Louise Bourgeois (1911-2010) é outra artista amplamente conhecida pela base autobiográfica de seu trabalho e ela mesma deixou clara a relação entre sua obra e a história pessoal, em um depoimento publicado pela primeira vez em 1994: “Toda a minha obra dos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados na minha infância”. (BOURGEOIS, 2000, p. 277) No decorrer de sua trajetória artística, experimentou vários tipos de suportes e métodos: desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, objetos e instalações. Durante a infância, passou por situações traumáticas, dentre as quais testemunhou o caso extraconjugal do pai e a doença e conseqüente morte precoce da mãe.

As produções de Kahlo e Bourgeois refletem momentos que marcaram suas vidas e abrem caminho para as práticas confessionais associadas à arte autobiográfica do final do século XX. Desse modo, este artigo aborda o tema da autobiografia como elemento propulsor da obra de arte, com base em alguns dos objetos artísticos produzidos por Nazareth Pacheco nos anos 1990. Nesse sentido, se analisa algumas de suas obras em que memória pessoal é exteriorizada tornando público o privado, como forma de lidar com a angústia e de levantar questões universais, intrínsecas ao ser humano, como medo e dor.

Narrativas de si

As obras de Nazareth Pacheco, sobretudo as produzidas na década de 1990, são constituídas por traços de memória. Em sua arte, a recordação do passado não é movida apenas pelo desejo de dar-lhe forma narrativa ou de registrar algo vivido, mas também pela vontade de dar-lhe outro sentido ou significado. Para compor seu universo objetual, a artista utiliza materiais relacionados aos momentos traumáticos que viveu. Trata-se de utensílios médicos, receitas, remédios, agulhas, lâminas de barbear, dentre vários outros.

Pacheco não esconde que nasceu com malformação congênita e, em função desses problemas, teve que passar por várias cirurgias reparadoras e estéticas, desde a infância até os dezoito anos de idade, para alcançar sua atual aparência e conformidade física. Todos esses procedimentos deixaram marcas profundas em sua memória e em sua pele até o momento em que resolveu dar tratamento plástico àquelas lembranças dolorosas. Esse processo, para a artista, não foi angustiante, porque parecia mais com uma lenta viagem que fazia dentro de si, enquanto refletia sobre seu corpo, conforme relata: "Naquele momento [tinha] a impressão de estar descrevendo um processo interior, que era só meu. Ao mesmo tempo era legal. Nada do que fazia ficava pesado, deprimente. Aconteceu justamente o oposto". (PACHECO apud FERNANDES, 2000, p. 3) É justamente nesse contexto que ela produz seu primeiro trabalho considerado pela crítica como autobiográfico, intitulado *Objetos Aprisionados* (1992).

O referido trabalho consiste em uma série de caixas de madeira, no total quinze, com fundo de chumbo e tampo de vidro. Cada caixa contém algum elemento relacionado ao corpo da artista ou às intervenções cirúrgicas a que foi submetida: fotografias, pinos metálicos, bulas, laudos, prescrições médicas, remédios, moldes em gesso, cabelos, radiografias, dentre outros documentos que são símbolos da tortura que vivenciou. Fechadas e escuras, as caixas de Pacheco remetem a um sarcófago, no qual, ao invés de restos mortais, jazem os fragmentos da memória de um corpo. O chumbo, usado para forrar o

fundo da caixa, “por ser um metal empregado pela medicina como blindagem em exames radiológicos, parece fazer alusão a uma radiografia corporal, ao lado oculto do corpo tornado visível, traduzido pela tampa de vidro transparente”. (PEREIRA, 2012, p. 40)

O conteúdo das caixas é similar; a maioria delas contém frascos de medicamentos, bulas, receitas e registros fotográficos. Opta-se por analisar apenas aquelas que se diferenciam materialmente umas das outras. Dentro de uma das caixas, observa-se, além do retrato de Pacheco de costas exibindo sua cabeleira, uma mecha do próprio cabelo cortado (Fig. 1). Em outra, há o molde em gesso de sua arcada dentária que mostra dentes imperfeitos e ainda há uma fotografia que retrata o sorriso da artista, já com a dentição perfeita, após as intervenções cirúrgicas (Fig. 2).

Dentre as caixas pertencentes à série, existe uma que chama bastante a atenção: dentro dela, duas fotografias antigas de Pacheco, ainda bebê, realizadas antes e depois da cirurgia de reparação do lábio leporino; também há um modesto texto que descreve tal anomalia (Fig. 3). Enquanto em uma das imagens a criança dorme profundamente, na outra ela sorri, com os lábios já delineados pelo bisturi. Já no espaço interno de outra caixa, o que se destaca é a foto da radiografia das mãos da artista, acompanhada do laudo médico descrevendo sua deformidade óssea (Fig. 4). Existe também uma caixa que mostra o retrato de Pacheco usando curativo em um dos olhos depois de receber um transplante de córnea.

Os *Objetos Aprisionados* são perturbadores. Existe algo neles que parece atingir o olhar como uma flecha. Pode ser que tal efeito seja provocado pelo *punctum* da imagem, termo cunhado por Roland Barthes (1984, p. 66) que designa algo presente na fotografia capaz de afetar o olhar do observador. Mas, que também está relacionado à temporalidade, uma vez que toda fotografia é mórbida, porquanto aponta para algo que já foi e não é mais assim, trazendo à tona toda fragilidade humana. (BARTHES, 1984, p. 141-142) É praticamente impossível ao espectador ficar indiferente diante deles. Presos em caixas de madeira cobertas com vidro, eles parecem penetrar o inconsciente, pois, apesar dos objetos de Nazareth Pacheco narrarem sua história pessoal, a fotografia é mórbida, porquanto aponta



Fig. 1 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série *Objetos Aprisionados*, 1992-93.
foto, cabelo, elástico e chumbo, 26 x 36 cm
(Fonte: Jornal da Tarde, São Paulo, 06 out. 1993, s/p)



Fig. 2 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série *Objetos Aprisionados*, 1992-93.
foto, dente e molde de gesso sobre chumbo, 28,5 x 23,5 cm
(Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP)



Fig. 3 - Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série *Objetos Aprisionados*, 1992-93.
foto de radiografia e relatório sobre chumbo, 44 x 56 cm
(Foto: Arquivo pessoal da artista)

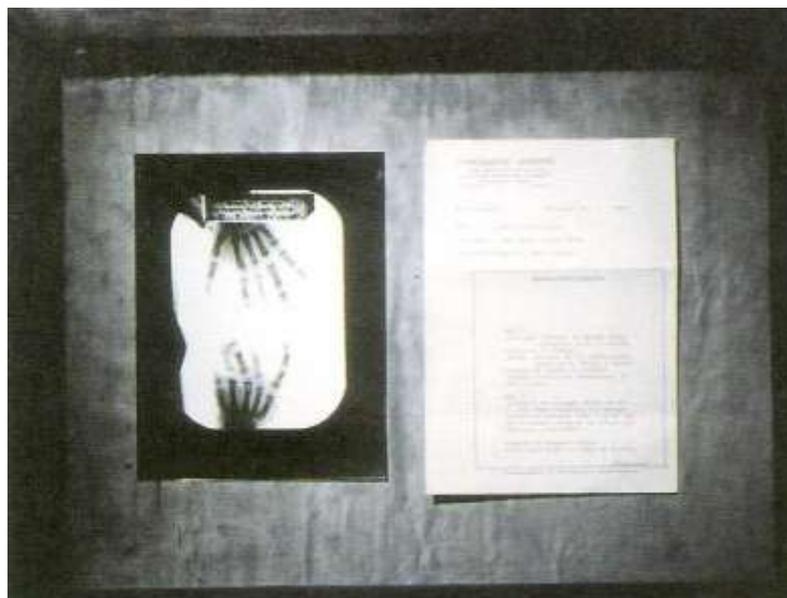


Fig. 4- Nazareth Pacheco, *Sem-título*, Série *Objetos Aprisionados*, 1992-93.
foto de radiografia e relatório sobre chumbo, 44 x 56 cm
(Fonte: MUVI - Museu Virtual de Artes Plásticas, Curitiba, PR)

para algo que já foi e não é mais assim, trazendo à tona toda fragilidade humana. (BARTHES, 1984, p. 141-142) É praticamente impossível ao espectador ficar indiferente diante deles. Presos em caixas de madeira cobertas com vidro, eles parecem penetrar o inconsciente, pois, apesar dos objetos de Nazareth Pacheco narrarem a sua história pessoal,

[...] a obra de arte evoca questões que são universais, que dizem respeito a todos. Sendo assim, o espectador pode ser levado a estabelecer, ou não, relações entre a obra e elementos provenientes de seu próprio repertório individual. As caixas de Nazareth Pacheco seladas como mausoléus, parecem atuar sobre camadas profundas da psique. A impotência diante da dor, a necessidade frequente de exames e intervenções médicas, o uso de medicamentos, a recorrência ao processo cirúrgico como única opção de cura e o sofrimento físico, nos tocam de alguma maneira, visto que todos nós somos vulneráveis a passar por, pelo menos, algumas situações similares ou podemos nos imaginar em circunstâncias semelhantes. Assim, mesmo que os *Objetos Aprisionados* sejam uma referência direta à história da artista, as redes de associações podem variar de acordo com a percepção de cada interlocutor. (PEREIRA, 2012, p. 45)

A partir dessa perspectiva, pode-se afirmar que os objetos de Nazareth Pacheco levam a refletir sobre nós mesmos e sobre nosso lugar no mundo. Eles revelam a fragilidade humana e o medo recalcado em todos nós de sentir dor, como também evocam tempos e memórias do passado ou um futuro inevitável pelo qual todo ser vivo irá passar: a morte.

A experiência dolorosa de Nazareth Pacheco serviu como mola propulsora para a criação de outros objetos de arte. O vestido de giletes e cristais *Sem título* (1997) (Fig. 5) e a série de colares *Sem título* (1998, Fig. 6) são resultados desse processo que procurou transformar lembranças dolorosas em arte. O primeiro foi exposto no *25º Panorama da Arte Atual Brasileira* (1997), que aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Já o segundo participou da *XXIV Bienal Internacional de São Paulo* (1998), mais especificamente do eixo temático *Um e Outro – uma subdivisão do segmento de Arte Contemporânea Brasileira: Um/e entre Outro/s –, onde estiveram concentrados os trabalhos mais voltados à questão do corpo e da memória.*



Fig. 5 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1997.
cristal, miçanga e gilete, 129 x 39,5 x 8 cm
(Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP)

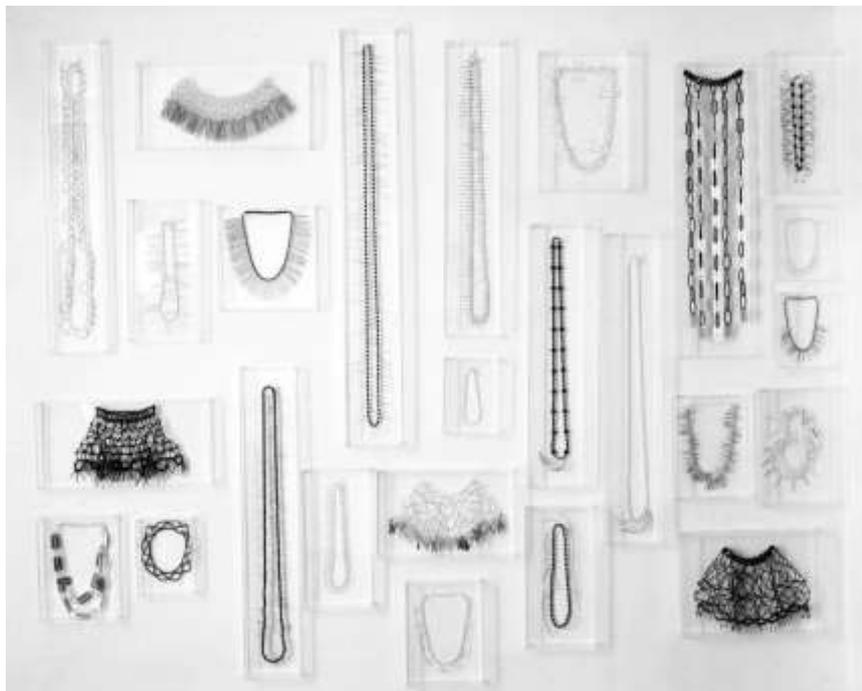


Fig. 6 - Nazareth Pacheco, série de colares, *Sem título*, 1998.
obra exposta na XXIV Bienal Internacional de São Paulo.
(Fonte: MUVI - Museu Virtual de Artes Plásticas, Curitiba, PR)

O vestido consiste em uma indumentária confeccionada com pequenos cristais e lâminas de barbear unidas por anéis de miçangas. Os colares, por sua vez, foram produzidos em tamanhos e tipos variados. Para criá-los, a artista utilizou instrumentos médicos que, normalmente, são usados para fazer incisões na pele ou furá-la – bisturis, lancetas, agulhas de sutura. Esses materiais foram combinados com miçangas, cristais e canutilhos. Tudo produzido manualmente. Na *XXIV Bienal Internacional*, cada adereço apareceu exposto dentro de um estojo de acrílico.

O vestido e os colares de Nazareth Pacheco, à primeira vista, seduzem por sua beleza e brilho. “O reluzir dos cristais ou até mesmo dos metais, quase ofuscavam a ameaça – de cortar ou de ferir – implícita neles”. (PEREIRA, 2012, p. 79) Mas, se analisados de perto, revelam-se impiedosos com quem ousar tocá-los. Impossível não sentir certo arrepio diante de tais objetos. Ao contrapor materiais delicados e agressivos, a artista busca despertar sensações ambíguas no espectador: atração e repulsa. De longe, atraem o olhar. De perto, repelem o tato causando certo desconforto e estranhamento.

A artista utiliza o artifício da subversão para inverter a ordem natural de alguns artefatos pertencentes ao universo feminino. Cria uma indumentária que não pode ser vestida. Um colar que não serve de adorno. Itens destinados ao corpo da mulher que são impossíveis de serem usados, porquanto os materiais que os constituem modificam suas funções originais, transformando-os em verdadeiros instrumentos de tortura. Com relação a esses trabalhos, a artista declara o motivo que a levou a criá-los:

Chegou um momento em minha vida em que a questão do modelo ideal de beleza passou a ter um peso grande e foi por meio desta questão que, trabalhando com esses dados, a minha experiência de vida foi “transformada” em arte, mas com uma grande preocupação formal e estética ao realizar os chamados “objetos de arte”. (PACHECO, 2001, *online*)

Neste sentido, percebe-se que a artista parte de sua experiência individual para abarcar questões mais abrangentes. Em outras palavras, seu trabalho ultrapassa o universo do testemunho autobiográfico para abordar o tema do corpo aprisionado aos padrões prees-

tabelecidos de beleza. Para tanto, Pacheco constrói objetos – vestido e colares – que simbolizam os suplícios (dietas rigorosas, exercícios físicos em excesso, cirurgias plásticas, lipoaspirações, implantes de silicone etc.) a que muitas mulheres submetem-se para atender aos parâmetros de gosto convencionais. É importante frisar que no caso de Pacheco, as cirurgias corretivas e estéticas foram necessárias para reparar os problemas de natureza congênita. Diferentemente de uma pessoa saudável, que recorre a procedimentos cirúrgicos com o único objetivo de buscar o corpo ideal imposto pela mídia e pela sociedade.

Com relação aos materiais escolhidos para a confecção do vestido e dos colares, Pacheco (2001, *online*) relata que tem relação com objetos que lhe causavam medo e pânico e que eram utilizados nas cirurgias a que foi submetida: agulhas, lâminas, bisturis. A artista os mescla com cristais, vidrilhos, miçangas e outros materiais sedutores para trabalhar as ideias de beleza e dor. Esses trabalhos são reflexo da atual banalização das cirurgias plásticas que levam um número cada vez maior de mulheres a submeter-se aos procedimentos dolorosos, que envolvem cortes e perfurações, para atingir um padrão inalcançável de beleza. De modo análogo, para vestir a bela indumentária confeccionada pela artista ou um de seus colares é preciso sentir dor. “O perigo que seus objetos representam para quem ousar vesti-los equipara-se ao preço que muitos estão dispostos a pagar para alcançar um acréscimo ou prótese de beleza”. (PEREIRA, 2012, p.82) Tais inferências têm como base algumas questões levantadas pela própria artista:

Mas, afinal de contas, o que se faz com um vestido tão lindo, brilhante e cortante? Será que os padrões de beleza impostos pela sociedade ultrapassam o próprio limite da natureza humana? Uma época em que o corpo ideal é o magérrimo, que obriga manequins adolescentes a se submeterem a situações comparáveis às de campos de concentração. Do que vale um corpo perfeito que acaba interferindo e prejudicando a saúde mental? (PACHECO, 2002, p. 46)

Nazareth Pacheco não faz arte panfletária; seus trabalhos são comentários visuais que abordam não apenas sua própria experiência, mas abrem espaço para um debate mais amplo sobre o corpo da mulher na cultura ocidental. O vestido e os colares foram a solu-

ção formal que encontrou para transformar objetos que lhe causavam medo e dor em arte. Mas, como dito, os mesmos extrapolam a fronteira do singular e caminham em outra direção, ao questionar os padrões de perfeição que aprisionam o corpo contemporâneo.

A contradição entre forma e conteúdo que caracterizou o vestido e os colares também aparece nos trabalhos subsequentes. É o caso da instalação (1999, Fig. 7) exposta na mostra coletiva *Transcendência – caixas do ser*, realizada na Casa das Rosas, São Paulo. Na ocasião, a artista também apresentou objetos que tinham uma ligação direta com sua história pessoal. Na parede da galeria, ela fixou quatro caixas de luz com imagens ultrassonográficas de fetos com malformação genética, que faziam menção à anomalia que a acometeu quando ainda estava no ventre de sua mãe, causando-lhe algumas deficiências físicas. Em um dos cantos da sala, Pacheco colocou um pequeno berço de acrílico transparente com suporte de aço, semelhante aos de recém-nascidos usados em hospitais, e sobre o mesmo um cortinado de giletes e miçangas. Ação que transformou o berço, que seria lugar de conforto para o corpo do bebê, em lugar de tortura. O berço parece simbolizar a infância perdida e os sofrimentos vividos por Pacheco desde pequenina, porquanto com apenas dois meses de idade já havia passado por uma cirurgia para corrigir o lábio leporino e por muitos outros procedimentos que vieram logo depois. (PEREIRA, 2012) Ainda compõe a referida instalação, um banco preto de acrílico repleto de agulhas fixadas no assento. As medidas do banco correspondem às do corpo da artista, o que remete de imediato a um ataúde construído no tamanho do falecido. Seu formato e sua cor trazem implícitas as ideias de morte, luto e dor, o que é intensificado pela presença cruel das agulhas.

Para compor essa instalação, Pacheco usou como referência à artista plástica Louise Bourgeois, já citada anteriormente, que descobriu através da escultura uma maneira de lidar com o medo, ou seja, uma maneira de reexperimentá-lo, manipulá-lo, “dar-lhe um caráter físico” para então “destruí-lo”. (BOURGEOIS, 2000, p. 227) Pacheco encontrou na

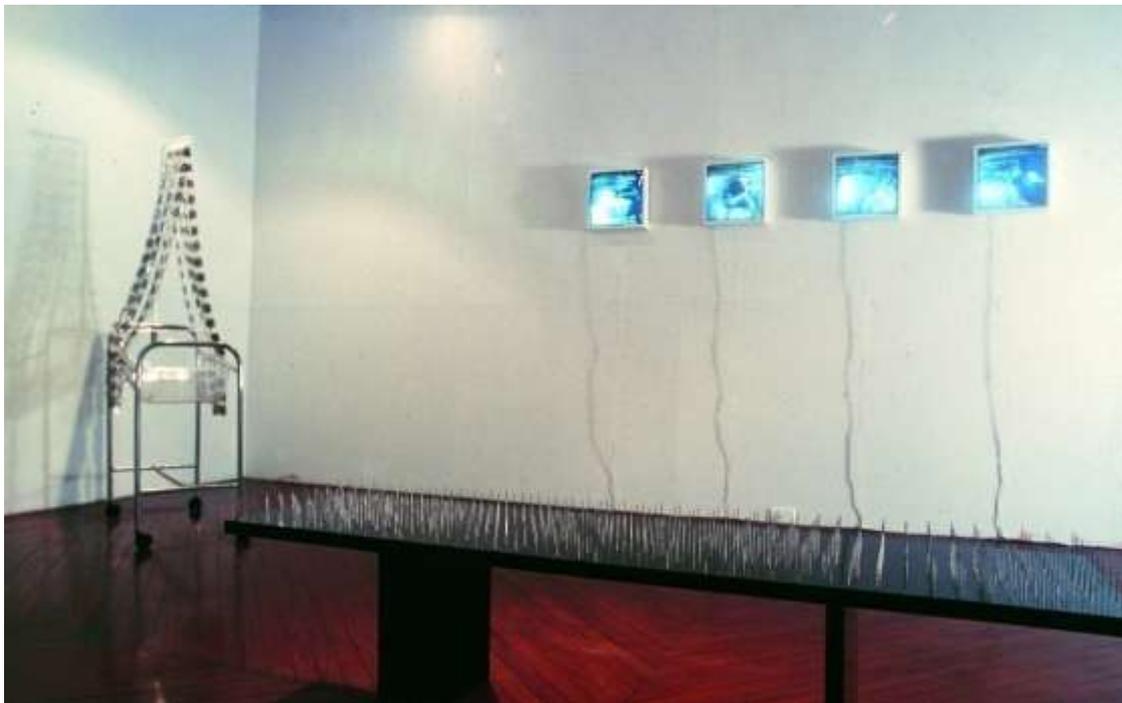


Fig. 7 - Nazareth Pacheco, *Sem título*, 1999.
instalação
(Foto: Arquivo pessoal da artista)

artista franco-americana um modo de exorcizar seus medos e suas dores, transformando-os em objetos de arte:

A Louise Bourgeois fala disso, de você transformar o medo num objeto para que você possa lidar diretamente com ele [...]. Eu tinha pânico de agulhas. Quando ia ser operada, eu dizia: minha mãe, não dá para cortar essa fase? No fim, eles colocavam aquele cheiro, aquela máscara para eu desmaiar e eu sempre passava mal depois da cirurgia. Mas, pelo menos, eu não sentia esse momento da perfuração, que para mim parecia uma broca de tanto pânico, de tanto medo. (PACHECO apud PEREIRA, 2012, p. 114-118)

A artista brasileira, por sua vez, não costuma esconder a admiração que sente por Bourgeois, falecida em 2010, a quem conheceu pessoalmente em julho de 1999. É importante observar que as duas artistas se diferem bastante plasticamente quanto à utilização de materiais e de métodos usados na construção de suas obras, mas, apesar disso, revelam alguns pontos em comum. “Ambas tiveram a infância marcada por eventos dolorosos e souberam transformar suas experiências em combustível para a arte”. (PEREIRA, 2012, p. 97)

Voltando a instalação exposta na Casa das Rosas, as imagens ultrassonográficas, o berço com cortinado de giletes e o banco repleto de agulhas, ao mesmo tempo em que narram a história de Pacheco desde bebê até adulta, demonstram uma tentativa de ressignificar o passado e de “transcender os próprios limites da vida”. (SILVA, 2002, p. 307)

Vale lembrar que, exatamente no final século XX, havia certa “atração da arte contemporânea por imagens de dor, deformação e violência”, que eram “exibidas como simulacros”. (CANTON, 2009, p. 41) Inserida nesse contexto, Pacheco parece ter encontrado o ambiente ideal para reformular seu passado como um modo de compreender a si mesma de maneira mais ampla. Pode ser que as circunstâncias contribuíssem para que a memória da dor invocada, naquele momento, em seu processo criativo fosse mais bem filtrada e ganhasse um novo significado através da arte. Nesse caso, o medo e a dor são os elementos-chave da expressão artística.

O ato por intermédio do qual o passado recebe resignificação no presente, segundo Joan Gibbons (2007), recebe o nome de *Nachträglichkeit*, termo em alemão cunhado por Sigmund Freud que pode ser traduzido como retroatividade. Esse conceito representa um processo psíquico, pelo qual “uma experiência original é reconstituída, retranscrita ou rearranjada em relação às circunstâncias em curso”, estabelecendo um novo significado desta para o sujeito. (GIBBONS, 2007, p. 15-16)

No tocante a memória, Gibbons (2007) destaca que não se trata de um local onde são armazenados os dados para depois recuperá-los, mas sim a chave para a compreensão emocional de nós mesmos ou do mundo. Sendo assim, muitas vezes o que foi vivido tem que ser escavado para revelar camadas mais profundas, ou seja, tem que ser processado para ganhar uma resignificação. Nazareth Pacheco introduz agulhas, bisturis, lancetas, dentre outros materiais, em sua produção como uma tentativa de enfrentar, no presente, o medo e a dor que esses objetos lhe causavam no passado, durante as cirurgias a que era submetida. A arte a permitiu lidar com esses sentimentos, materializá-los, resignificá-los.

A noção de *Nachträglichkeit*, de acordo com Gibbons (2007), permite concluir que o reprimido sempre ressurgem em um apropriado, no momento em que a revisão e a reconstituição da experiência pode ser revivida. Na arte de Pacheco, o reprimido retorna nos objetos cortantes e perfurantes que compõem o vestido, os colares, o berço, o banco. Todavia, ao mesmo tempo em que a artista recorda e reconstrói o seu passado, ela também tece comentários sobre o presente.

Quando olhados além do aspecto visível, os trabalhos de Pacheco incluem o contexto cultural em que estão inseridos, abordam à questão dos padrões estéticos que aprisionam o corpo e as relações entre beleza e dor. Sabemos que a experiência da dor pode ser física ou psíquica. Todos nós já a experimentamos em algum momento da vida. Nesse sentido, ainda que os objetos da artista tenham relação com os momentos dolorosos que viveu no passado, eles transcendem o particular e tocam a dor do espectador. Desse modo, conclui-se que a obra de arte, por mais que seja autobiográfica, não expressa os

sentimentos do artista e sim o sentimento humano. Os objetos de arte criados por Pacheco evocam questões que são universais, que dizem respeito a todos. Assim, mesmo que seus objetos tenham ligação com sua memória pessoal, as redes de associações podem variar de acordo com a percepção de cada observador. A obra não se limita a um sentido único. A radicalidade do trabalho de Pacheco, com suas lâminas e pontas afiadas, demonstra a vulnerabilidade do corpo perecível que somos. Esse corpo que sente dor, sangra, sofre e deseja.

Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST; Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CANTON, Kátia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. A experiência do artista como parâmetro. In: CHIARELLI, Tadeu; CINTRÃO, Rejane; CHNAIDERMAM, Miriam. *Nazareth Pacheco*. São Paulo: D&Z, 2003.

COCHIARALE, Fernando. *Panorama de Arte Atual Brasileira 97*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. Catálogo de exposição.

FERNANDES, José Carlos. Colares Colados à pele de Nazareth Pacheco. *Gazeta do Povo*. São Paulo, 25 jun. 2000.

GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2007.

PEREIRA, Hiáscara Alves. *O corpo na poética de Nazareth Pacheco na década de 1990*. 2012. 128f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, UFES, Espírito Santo, 2012.

PROCOPIAK, Ana Lúcia. *Transgressões femininas*. São Paulo: Editora Plus, 2009.

SILVA, Nazareth Pacheco. *Objetos Sedutores*, 2002. 100 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA -USP, São Paulo, 2002.

SILVA, Nazareth Pacheco. *Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli*, mar. 2001. Disponível em http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco.htm. Acesso em: 10 abr. 2017.

Corpos Striped:
sujeição à insurgência simbiótica

Striped Bodies:
Subjection to Symbiotic Insurgency

Corpos Striped:
sujeción a la insurgencia simbiótica

*Rafael Coutinho*¹

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.55-78>

RESUMO: *Corpos Striped* constitui-se em uma produção seriada de nove (9) desenhos realizados pelo pesquisador e artista Rafael Scheibe Coutinho, a qual reflexiona aspectos devastadores presentes na sociedade contemporânea, sobretudo apregoando a figura da mulher como objeto de desejo e consumo de maneira abjeta. Para tanto, adiciona-se a esta figura uma relação insurgente com a criatura polvo, que se sobrepõe à mulher fazendo às vezes de uma vasta e repulsante cabeleira. O polvo assume metaforicamente o peso grotesco imposto pela sociedade como uma força que sufoca e transgride a feminilidade, envolvendo-a por meio de uma relação simbiótica e camuflando-se de forma capilar, transformando-a na representatividade da medusa contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais; desenho contemporâneo; simbiose; crítica social

¹ Rafael Scheibe Coutinho é artista visual e professor. Doutorando inserido na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação no Instituto de Artes da Unicamp, é Mestre em Artes Visuais (IA-UNICAMP) e Especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação (IA-UNICAMP). E-mail: coutinho.rafael@gmail.com

ABSTRACT: *Striped Bodies* is a serial production of nine (9) drawings by researcher and artist Rafael Scheibe Coutinho, which reflects devastating aspects present in contemporary society, especially proclaiming the figure of woman as object of desire and consumption in an abject way. For this, an insurgent relationship with the octopus creature is added to this figure, which overlaps with the woman sometimes making a vast and repulsive wig. The octopus assumes metaphorically the grotesque weight imposed by society as a force that suffocates and transgresses femininity, involving it through a symbiotic relationship and camouflaging itself capillary, transforming it into the representation of the contemporary medusa.

KEYWORDS: visual arts; contemporary drawing; symbiosis; social criticism

RESUMEN: *Corpos Striped* se constituye en una producción seriada de nueve (9) dibujos realizados por el investigador y artista Rafael Scheibe Coutinho, la cual refleja aspectos devastadores presentes en la sociedad contemporánea, sobre todo pregonando la figura de la mujer como objeto de deseo y consumo de manera abyecta. Para ello, se añade a esta figura una relación insurgente con la criatura pulpos, que se superpone a la mujer haciendo a veces de una vasta y repulsante cabellera. El pulpo asume metafóricamente el peso grotesco impuesto por la sociedad como una fuerza que sofoca y transgrede la feminidad, envolviéndola por medio de una relación simbiótica y camuflando de forma capilar, transformándola en la representatividad de la medusa contemporánea.

PALABRAS CLAVE: artes visuales; diseño contemporáneo; simbiosis; crítica social

Como citar: COUTINHO, Rafael. *Corpos Striped: sujeição à insurgência simbiótica*. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 55-78, dez. 2017.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.55-78>

***Corpos Striped:* sujeição à insurgência simbiótica**

Striped, palavra de origem inglesa que em uma tradução direta para o português seria algo como “listrado”, inserido no contexto de minha produção visual intitulada *Corpos Striped*, angaria um jogo de palavras atraídas pela fonética e também pelo tratamento visual estético atribuído aos desenhos. Portanto, dentro das possibilidades fonéticas da língua portuguesa, facilmente poderíamos obter algo como “Corpos Estripados” ou “Corpos Estuprados”. Veremos adiante que tal polissemia fonética não está restringida à sonoridade, mas ganha força na significação das palavras originadas por esta livre associação. Também, não há como ignorar a expressão inglesa conjunta, *strip-tease*, em alusão ao caráter sensual das figuras.

No que diz respeito ao visual, tal joguete de palavras é potencializado quando se observa as listras irregulares e dilacerantes que cortam os corpos femininos, sobrepondo-se em transparência por meio da aguada de tinta aquarela e também em maior agressividade

pelas manchas negras que meticulosamente foram “desenhadas” para sobrepor os olhos ou a boca das figuras em atitude de censura: uma repreensão traduzida em vandalismo contra o delineamento.

Além do corpo feminino, em cada desenho é possível notar um corpo estranho que insurge sobre cada uma delas, o qual sobrepõem-se às suas cabeças, assumindo assim o lugar dos cabelos do mesmo modo que dois seres diferentes estabelecem uma relação simbiótica¹ na natureza. Deste modo, a substituição por equivalência da cabeleira por este corpo estranho, que é o polvo, acarreta uma alusão à górgona medusa, já que os tentáculos do cefalópode também remetem imagetivamente às esguias e horripilantes serpentes, as quais são inerentes à figura mitológica.

Portanto, sugiro, com esta série de desenhos, a figuração de “medusas contemporâneas” que, assim como a figura mitológica original, são desprezadas e desprezíveis, convertendo-se em mulheres ocultadas na sociedade, materializadas como produto e posteriormente descartadas. A “coisificação” da mulher a rebaixa como um simples objeto de desejo que pode ser facilmente descartável, após servir aos propósitos de quem a usou.

Destarte, se na visão clássica os que contemplavam a medusa “original” petrificavam-se, os que hoje possuem a ousadia de fitar os olhos das “medusas contemporâneas” são petrificados pela cauterização dos sentimentos mais nobres para dar vazão ao asco impelido por elas. Àqueles que optam por envolver-se com elas são marcados e envoltos por suas serpentes tentaculares. Assim, como a górgona original pertence ao mundo abissal, habitante das profundezas do mar, na contemporaneidade elas habitam o submundo, escondidas nos recônditos, sofrendo as agruras de uma sociedade “civilizada”, transformando-se em objeto abjeto, conceito este que, a partir de Hal Foster, Marta Luiza Strambi pontua como

[...] uma substância fantasmática que não é alheia ao sujeito, é íntima com ele; e é esta super-proximidade que produz o pânico no sujeito. Sendo assim, o abjeto afeta a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção especial entre as coisas em nosso interior e no exterior. (STRAMBI, 2008).

O abjeto é algo intrínseco a estas mulheres, fragilizadas por uma sociedade pautada por falsos moralismos, calcada no egocentrismo e em pré-julgamentos. São mulheres sem identidade, massificadas, encontradas em qualquer canto. A ausência da identidade e, por conseguinte, da individualidade, as torna invisíveis dentro do sistema. São vítimas de um processo simbiótico com a criatura polvo: camufladas, omitidas, abafadas, envoltas, amarradas, sufocadas. Perderam a voz e agora a linha que separa o interior e o exterior tornou-se tênue demais. Dentro e fora delas, criou-se um mundo abissal, enegrecido, no qual apenas se pode tatear, sem saber onde pisar e como sair desse estado labiríntico, formado por nós tentaculares.

A série de desenhos *Corpos Striped* é composta por nove (9) desenhos em grafite com faturas cromáticas atenuadas em aquarela que também servem para trazer um embotamento sobre algumas áreas dos desenhos, reforçando o conceito de ocultamento do indivíduo através de um processo de apagamento de certos contornos. A perda da identidade é reforçada pelos títulos atribuídos aos desenhos, os quais são resumidos a *striped* e seguidos por uma sequência numérica. Portanto, reforço a ideia de que as moças representadas são massificadas. Metaforicamente são produtos, ou melhor, subprodutos. Converteram-se em objetos que servem ao prazer alheio e posterior descarte com possibilidades de reuso. Ainda que não vejamos suas faces integralmente, elas revelam intensa melancolia, convertendo-se em figuras fantasmáticas que habitam a escuridão, embora os desenhos não sejam escuros. Ao contrário: apresentam-se como faróis que expõem a ferida, a vergonha, o descaso e, enfim, a face lúgubre de uma sociedade inóspita travestida de fantasias.

A fim de suscitar as múltiplas e complexas facetas da sociedade contemporânea, optou-se por utilizar a figura do polvo, a qual ajustou-se com exatidão metafórica representacional. O modo como se apropria, se envolve e gruda, demonstra o poder que a sociedade tem de subjugar e oprimir aqueles que se demonstram “fracos”.

Seus tentáculos que se esgueiram e deslizam sobre o corpo com facilidade, tomando a forma do corpo humano, procuram se estabilizar de maneira repressora. Uma das quali-

dades do polvo é o seu poder de mimetização, por meio de sua eficiente camuflagem, e utiliza-o fazendo uso de sua múltipla configuração formal: contraindo-se e expandindo-se, defende e ataca, aparece e some. Enfim, carregada de um certo misticismo que lhe confere uma capacidade artilosa, tem por finalidade se esconder e surpreender.

A capacidade que o polvo tem de se apresentar como uma forma instável ou, de acordo com Omar Calabrese (1987), “forma informe”, lhe confere dinamismo e um alto poder de adaptabilidade. Ainda, de acordo com o autor, “[...] forma informe, em resumo, *provoca* bimodalidade de comportamentos.” (CALABRESE, 1987, p. 114, grifo do autor) Essa é a face da sociedade contemporânea: dinâmica em todo o tempo, como parece melhor lhe convir. O monstro contemporâneo possui essa faceta em sua representação imagética. Assim sendo, o polvo não é apenas um animal, mas um monstro que tomou posse das ações humanas em um processo simbiótico.

Proponho com esta reflexão trazer uma análise individualizada de alguns dos desenhos que compõe *Corpos Striped* e estabelecer diálogos com algumas obras que referenciam a minha proposta. Sendo assim, apresento inicialmente, *Striped I* (Fig. 1), no qual introduzo uma mulher em meio perfil, de costas nuas voltadas para o espectador, esmaecidas antes mesmo de chegarem ao limite do suporte. Podemos apenas imaginar como são os seus olhos, já que agora se apresenta obstruído por uma mancha negra na direção vertical, a qual toma toda a extensão do rosto sem comprometer o perfil e os seus pálidos lábios. A outra metade do rosto permanece oculta pela penumbra projetada. O desenho se apresenta bem delineado, com pouco espaço para uma subjetividade acerca das figuras de modo que seja possível, sem grande dificuldade, identificar a presença do polvo sobre a cabeça da jovem mulher. A carga simbólica deste, e também dos demais desenhos, está potenciada justamente pela presença insólita do cefalópode sobre a mulher, pois este ocupa um lugar que não é próprio de seu *habitat*, conferindo uma característica onírica às obras.

A mancha escura, sobreposta à figura, elimina qualquer traço puritano que outrora deveria existir na jovem. De figura imaculada passa a ser manchada, subvertida, censurada,

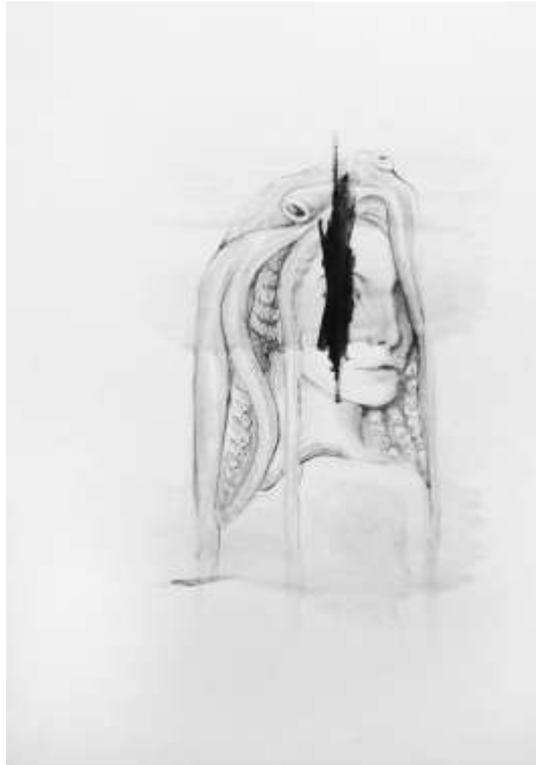


Fig. 1 - Rafael Coutinho, *Striped I*, 2015.
grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm
(Fonte: Acervo pessoal, Campinas, SP)

mas sua beleza não é anulada quando os olhos passeiam pelas áreas que foram “preservadas”. As pinceladas aguadas que formam uma camada transparente não são suficientes para ocultar o desenho, mas fornecem um aspecto sujo junto à figura pálida. A ocultação parcial e a “sujeira” são uma deterioração proposital; um vandalismo contra a própria obra, realizado com cautela. A mácula negra impede que vejamos um de seus olhos e o outro permanece oculto na sombra da cavidade do polvo. Se não a podemos ver, tampouco ela a nós, todavia ergue-se no alto de sua cabeça um dos olhos do polvo. Se “ela” não vê, alguém vê por ela e, por conseguinte decide por ela, controlando suas ações.

A beleza da figura humana coexiste com a viscosidade repelente da criatura, que a torna igualmente indesejável. Por outro lado, a imagem passa uma expressão ostensiva, luxuosa, sedutora, que camufla o esforço para que reconheçamos, fazendo-nos reconhecer o lado oculto da:

nossa própria “sombra” e sua nefasta atividade. Se pudéssemos ver essa sombra (o lado escuro e tenebroso da nossa natureza) ficaríamos imunizados contra qualquer infecção e contágio moral e intelectual. (JUNG, 2008, p. 105)

Esse é o poder investido sobre a figura metafórica do polvo: um agente inibidor, controlador emergido das gavetas mais obscuras do nosso ser a serem abertas involuntariamente. Portanto, este desenho e os demais inseridos em minha produção apresentam uma carga simbólica análoga às aspirações surrealistas, datadas das primeiras décadas do século XX, em que se pode observar o encontro entre a produção visual e os devaneios produzidos pelo fértil e, até então, inexplorado terreno da inconsciência. A tônica desse processo está no fato de atribuir uma relação entre dois ou mais elementos que, a princípio, não se relacionam naquilo que entendemos como realidade, ou melhor, no plano natural. Suas possíveis conexões são oriundas de um onirismo que se alimenta dos vislumbres proporcionados pelos devaneios.

A conexão inusitada entre o polvo e a mulher coloca em xeque o estereótipo da beleza feminina, transformando seus cabelos em algo orgânico, vivo e, ao mesmo tempo, inde-

sejável tal qual uma medusa. O enigmático e protuberante artista Salvador Dalí (1904-1989) serviu-se da mitológica figura ao compor algumas de suas obras, porém pelo menos em duas delas não atribuiu serpentes à cabeça, mas encontrou um substituto equivalente nas formas dos tentáculos de um animal marinho, a sinuosidade hipnótica e, não obstante, selvagem dos tentáculos sobre a sensual figura feminina (Fig. 2).

Vê-se por parte dos surrealistas uma preponderância na utilização de figuras anamórficas para representar as mitopoéticas do universo inconsciente, os quais trazem à luz as profundezas da psique humana e, particularmente, nessa gravura, nota-se que a mulher envolta pela criatura marinha contempla um crânio posto sobre um chão composto por linhas em perspectiva. Ela contempla o abismo humano. Daí o encontro com a morte, com o *vanitas*. Ninguém que olhe para a medusa pode viver – nem ela mesma diante de seu próprio reflexo.

Striped III (Fig. 3) revela uma figura feminina um pouco para além dos ombros, de costas nuas que abrigam manchas escorridas e esvanecidas verticalmente, como que esvaziando todo o potencial de beleza que agora está oculto. Uma “sujeira visceral” cobre o topo da figura e seus olhos estão bloqueados pelo gestual negro que se tornou contumaz nos desenhos desta série, aspirando violação. A inocência já lhe foi tirada pela selvageria. Assim como a tinta escorre pelo seu corpo nu, sem qualquer tipo de proteção, seus sonhos também se esvaem. A pele que agora o polvo habita é valorizada pela presença de um tentáculo que desce pelas costas e recai sobre o ombro. Sua sinuosidade viscosa, grotesca e escura entra em concordância com a sinuosidade do corpo ereto e pálido.

A relação feminina com o grotesco e a dominância dos tentáculos sobre os corpos para além de um referencial moderno em Dalí remete a um estilo tradicional japonês na realização de gravuras com temática erótica. *O Sonho da Mulher do Pescador* (Fig. 4) de Katsushika Hokusai (1760-1849) se consolidou como principal exemplo desse estilo. É comum perceber nesse contexto que os tentáculos se convertem em falos que envolvem a figura feminina num misto de dor e prazer. É bem verdade que na obra de Hokusai e de outros artistas ligados ao *shunga-e* (gravuras eróticas japonesas), isto se dá de maneira



Fig. 2 - Salvador Dalí (1904 - 1989), *Medusa da série Mitologia*, 1963;
ponta seca, 76 x 56 cm
(Fonte: <http://www.christineargilletgallery.com/author/dali/>)



Fig. 3 - Rafael Coutinho, *Striped III*, 2015.
grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm
(Fonte: Acervo pessoal, Campinas, SP)



Fig. 4 - Katsushika Hokusai (1760-1849), *O Sonho da Mulher do Pescador*, 1814.
xilogravura, 19 x 27 cm
(Fonte: <http://www.wikiart.org/pt/katsushika-hokusai#supersized-ukiyo-e-223528>)

explícita em contraponto à subjetividade da minha produção, em que pese ambas as produções falem de uma relação epidérmica entre o humano e o monstruoso, entre mulher e o polvo, de modo que a multiplicidade de tentáculos sobre o corpo humano caracterize uma dominância a nível corporal, mas, sobretudo à psique. Um dos indícios reside no fato do polvo sempre figurar sobre a cabeça.

Parece inegável o fato de que este desenho *Striped IV* (Fig. 5) demonstre uma jovem melancólica e solitária. A mão direita no “cabelo” sensualiza um gesto, mas na verdade está presa; o pulso da outra mão apresenta um tentáculo envolto, que mais se assemelha a uma corda. Sem enxergar e com os braços presos, tornou-se refém de sua condição abjeta. Os braços e as pernas cruzadas se traduzem em bloqueio, em um desconforto por estar nesse tipo de situação. Em tom de agressividade a mancha negra corta a figura na altura dos olhos: que é ignorada.

Ainda que as listras sejam transparentes, não são comedidas: cortam o desenho como um todo, assemelhando-se às grades de uma prisão. Portanto fica indubitável a ideia de que a jovem está encarcerada em sua própria vida. Também denotam um aspecto de sujeira em conjunto com as manchas que formam o fundo ao redor da figura feminina, tornando o aspecto do desenho ainda mais esquálido. Bem como neste desenho e, no anterior, as manchas em algumas extremidades confere-lhes um borrão, para que parte da imagem fique desfocada, a exemplo dos tentáculos na extremidade esquerda e parte do seio em *Striped III*, assim como a mão jogada para o lado esquerdo nessa imagem.

Nota-se também a tentativa de ocultar com uma camada mais aguada a parte superior do desenho, onde se encontra a cabeça do polvo em ambos os desenhos, conferindo-lhes também este aspecto borrado, como que a criatura fosse uma entidade ou força oculta, que age arditosamente no intuito de dominá-la sem que seja plenamente descoberto e, por conseguinte, destronado.

A insurgência do cefalópode o caracteriza como ser parasítico, que alastra a sua influência através da sua capacidade expansiva e esguia, conferindo-lhe uma capacidade arditosa na tentativa de angariar recursos vitais à sua sobrevivência, tal qual em uma relação simbió-

tica. Sendo assim, imagetivamente, o corpo humano – hospedeiro dessa relação – e, conceitualmente, a psique humana, sucumbe à força prisional de uma sociedade repressora, que sentencia e rotula sem piedade os que são produtos – e, nesse sentido também objetos – resultantes da imanência do mal.

Striped V (Fig. 6) apresenta os traços mais marcados e linhas mais contínuas. Diferentemente das demais, tem o torso coberto por uma blusa espessa e escura que se contrapõe à face pálida e amarelada.

A delimitação da figura acarreta sobriedade e maior robustez, além de apresentar uma aguada mais densa em relação aos desenhos anteriores. O polvo denota austeridade: configura um aspecto mais solidificado, de modo que está mais elevado, sem o caimento gelatinoso que lhe é peculiar. Novamente os tentáculos recaem sobre o corpo como mechas de cabelo, que aos poucos perdem a definição de contorno e detalhes, pendendo em manchas escuras que escorrem e logo em seguida se dissipam como tripas de um corpo dilacerado. Parece estarmos diante do triunfo da besta.

68

Diferentemente dos desenhos anteriores, a jovem não está apenas vestida, mas coberta com uma blusa espessa que se mescla às manchas provenientes dos tentáculos, como estampadas sórdidas que revelam a atmosfera dos lugares pelos quais deva ter passado. Sobretudo há graça nos seus lábios. Algo de sublime; uma esperança de redenção. O olhar, de certa forma é atraído a este ponto, devido ao grande contraste entre a sua palidez e delicadeza, em contraponto à agressão com que se apresenta a negrura que corta a figura.

O polvo é um fardo e continua lá: acoplado; preso; subjugando a jovem, tornando-a desprezível, alimentando-se de toda a sua vitalidade, exaurindo-a até que defina por completo e, talvez, a única coisa que pode remover o parasita é a superação: libertar a consciência; retomar o senso daquilo que constitui o nosso interior e o nosso exterior, ou seja, a recuperação da identidade perdida em meio à escuridão abissal.



Figs. 5 e 6 - Rafael Coutinho, *Striped IV e V*, 2015.
grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm (cada)
(Fonte: Acervo pessoal, Campinas, SP)

Ao regressar à Medusa de Dalí, vemos como o polvo representado em sua gravura se estende como uma explosão: tentáculos abertos em raios subjagam a jovem mulher prostrada e nua, em uma posição sexual e, dessa maneira, não poderia deixar de relacionar com a imagem já vista de Katsushika Hokusai, e realizar um apontamento para outros artistas orientais que exploraram essa conotação sexual entre o cefalópode e a mulher, a exemplo das gravuras *Abalone Fishergirl with an Octopus* (Fig. 7) e *Chiyo-dameshi*, ambas de Katsukawa Shunshō (1726-1792) – professor de Hokusai – e também com a gravura *Suetsumuhana (A Dyer's Saffron)* de Yanagawa Shigenobu (1787-1832).

As gravuras tradicionais japonesas (*ukiyo-e*), como colocado há pouco, possuem um nicho erótico, denominadas *shunga-e*. Em particular, estas gravuras nas quais se observam associações entre o polvo e a mulher, carregam consigo a lenda de Taishokanⁱⁱ, na qual uma mergulhadora é perseguida no instante em que retorna à superfície, depois de recuperar uma pedra preciosa de valor inestimável nas profundezas do mar, a qual fora tirada de seu filho pela criatura conhecida como dragão do mar.

Quando perseguida por alguns seres marinhos, dentre eles o dragão, a mulher toma a decisão de abrir o peito com uma adaga e esconder a gema dentro de si a fim de evitar o conflito. Contudo, a mulher é assassinada e, posteriormente o seu filho pôde encontrar a joia dentro de seu corpo que jazia sem vida.

Desta maneira, as gravuras tornaram-se uma paródia, na qual o dragão marinho converte-se em um polvo libidinoso que procura “adentrar” ao corpo da mulher, usando para isso seus tentáculos ludibriosos, que por sua vez se convertem em instrumentos de prazer, com intuito de resgatar o objeto perdido; não tanto pela força (apenas a princípio), mas por meio do entorpecimento.

No Japão, o mergulho em busca de alimento (ostras, lagostas, algas) e pérolas, é uma atividade milenar realizada principalmente por mulheres, conhecidas como “amas”.

Contudo, para além das implicações lendárias, discorro para os desdobramentos dessa relação mulher e criatura na produção contemporânea e conseqüentemente na minha

produção. Essa herança pode ainda ser notada nas gravuras e aquarelas contemporâneas do artista japonês, naturalizado norte-americano, Masami Teraoka (1936-).

Teraoka expõe o seu lado cultural, sob a influência do *ukiyo-e*, como observado na aquarela *Sarah and Writhing Octopus* (Fig. 8), no entanto não deixa de recodificar o aspecto tradicional tendo em vista questões que permeiam a contemporaneidade. Teraoka evidencia a inspiração sobre as gravuras no estilo *shunga* de Shunshō, Shigenobu e Hokusai, todavia nota-se uma mulher que foge ao fenótipo japonês: ela veste um traje de banho atual e possui uma máscara mergulhadora e pés de pato, localizados do lado esquerdo da gravura. Porém, o mais distinto é a presença de algumas embalagens de preservativos na parte inferior da pintura.

Podemos notar também uma expansão desta ideia para o terreno fotográfico pelas lentes do, também, japonês Daikichi Amano (1973-), o qual também parte para uma relação explícita entre a mulher e o polvo (e também com outras demais criaturas), chegando à bizarrice pornográfica, numa mistura de dor e prazer através do grotesco, beirando a uma metamorfose humana-animal. Ao que parece a satisfação pelo prazer não encontra limitações na ordem natural, em resposta a uma repressão que leva a um tipo de compulsão.

Atualmente, ao pesquisar por imagens que transitam nessa relação, é possível encontrar uma profusão de fotografias, imagem manipuladas digitalmente, ilustrações, desenhos, pinturas, esculturas, enfim, um sem número de elementos que exploram essa conexão proveniente da cultura oriental, sobretudo asiática.

É bem verdade que a influencia oriental, de um modo mais amplo, já é antiga e consolidada na arte ocidental. Portanto, como colocado a pouco, para além de uma referência oriental, associada a uma lenda, trago o aspecto do inconsciente coletivo para fazer uma analogia da frequente associação e fascinação do tentáculo como órgão fálico.

Há uma afeição do lado masculino pela fantasia da multi-penetração, superando os limites fisiológicos, no intuito de satisfazer de maneira solo e sublime o que somente mais de um parceiro poderia fazer. Este ser “onipresente” pode satisfazer as zonas erógenas de sua

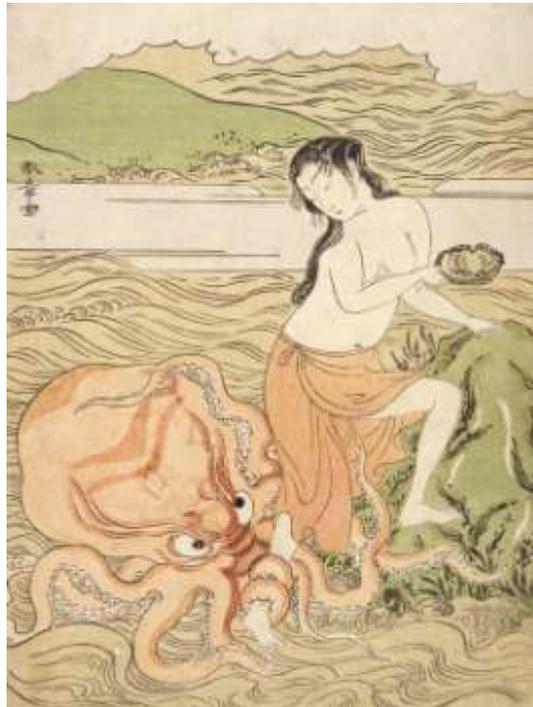


Fig. 7 - Katsukawa Shunshō (1726-1792), *Abalone Fishergirl with an Octopus*, c.1773-1774.
xilogravura, 25,08 x 19,05 cm
(Fonte: <http://collections.lacma.org/node/207959>)



Fig. 8 - Masami Teraoka (1936 -), *New Wave Series, Sarah and Writhing Octopus*, 1992.
aquarela sobre papel, 57,8 x 76,2 cm
(Fonte: http://masamiteraoka.com/archive/early_work.html)

parceira de maneira simultânea, atando-a num sexo selvagem, dominador, primitivo, lascivo. A palavra "striped" acaba virando um jogo polissêmico, pois facilmente poderia ser substituída por estupro.

Em *Striped VI* (Fig. 9), a jovem figura feminina está coberta com um tecido, mas partes do tronco e das pernas estão à mostra. Parece que ela foi usada e descartada. A pintura recebe um tratamento "sujo" de aquarela que remete ao ambiente sórdido da qual ela faz parte, a exemplo dos desenhos anteriores, porém, de certa forma, a jovem e a criatura mesclam-se harmoniosamente com fundo branco quando se integram através do esmaecimento que a aguada ocasiona. Alguns feixes brancos tendem a abrir um espaço luminoso sobre o desenho, potenciando o aspecto para além do sujo: a imagem também parece gasta, usada em tons neutros, próxima à monocromia.

É nesse sentido que a jovem se apresenta: usada e reusada a ponto de se desgastar. A mancha escura que delinea os olhos, aqui aparece mais regular e menos visceral. As madeixas tentaculares, provenientes da criatura abissal, recaem sobre os ombros delicadamente no intuito de seduzi-la numa espécie de quimera, que se desdobra por toda a composição, transformando-a em uma aparição, em um vislumbre anímico. A moça despida sob o tecido e as faixas escorridas fazem jus ao termo *striped*: mais do que tirar a roupa, ela foi despida de sua dignidade, todavia os braços contra o corpo retém algo que talvez não tenha se perdido, pois parece esconder a vergonha.

Insisto na ideia de que o polvo é a criatura que insurge como o parasita abissal. É o próprio mal encarnado que ludibria com seus tentáculos e entorpece os seus hospedeiros, enredando-os sob a personificação de uma força anamórfica, de um monstro, contra o qual lutamos ou nos deixamos vencer.

Como propõe Calabrese (1987), o monstro contemporâneo é um ser entrópico, o qual configura diversas formas e funções, sem necessariamente demonstrar características boas ou ruins. Apenas se beneficia ao se estabilizar sobre um hospedeiro através de uma relação de prazer e dano. Sendo assim, o polvo é um agente, submerso e emerso: ora



Fig. 9 - Rafael Coutinho, *Striped VI*, 2016.
grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm
(Fonte: Acervo pessoal, Campinas, SP)

aparece, ora se esconde; ora se expande, ora se contrai. Numa espécie de continuidade da lenda de Taishokan: ao invés da mergulhadora ser morta pela criatura tendo por motivo uma pérola, nos meus desenhos a criatura estabeleceu um vínculo, uma relação de simbiose com a mulher, que se tornou algo de maior valor para a criatura. Sendo assim, as mulheres representadas em *Corpos Striped* são cativas, impedidas de retornar à superfície, caladas ou cegas por um estanque negro.

A mulher de *Striped IX* (Fig. 10) apresenta uma proximidade com a fotografia publicitária, tendo em vista o caráter ensaístico e até mesmo sensual da imagem. A figura vangloria-se de sua beleza efêmera, traduzida no desgaste da aguada de aquarela, renunciando o final desta relação prazerosa, porém danosa. Danosa porque são reprimidas por uma sociedade que ainda denuncia a busca pelo prazer por parte das mulheres, pois são vistas como objetos que proporcionam a satisfação. Portanto, de uma maneira generalizada, a sociedade obriga a mulher a conviver com esse monstro, incrustado perante uma sociedade predominantemente machista, sendo que deveria haver equilíbrio de forças.

76

Em uma visão machista, a produção midiática do prazer está voltada para a subjugação da mulher como objeto de prazer, que pode ser alimentada com dinheiro, recursos, carros, casas, em suma, uma vida de ostentação e entregue à luxúria. Afinal, não foi isto o que a mergulhadora da lenda de Taishokan foi buscar no abismo? Ao tentar recuperar a pedra preciosa visando o bem de seu filho, não ficou pelo caminho, enredada, amordaçada, ludibriada e extasiada de dor e prazer?

As mulheres presentes em *Corpos Striped* tipificam as mulheres contemporâneas, inseridas em um contexto social repressor, as quais sacrificam seus corpos, calam as suas vozes e fecham os seus olhos para se ausentarem como testemunhas sob a pena de serem mortas ou dadas como desaparecidas, diante de uma sociedade absurda que, fomenta a ilusão de valorizar mais a forma do que a substância.



Fig. 10 - Rafael Coutinho, *Striped IX*, 2016.
grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm
(Fonte: Acervo pessoal, Campinas, SP)

Notas

ⁱ A simbiose, termo criado por Heinrich Anton De Bary em 1879, é caracterizada pela associação entre dois ou mais organismos de espécies diferentes, a qual pode ser permanente ou de longa duração. Os organismos envolvidos na simbiose podem sofrer benefícios ou prejuízos e, ainda, simplesmente não serem afetados durante a associação. (DE BARY apud PARACER; AHMADJIAN, 2000, p. 6, tradução nossa).

ⁱⁱ Taishokan é uma lenda medieval, suas muitas variantes combinam elementos da mitologia japonesa. Sua representatividade pode ser vista em pinturas e gravuras de origem japonesa. (Fonte: The Art Institute of Chicago. <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/BeyondGoldenClouds/artwork/145673>).

Referências

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PARACER, Suridar; AHMADJIAN, Vernon. *Symbiosis: An Introduction to Biological Associations*. Nova York: Oxford University Press, 2000.

STRAMBI, Marta Luiza. *Cria Cuervos*. Uma aproximação com a fotografia de Carmen Calvo. Anais do Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, RN, 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1325-1.pdf>. Acesso em 8/5/2016.

**Entre a matéria-prima e o objeto cerâmico:
uma poética pessoal**

**Between the Raw Material and the Ceramic Object:
A Personal Poetics**

**Entre la materia prima y el objeto cerámico:
una poética personal**

Lorena D`Arc Menezes de Oliveira¹

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.79-94>

RESUMO: Neste artigo abordo a minha experiência enquanto artista / professora e ceramista em relação à matéria-prima, ao utilitário doméstico e cerâmico. E discorro sobre minhas leituras a respeito dos materiais enquanto crus e cozidos em meu processo de criação.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais; cerâmica contemporânea; hibridismos

¹ Lorena D`Arc é Doutora em Artes pelo IA-UNESP, Mestra em Artes Visuais pela ECA-USP, Pós-Graduada em Arte e Contemporaneidade pela Escola Guignard, Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Artes Plásticas pela Escola Guignard, instituição onde é professora do Departamento de Disciplinas Tridimensionais e Artes Visuais. E-mail: lorenadarc@yahoo.com.br

ABSTRACT: In this article I approach my experience as an artist / teacher and ceramist in relation to the raw material, and to the domestic and ceramic utility. I discuss my readings regarding the raw and cooked materials in my process of creation.

KEYWORDS: visual arts; contemporary ceramics; hybridity

RESUMEN: En este artículo abordo mi experiencia como artista / profesora y ceramista en relación a la materia prima, la utilidad doméstica y cerámica. Discuto sobre mis lecturas acerca de los materiales mientras que crudos y cocidos en mi proceso de creación.

PALABRAS CLAVE: artes visuales; cerámica contemporánea; hibridismos

Como citar: OLIVEIRA, Lorena D`Arc Menezes de. Entre a matéria-prima e o objeto cerâmico: uma poética pessoal. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 79-94, dez. 2017.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.79-94>

Entre a matéria-prima e o objeto cerâmico: uma poética pessoal

*{o que o barro quer}
o barro
toma a forma
que você quiser
você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer.*

Paulo Leminski, 1985

81

Em 1985, quando iniciei como aluna nas aulas de modelagem e cerâmica na Escola Guignard, tive, imediatamente, uma grande identificação com a materialidade da argila e as inúmeras possibilidades do rico universo da cerâmica. Desde então, ao longo dos anos, venho me dedicando a este mundo dos argilominerais e traçando caminhos em minha prática artística.

O barro despertou em mim questões que vão além do entendimento sobre a tridimensionalidade e a espacialidade. Nele, vivo a experiência perceptiva da matéria viva, de seus sintomas e suas respostas a ações quanto ao manuseio, ao tempo de secagem, à queima;

enfim, nele, compreendo relações fenomenológicas, semânticas e perceptivas que se instauram nas diversas instâncias e campos que abrange.

Em minha poética, muitas vezes, vejo o processo da cerâmica como um meio e não um fim, pois há uma amplidão de caminhos, cheios de possibilidades e de experimentações entre as escolhas das matérias primas, dos procedimentos técnicos de modelagem, queima e de resultados que, durante o processo do fazer, nos aponta possíveis soluções plásticas, caminhos e desdobramentos. Como professora de cerâmica, ceramista e artista visual, transito entre as bordas da cerâmica, ora como ceramista que considera os processos e os procedimentos desta arte/ciência, ora como criança que vê no barro um caminho mágico, repleto de mistérios que, muitas vezes, aponta para outros lugares e outras mídias de expressão.

Meu encantamento e meu interesse pela plasticidade e demais características da argila e argilominerais fez com que eu desenvolvesse alguns trabalhos que pudessem, de algum modo, explorar questões relacionadas à expressão da matéria-prima em si, sem ater-me somente ao ofício da cerâmica. Acredito que a influência de nascer e de viver no coração da zona mineralógica do Quadrilátero Ferrífero, me dá o privilégio de presenciar e experienciar infinitos matizes de cores e texturas de terras e óxidos de ferro. É viver em uma paleta terrosa de “montes e chão de ferro”, como dizia o poeta mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967).

Penso que em meu processo de criação, utilizar-me da matéria-prima como meio de expressão é tão importante quanto utilizá-la para produzir uma massa para uma modelagem. Sempre busquei explorar a essência dos materiais naturais de forma mais intuitiva, perceber as sensações, as memórias ou o seu caráter simbólico. Tudo no material me interessa, e constato isso nas palavras da artista visual Elisa Campos Amaral:

além dessas qualidades físicas que se pode apreender do material, outras qualidades podem ser observadas. Os elementos que despertam os sentidos num apelo à percepção através de sua sensualidade ou re-

pulsa, de qualidades que provocam memórias ou novas sensações, de uma aparência a se diferenciar na medida de seu distanciamento. (AMARAL, 2001, p. 61)

Com o tempo, fui compreendendo a dimensão e a potência que os materiais naturais suscitam e como eles consolidam uma ideia em uma produção artística, na precisão de suas composições e propriedades, e nos desígnios de suas essências e aplicabilidades.

Assim, em consonância às questões relacionadas entre o efêmero e o duradouro, como a argila crua ou cozida, percebo na fala de Herbert Read indicações nesse sentido, quando relaciona a cosmologia chinesa, do Ser e Não Ser, ao mistério do aparecimento da forma a partir de um caos primordial:

Esse processo de formação, de reunião de contrários, um logos, permanece no nível cosmológico no pensamento chinês, mas o processo não termina com a água, os rios, o solo e a poeira, estendendo-se, por analogia, às plantas e animais vivos, e finalmente até a raça humana e seus artefatos. A obra de arte é concebida como um símbolo de unidades cósmicas, como uma reificação das essências concentradas do ying e yang. (READ, 1981, p. 88)

Trabalhar com os contrastes do barro como material cru e a cerâmica como material cozido possibilitou-me legitimar a forma como Heidegger reconheceu pertencer à essência mesma do ser, quando diz: "O ser (*Sein*) é aquilo que alcança um limite por si mesmo. Aquilo que se coloca no seu limite, completando-se, e assim permanece, tem forma, *morphe*. Forma, como os gregos a entendem, deriva sua essência de um incipiente 'colocar-se-no-limite'". (READ, 1981, p. 83)

Este limite implicado entre as bordas da cerâmica, que deriva entre a forma das essências crua e cozida, é um lugar importante dentro da construção de meu repertório artístico, pois dialoga com a materialidade, a temporalidade e a transitoriedade das coisas. No início de minha trajetória artística, nas duas primeiras exposições individuais, apresentei pequenas instalações que utilizei, além da cerâmica, outros materiais cerâmicos crus, como o caulim e óxido de ferro.

Em 1989, apresentei no Centro Cultural da UFMG uma pequena instalação intitulada *Na trilha* (Figs. 1 e 2), que consistia em um caminho de caulim no chão da galeria, como se fosse um tapete branco e, ao longo desse caminho, foram dispostos oito vasos de terracota embocados para baixo. Em cada orifício no fundo de cada vaso era encaixada uma rosa natural que estava congelada na água no formato de redomas. Entre o tapete de argila crua e o vaso queimado, dispus uma considerável quantidade de óxido de ferro vermelho oculto no interior de cada vaso. À medida que a redoma de gelo descongelava, a rosa vermelha se desvelava e a água advinda deste processo de descongelamento passava entre o vaso de terracota e a trilha de caulim, gerando fendas vermelhas que se abriam no tapete branco. As manchas e as trilhas que fluíram no caulim, ao longo da exposição, foram se modificando ao secarem juntamente com as rosas. Esses devires da ação do tempo, atuando sobre as matérias orgânicas e inorgânicas da pequena instalação, propiciaram transformações distintas que me despertaram a desenvolver outros desdobramentos.

A partir da observação e do encantamento pelo derrame do óxido de ferro e de sua reação junto ao caulim na instalação *Na trilha*, desenvolvi o trabalho *Cadê a água?* (Figs. 3, 4 e 5), que apresentei no ano seguinte, na Galeria do Palácio das Artes em Belo Horizonte. Como boa mineira que sou, por ter o hábito de falar no ímpeto, reduzindo as palavras quase que pela metade, *Cadê a água?* refere-se à linguagem informal mineira. Os elementos utilizados neste trabalho são praticamente os mesmos de *Na trilha*, exceto o tripé de ferro e o coador feito de tule. Na abertura da exposição, lancei, dentro do coador, pedras de gelo que continham pétalas de rosas dentro e, em virtude do derretimento do gelo, e de seu gotejamento, faziam com que a água do degelo caísse sobre o caulim, perfurando a camada branca que cuspiam gotas vermelhas de óxido de ferro.

Na medida em que o tempo passava, a poça d`água vermelha formada pelo gotejamento do degelo no centro do caulim abria-se em uma grande mancha que desidratava no decorrer da exposição. Este processo despertava a curiosidade de quem não acompanhara a ação desde o seu início, e certo estranhamento pelas pétalas de rosa do degelo que secavam no coador de tule.



Figs. 1 e 2 - Lorena D'Arc, *Na trilha*, 1998.
instalação (cerâmica, gelo, óxido de ferro, caulim), 40 x 60 x 400 cm
(Fotos: Tibério França)



Figs. 3, 4 e 5 - Lorena D` Arc. *Cadê a água?*, 1999.
vergalhão de ferro, cerâmica, tule, gelo com pétalas de rosa, óxido de ferro e caulim,
250 x 100 x 100 cm.
(Foto: Tibério França)

Com a vontade de eternizar a performance e a força expressiva das matérias durante o período da exibição do trabalho *Cadê a água?*, resolvi capturar essa passagem efêmera em vídeo, o que culminou na produção do *Vídeo-pintura* (Figs. 6, 7, 8 e 9), selecionado em 2001 no I Salão Cataguazes - Leopoldina de Artes Visuais, exposto em uma sala especial.

As imagens em câmera fixa para a produção do *Vídeo-pintura* compreendem somente na ação do gotejamento da água sobre o caulim polvilhado que camufla o óxido de ferro. A poética do vídeo é marcada pela expressividade dos argilominerais por meio da varredura do tempo, tendo como interface o suporte virtual para explorar a metamorfose das matérias, do lugar e do tempo, numa em uma síntese de um conjunto de formas em mutação.

Vejo na produção desses trabalhos uma proximidade à proposta de Lévi-Strauss (1908-2009) em seu livro *O cru e o cozido*, em que o antropólogo procura transcender a oposição entre o sensível e o inteligível. O sensível seria como um entendimento de primeira ordem, proveniente da percepção e da experiência, já o inteligível, como uma ciência de segunda ordem, ou seja, seria o olhar sobre as significações do que se tem entendimento. (Lévi-Strauss, 1991) Nesta vertente, percebo uma afinidade com o pensamento de Lévi-Strauss nos trabalhos *Na trilha* e *Cadê a água?*, nos quais há uma relação direta do espectador com a matéria-prima que, em primeira ordem, estaria relacionada à percepção, à experiência do sensível e seus desdobramentos naturais, como ouvir uma música pela primeira vez. Dessa experiência vivenciada durante sua exibição, despertei-me para criar o *Vídeo-Pintura*, que registra as passagens do tempo efetivamente no trabalho *Cadê a água?*, mas que seria uma outra compreensão da ação do tempo sobre as matérias, um entendimento de segunda ordem, de uma leitura inteligível, como a partitura musical apontada por Lévi-Strauss, a partitura que registra a música e possibilita sua repetição fidedigna.

Tratar os materiais cerâmicos, as matérias-primas e manufaturados, dentro e fora do contexto da feitura da cerâmica, sempre foi de grande interesse e uma constante em minha produção. Ao buscar relações entre as bordas da cerâmica e outros materiais,



Figs. 6, 7, 8 e 9 - Lorena D`Arc,. Vídeo-pintura, 2001.
vídeo, 2m38s (frames)
(Imagens: Flander de Souza)

descubro novos caminhos em minha poética e estabeleço novas pontes entre as mídias experimentadas, logrando, em alguns momentos, para trabalhos que se entrecruzam entre o arcaico, o tradicional e o contemporâneo.

Sobre minha produção em cerâmica, em 2007, realizei a exposição *Inutilitários* na Galeria de Arte do Fórum de Belo Horizonte, apresentando uma série de porcelanas. Esta mostra individual tinha como proposta destituir a função do utilitário cerâmico, por meio de procedimentos incorporados a outros materiais, como tripas, peles e plumagens. Interessem-me os contrastes da superfície refratária e inorgânica da porcelana branca, fria, lisa, em oposição à porosidade da pele orgânica, macia e, por vez, repulsiva. *Vazio entre nós* (Fig. 10) ilustra esta minha pesquisa, na composição de duas garrafas de forma clássica, sendo uma em porcelana vitrificada e outra em grés cru; as duas peças são unidas por uma trama de tricô que as encobre até a metade. Para realizar o tricô de tripa de porco, uni as tripas por meio de nós com a finalidade de tecer a trama. Interessem-me as técnicas primitivas do tecer e do modelar, técnicas que nasceram nos primórdios da humanidade e que acompanham a evolução tecnológica de cada tempo.

89

Ao meu ver, tanto a cerâmica cozida quanto a trama crua da tripa de porco dialogam entre o sensível e o inteligível, no sentido de pertencerem à leitura simbólica do vazio existente entre nós, além de reportarem ao fazer manual, à matéria-prima, bruta e manufaturada. Neste trabalho, teço, entre o utilitário cerâmico e o alimento, relações presentes no universo feminino e na prática do cozinhar, desviados de suas funções habituais, como matérias plásticas, estéticas e conceituais.

A cozinha me inspira em suas histórias, memórias e vasilhames. Entre 2004 e 2007, mantive um ateliê no Bairro Santo Antônio em Belo Horizonte. Nesse espaço, realizava minha produção e dava aulas semanais de cerâmica. Os alunos desenvolviam seus projetos pessoais e discutíamos, como bons mineiros, em volta da mesa de lanche, no intervalo das aulas

Para fazer o café dessas pequenas pausas, ganhei uma chaleira de alumínio antiga, que estava guardada há alguns anos e que fora de minha bisavó, Dona Santinha. Chaleira

herdada de uma bisavó com nome de santa, para mim só poderia significar algo ligado ao sagrado!

Ao utilizar minha vasilha herdada, constatei que, por melhor que fizesse uma chaleira, nenhuma se equivaleria, em termos sentimentais, ao valor daquela herdada por minha bisavó. A simples chaleira de alumínio me reporta às boas lembranças da infância, sentada à mesa de sua casa.

Ao aliar a funcionalidade e a memória afetiva da chaleira da bisavó Santinha, resolvi mantê-la em sua utilidade e parti para a produção de uma chaleira mais descompromissada de uso. Afinal, o meu interesse na cerâmica sempre foi mais voltado para o caráter da matéria-prima e a construção tridimensional ao invés da produção utilitária. Vejo o utilitário em minha produção, como o poeta mato-grossense Manuel de Barros (1916-2014) apresenta seus objetos do cotidiano, de forma descoisificada. Em seus poemas, como “por exemplo, dar ao pente funções de não pentear”, busco referências para criar *Chaleirisse* (Fig. 11) e realizar o meu exercício de descoisificar utensílios.

90

Por estar envolvida com questões referentes à desfuncionalização do utilitário cerâmico, parti com esse propósito de modelar um objeto cerâmico que não tivesse compromisso com sua função utilitária e, desse pensamento, excedi na quantidade dos bicos da chaleira.

Ao ver a superabundância de seus 20 bicos, reporteime-me à generosidade do seio familiar e à alegria do aconchego materno, sentimentos que sempre estiveram disponíveis e em oferta na cozinha de casa.

Apesar da fartura dos bicos, a alça, tecida em tripa de porco, alude à precariedade do alimento que é aparentemente frágil e mole. Seu contraste, em relação ao corpo da porcelana, representa a resistência que se obtém ao tecer uma trama, mesmo usando um material tão insólito. Contudo, os dois corpos foram tecidos em tramas orgânica e inorgânica. As laçadas do tricô de tripa de porco comportam-se como os rolinhos de barro, que se moldam na construção de um tecido seja de barro ou de pele, mas que ganham resis-



Fig. 10 - Lorena D`Arc, *Vazio entre nós*, 2007.
cerâmica e tricô de tripa de porco
(Foto: Miguel Aun)



Fig. 11 - Lorena D`Arc, *Chaleirisse*, 2007.
porcelana e tricô de tripa de porco, 24 x 40ø cm
Teapot Museum, Shangai, China
(Foto: Samuca Martins)

tência enquanto trama. Ao tratar sobre a imaginação material, Bachelard aponta para a imaginação que se alimenta de uma vontade transformadora da matéria, na verdade, as imaginações material e dinâmica, em consonância com a vontade de criar. Sobre a imaginação das forças em *A Terra e os Devaneios da Vontade*, o autor, ao considerar o elemento terra, discute sobre a conscientização dos devires entre as matérias duras e moles e suas forças intervenientes:

pelas matérias duras e pelas matérias moles que tomamos consciência de nossas próprias potências dinâmicas, e de suas variedades, de suas contradições. Através do duro e do mole aprendemos a pluralidade dos devires, percebendo provas bem diferentes da eficácia do tempo. (BACHELARD, 2001, p. 16)

Desse processo entre o duro e o mole, da argila crua e queimada e da tripa fresca e desidratada, e seus contrastes hápticos, testemunho camadas, espessuras, tempos e respostas diferentes.

Em minha produção, o meu interesse parte da vontade de articular o utensílio fora de sua aplicabilidade ou de seu contexto original. Faço o exercício de “descoisificar” a louça de cada dia, na tentativa de singularizar o que a indústria banalizou. Por meio da prática ou operação artística, relaciono minhas memórias e meu encantamento pelos materiais, prezando o valor simbólico do material e o seu caráter enquanto matéria-prima. Dentro deste contexto, percebo nos desdobramentos do utilitário e de suas matérias-primas, o desvelamento de memórias instauradas tanto nos objetos domésticos, quanto nos materiais que o compõe. Ao experienciar este universo que comunga o barro, compreendo entre as bordas da cerâmica, entre a matéria e o objeto, um lugar para a pesquisa de si, do entorno e a reflexão.

Referências

- AMARAL, M. E. M. C. *Clivagens da matéria: uma abordagem nas artes plásticas*. Dissertação (Mestrado em Artes, Escola de Belas Artes, UFMG), 2001. 367f.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARROS, M. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- LEMINSKI, P. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- LÉVI-STRAUS, C. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- READ, H. *As origens da forma da arte*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1981.
- GUIMARÃES ROSA, J. *O Cruzeiro* [revista], Rio de Janeiro, Diários Associados de Assis Chateaubriand, 25/8/1957.

página da artista

Lorena D’Arc*
Sem título

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.97-106>

* Lorena D’Arc é Doutora em Artes pelo IA UNESP, Mestra em Artes Visuais pela ECA-USP, Pós-Graduada em Arte e Contemporaneidade pela Escola Guignard - UEMG, Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Artes Plásticas pela Escola Guignard - UEMG, instituição na qual é professora do Departamento de Disciplinas Tridimensionais e Artes Visuais.

Oca e Láctea I, 2017.

cerâmica de alta temperatura, queima em forno Bizen, 50 x 15 x 5 cm

Foto: Jade Liz

Oca e Láctea II.

faiança com pátina de leite e óxido de zinco

Foto: Jade Liz

Oca e Láctea III.

faiança com pátina de leite e óxido de zinco, 30 x 19 x 8 cm

Foto: Jade Liz

Oca e Láctea IV.

faiança com pátina de leite e óxido de zinco

Foto: Jade Liz

Exposição individual, Galeria Alcindo Moreira Filho, IA/UNESP, São Paulo.

Foto: Jade Liz

Artemis (detalhe).

cerâmica de alta temperatura, queima de bizen

Foto: Jade Liz

98

Artemis (detalhe).

cerâmica de alta temperatura e tricô de couro de vaca, queima de bizen, 240 x 73ø.

Foto: Jade Liz

Artemis, exposição individual, Galeria Alcindo Moreira Filho, IA/UNESP, São Paulo.

Foto: Jade Liz

Das tripas coração, 2012.

grés e tricô de tripa de porco, 29 x 36 x 95 cm

Foto: Miguel Aun

Vazio entre nós, 2007.

porcelana e tricô de tripa de porco

Foto: Miguel Aun

















tradução

Depois da arte¹, de Peter Halley*

*Tradução: Caroline Alciones de Oliveira Leite²
e Luiz Sérgio de Oliveira³*

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.109-116>

O fim de Deus trouxe consigo a morte da arte. A arte foi formada a partir da mesma ordem simbólica que produziu a ideia de Deus, uma ordem que começou a morrer com o Renascimento. Até o Renascimento, a arte havia sido um meio de conectar a matéria básica com o significado oculto e a unidade do cosmos. A arte permitira que o homem se aproximasse do infinito. Era uma técnica pela qual o homem temporal poderia estabelecer uma relação simbólica com o universo eterno. Neste sentido, a arte estabeleceu uma superioridade sobre a morte; ela derrotou o vazio, enchendo-o de significado.

¹ O ensaio “After Art” foi publicado originalmente no número 27 da *New Observations* (Nova York, 1985) e posteriormente no livro *Peter Halley, Collected Essays 1981-1987*, Zurique, Bruno Bischofberger Gallery, 1988, de onde esta tradução foi realizada.

² Caroline Alciones de Oliveira Leite é Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, Niterói, e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte) da UFRJ. E-mail: alcionesdol@gmail.com

³ Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular (Poéticas Contemporâneas) da Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: oliveira@vm.uff.br

A morte de Deus começou com o nascimento do capital. A ordem simbólica começou a atrofiar; foi substituída pela regra do lucro, da razão e da história. Mas Deus não morreu simplesmente, como o modernismo havia afirmado.

Em vez disso, Deus entrou em um processo interminável de morte que continua até hoje. Antes, Deus era a condição necessária do pensamento. Depois, Deus se torna uma voz possível em um coro polifônico de significados e de não-significados. Além disso, a ordem moderna - de capital, mercado, estado - descobriu novos papéis para a ideia de Deus preencher. Por um lado, a ideia de Deus apoia a unidade falocêntrica do idealismo burguês. Por outro lado, alimenta os reavivamentos transcendentais periódicos defendidos pelos unitaristas, rosa-cruzianos e junguianos.

A arte está na mesma condição. Sempre morrendo, nunca morta: ressuscitada pelos pré-rafaelitas, pós-impressionistas, expressionistas abstratos e pós-minimalistas, sem mencionar os historiadores da arte e os aquarelistas. Mas a magia se foi.

Fac-símiles e transgressão

O que viria depois da arte, depois de Deus? Uma cenário da morte, uma paisagem desprovida de significado. O que poderia ocupar o papel, antes reservado à arte, como vencedora sobre a morte, como farol no vazio? Depois da arte, duas possibilidades apareceram.

Aqui nos aventuramos, surpreendentemente, em uma estrutura bipartida a partir de Gre-enberg: vemos uma prática dividida em popular e vanguarda. Desde a Renascença, mas de forma mais dramática nos últimos cem anos, a cultura moderna se apegou a duas soluções (juntamente com a contínua morte da arte, ou algo parecido) para preencher o vazio antes iluminado pela arte – primeiro, os fac-símiles da vida eterna fornecidos pela cultura popular; segundo, o recurso da vanguarda à transgressão para desencadear um momento de vida em um universo inanimado.

Primeiro, na cultura de massa, a imagem congelada da vida eterna. Na falta de um lugar no universo simbólico, a cultura popular tem aproveitado seus recursos massivos para criar imagens da vida triunfante sobre o tempo, para retratar uma pausa nos processos irresistíveis de morte e de decadência, em resumo, para criar um simulacro de uma eternidade viva. Este projeto começa no Renascimento com a perspectiva, o retrato e o monumento funerário. Ele ganha força no século XIX com o advento do realismo. Nos últimos cem anos, sobejaram os ganhos tecnológicos: primeiro, a fotografia, depois o fonógrafo, o cinema, a fotografia a cores, talvez a seguir, os hologramas. Através dessas tecnologias, as imagens dos mortos não morrem mais – elas estão salvas em foco nítido, cores vivas, com movimento. Nas imagens feitas por essas máquinas, a juventude sempre passageira não envelhece mais. O tempo é congelado em um plano bidimensional.

Em um mundo depois de Deus, depois da arte, "Walt Disney aguarda sua ressurreição a 180 graus centígrados abaixo de zero" (Baudrillard). Para esse período de "animação suspensa", ele gravou em vídeo centenas de mensagens anuais para serem exibidas nas reuniões anuais de seu conselho de diretores.

111

Na televisão, Steve Allen apresenta um programa no qual atores representando "figuras históricas" de diferentes séculos conversam sobre questões filosóficas e outros tópicos. O tempo está em colapso. Os mortos de diferentes épocas se encontram. Os antepassados vivem para falar conosco.

Os discos fonográficos são denominados "gravações" porque registram aquela que é a mais passageira das atividades humanas, a produção de sons. Nos anos 1960, o registro fonográfico tornou-se repentinamente a mais popular das formas de arte. Tão imediata era a promessa de imortalidade oferecida pelos registros que as grandes "estrelas do disco" daquele período pareciam apressar o fim de suas vidas reais para que pudessem começar sua vida eterna exclusivamente em disco.

Qual é a Greta Garbo real? A imagem de celuloide dos anos 1930 que vive na tela do cinema ou a mulher idosa que vive em Nova York?

A máxima de Andy Warhol – algum dia você poderá ir a uma festa e ser o único lá – ressoa.

Tais efeitos são alcançados na vida assim como nos meios de gravação. Estamos em um evento esportivo, um jogo de futebol ou de beisebol. Os atletas aparecem, jovens, bem proporcionados, bem condicionados, em seus uniformes que acentuam suas formas. Como deuses gregos. Mas o que é ainda mais importante do que a saúde e o vigor desses homens reais são as condições sob as quais eles aparecem. Eles são enquadrados contra grandes áreas de grama de um verde impossível (geralmente, é claro, grama artificial), um sinal colorístico, hiperreal, da própria vida – uma maneira eficaz de acentuar os tons marrons corados da pele rica em oxigênio dos atletas (pelos princípios colorísticos do contraste simultâneo). Mas o elemento mais potente nessa situação é a iluminação radiante, branca, absolutamente sem sombras, absolutamente imóvel, fornecida por centenas de refletores poderosos que circundam o estádio. (O apelo desta luz, que também é usada na produção de TV, explica a crescente popularidade de eventos esportivos noturnos e dos ginásios). No passado, os eventos esportivos eram organizados sob a luz temporal do sol em constante movimento. Mas hoje, “sob as luzes”, por mais ou menos duas horas, é como se o tempo parasse para esses homens semideuses no auge de sua juventude. O sol já não cruza mais o céu. A morte é banida pela luz intemporal, imóvel e sem sombras que ilumina esses corpos perfeitos.

Em meio a esse grande espetáculo de obsessão pela morte, talvez em reação a isso, a vanguarda tem perseguido outra tática – a transgressão. Ao não assumir nenhuma realidade além dos códigos, a vanguarda ignorou a morte com uma invenção de linguagem. A vanguarda perseguiu a ideia de que, para revitalizar os códigos, os mecanismos dos códigos devem ser transgredidos. Propunha que o momento em que isso ocorresse ofereceria um momento de vida na paisagem semelhante à morte do mundo pós-simbólico. De Courbet à Segunda Guerra Mundial, este foi o paradigma da atividade de vanguarda, essa busca do momento de vida contra a onipresença da morte.

Depois da arte - fascínio e o fim da vanguarda

Depois da arte, as culturas da transgressão e dos fac-símiles. Enquanto a cultura das reproduções permanece, transgressão e vanguarda estão desaparecendo rapidamente – ou melhor, transmutando-se. Esta é a crise que se abateu sobre a vanguarda na atualidade. Hoje a transgressão tenta simular a si mesma, mas finalmente o momento de transgressão da vida é abandonado em favor do olhar narcótico da fascinação.

A era que sucedeu a Segunda Guerra Mundial produziu o começo dessa mudança. De repente, vemos Picasso, o mestre final da transgressão, transformado em um ícone foto-jornalístico, um ídolo fotográfico da cultura da vida simulada. Sua velhice aumentava suas qualidades fotogênicas; sua imagem tornou-se uma representação da cultura da juventude congelada tão potente quanto as imagens dos belos jovens atores e atrizes. (Sua obra do período precisa ainda ser examinada do ponto de vista de sua própria consciência das questões de simulação e nostalgia.)

Ao mesmo tempo, os artistas do pós-guerra perderam a capacidade de se engajar espontaneamente em atos de transgressão. De acordo com o recente livro de Serge Guilbaut sobre Expressionismo Abstrato, *Como Nova York Roubou a Ideia da Arte Moderna*, os artistas expressionistas abstratos, e seus apoiadores, conscientemente procuraram criar a impressão de atividade vanguardista escrevendo cartas de protesto, encenando demonstrações e apoiando a arte não-ocidental, tudo com a plena consciência de que essas atividades se enquadravam no modelo europeu de prática vanguardista transgressora. A transgressão se torna um evento de mídia. Ser vanguarda se torna uma estratégia de mídia. O último ato de transgressão espontânea alcançado pelo Expressionismo Abstrato foi seu uso original da transgressão como estratégia midiática.

A alienação é substituída pelo fascínio. O artista não pode mais recolher-se em seu desdém alienado, em uma condição na qual possa ver os códigos de uma posição de não-envolvimento. Em vez disso, o artista é atraído, encantado, hipnotizado. Suas questões lhe proporcionam um prazer ácido, maçante e repetitivo, entorpecente como aquele das

drogas sintéticas. O momento chave nesta transformação se deu quando Andy Warhol serigrafou a cadeira elétrica em cores ácidas.

Fascinação é uma queda livre. Não há apoio, não há volta. A carreira do artista sobrevive por um período de talvez cinco anos antes que seja absorvido pela mídia e que, criticamente, fracasse. O artista fascinado rapidamente se torna o objeto de fascinação. Isso aconteceu primeiro com os expressionistas abstratos, muitos dos quais tiveram a infelicidade de terminar abruptamente suas vidas em aversão romântica a esse destino. (Ou foi mais rápido abdicar da vida em favor de suas imagens, como no caso das estrelas do rock?). Posteriormente, os artistas se tornaram mais relaxados a respeito dessa eventualidade e simplesmente dedicaram-se à produção em massa lucrativa quando essa mudança ocorreu.

Da alienação ao fascínio. É a transição de uma cultura de isolamento e coerção para uma cultura de dissuasão e de sedução. Não estamos mais isolados, sentados em quartos com lâmpadas fracas e nuas, em apartamentos residenciais, angustiados e torturados (como descrito por Beckett). Esses tempos acabaram. A tortura do industrialismo deu lugar à sedução da paisagem pós-industrial. Nós já não temos mais nenhum desejo de deixar nossas casas. A lâmpada é suplantada pelo tubo cintilante que oferece filmes, esportes e entrevistas. Tubos de todos os tipos fluem para dentro e para fora, trazendo conversa, ar fresco, luz, água, música. Essa transformação é o evento crucial dos últimos trinta anos.

Na medida em que a realidade da transgressão se torna uma impossibilidade, a demanda pela transgressão aumenta. Desde os anos 1960, pelo menos, a cultura do fascínio tem estado extremamente ansiosa para absorver quaisquer atos remanescentes de transgressão ou de quase-transgressão que venham a ser tentados. Criminosos e políticos radicais escrevem livros que são sucesso de vendas. Artistas de vanguarda aparecem no noticiário da televisão, enquanto transexuais são entrevistados pelo apresentador no *talk show* por Phil Donahue.

A forma criada pela transgressão é preenchida pela nostalgia. A demanda pela transgressão, que não é mais possível alcançar, é satisfeita por um recurso mais ou menos erudito à nostalgia. Quando foi chegada a hora de transgredir as estruturas decadentes do formalismo, os artistas italianos e alemães simularam a transgressão revivendo elementos da figuração do início do século XX. Quando os arquitetos quiseram transgredir a linguagem do Estilo Internacional, somente puderam recorrer a uma panóplia de historicismos.

O que esperar então do artista e intelectual nessa situação de fascinação? Seríamos "artistas" ocupando funções que não mais existem, exceto na forma paródica? Baudrillard e outros enfatizam que o público em geral é o grupo que é fascinado. No entanto, ninguém é tão fascinado quanto o artista e o intelectual. Warhol, Baudrillard, Jonathan Borofsky e Richard Prince adoram muito mais o fascínio do que qualquer produtor de TV, funcionário de escritório ou aposentado. Estaria agora o papel do artista e do intelectual na "consciência" pós-marxista de sua situação que a fascinação implica?

Mas o fenômeno da fascinação parece estar mais de acordo com outro modelo. Dentro do nosso universo pós-moderno de simulação, abandonamos os objetivos do Discurso e da Escrita. Entramos em um novo período de Comentário, como Foucault rotulou a prática da erudição no mundo da Renascença. Mas, no presente, artistas e intelectuais estão criando um comentário sobre um universo de simulação, sobre um universo sem um Texto. É um comentário sobre "a interminável sobreposição de sinais" que uma vez constituiu o mundo da Renascença e que hoje constitui o simulacro. É uma exegese sem fim, sem verdade ou falsidade. É um comentário sobre um universo de areia movediça e de quimeras onde nada é sólido e nada é real.

Como citar: HALLEY, Peter. Depois da arte. Tradução: Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 109-116, dez. 2017.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.109-116>

* Peter Halley, artista norte-americano nascido em Nova York em 1953, formou-se pela Phillips Academy, Andover, recebeu seu diploma de B.A. na Universidade de Yale e o M.F.A. na Universidade de Nova Orleans. Suas pinturas foram objeto de extensas retrospectivas itinerantes em museus, tais como o Musée d'Arte Contemporain, Pully, Lausanne; Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Madri; Musée d'Art Contemporain de Bordeaux; e o Museu de Arte de Kitakyushu, Japão. Halley foi o editor da revista *Index* de 1996 a 2005 e foi o Diretor de Pós-Graduação em Pintura na Yale School of Art de 2002 a 2011. Em 2001, recebeu o Prêmio Anual Frank Jewett Mather da College Art Association (Estados Unidos) pela excelência de seu trabalho em crítica de arte.

artigos

Um sopro de pintura¹

A Breath of Painting

Un sopro de pintura

Patrícia Freire²

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.119-130>

RESUMO: O problema que enfrentamos no texto que se segue é como a imagem-potência no nível mental retorna para o mundo na forma de pintura e, como essa pintura, preserva tais fluxos e energia de seu tema, no caso, a natureza como objeto. Ao considerar o acaso como via de acesso às imagens mentais, nossa investigação encontra no estado de transe um potente mecanismo de conexão entre os demais estágios da pintura. Esta forma de consciência é fundamental para orquestrar o processo construtivo da pintura em que elementos intrínsecos ao fazer artístico, como intuição, gesto, ritmo, afeto, imaginação, substância e ateliês são conjugados para criar uma forma de reconexão entre o artista, o observador e o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: pintura; transe; acaso; natureza

¹ Este artigo é parte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira.

² Patrícia Freire é artista e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, Niterói. Graduada pela Escola de Belas Artes (EBA- UFRJ), tem seus trabalhos expostos em diversas galerias e instituições de arte no Rio de Janeiro, Bilbao, Londres, Paris, entre outras cidades. E-mail: patfreire@gmail.com

ABSTRACT: The problem we face in the text that follows is how the image-power at the mental level returns to the world in the form of painting, and how this painting preserves such flows and energy from its theme, in this case, nature as object. By considering chance as a way of accessing mental images, our investigation finds in the trance state a potent mechanism of connection between the other stages of painting. This form of consciousness is fundamental to orchestrate the constructive process of painting in which intrinsic elements, such as intuition, gesture, rhythm, affection, imagination, substance and studios, are combined to create a form of reconnection between artist, observer and the world.

KEYWORDS: painting; trance; chance; nature

RESUMEN: El problema que enfrentamos en el texto siguiente es cómo la imagen-potencia en el nivel mental vuelve al mundo en la forma de pintura, y cómo esa pintura preserva tales flujos y energía de su tema, en el caso, la naturaleza como objeto. Al considerar el azar como vía de acceso a las imágenes mentales, nuestra investigación encuentra en el estado de trance un potente mecanismo de conexión entre los demás estadios de la pintura. Esta forma de conciencia es fundamental para orquestar el proceso constructivo de la pintura en que elementos intrínsecos al hacer artístico, como intuición, gesto, ritmo, afecto, imaginación, sustancia y talleres se conjugan para crear una forma de reconexión entre el artista, el observador y el observador el mundo.

PALABRAS CLAVE: pintura; trance; azar; naturaleza

Recibido: 21/9/2017
Aprovado: 16/10/2017

Como citar: FREIRE, Patrícia. Um sopro de pintura. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 119-130, dez. 2017.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.119-130>

Um sopro de pintura

[...] com seus vales secretos [...], seus picos elevados que despontam repentinamente, seus vapores, seus orvalhos e suas brumas, suas névoas e suas nuvens, a montanha faz pensar nas arrebentações, nos sorvedouros e nas golfadas do mar. Mas isso tudo não é a alma que o próprio mar manifesta: são apenas as qualidades do mar de que a montanha se apropria.

--- Shitao apud Pierre Ryckmans, 2010.

Em meu processo, a colocação de tinta sobre a tela inicia-se sem um estudo prévio, sem desenho ou esboço. Habitualmente produzo gestos utilizando espátulas com a intenção de trazer a tinta à tela de maneira intuitiva, de forma a possibilitar uma composição inicial. O princípio da pintura é *tinta e cor*, elementos fundados em sólidos e líquidos (minerais e óleos). Tal pensamento remete a James Elkins (2000, p. 193) que, ao fazer uma analogia entre pintores e alquimistas, considerou que eles têm em comum o uso de substâncias elementares. Para ambos, tais elementos, suas combinações e transmutações são fundamentais e trazem um fascínio que ocupa suas mentes ao ponto de tornarem-se a “matéria

prima” de suas criações. Elkins nos traz, através dos antigos alquimistas, uma ideia de substância que pode ser entendida na pintura pela significação de suas propriedades. O autor nos fala de substâncias não só como matéria: como os sólidos dos pigmentos, os líquidos dos solventes e dos óleos, sua viscosidade, mas também, substâncias podem ser percebidas como qualidades que estão intrínsecas nesses elementos como, por exemplo, a vibração de sua cor, sua intensidade, sua umidade, seu tempo de secagem, sua transparência, sua possibilidade de combustão etc. (ELKINS, 2000, p. 110-113)

[...] um conceito pode ser uma substância na mente, assim como um produto químico é uma substância no mundo. Substâncias ocupam a mente como conceitos e conceitos ocupam o mundo como substâncias. O óleo de linhaça na palheta é indistinguível do óleo de linhaça em minha mente. (ELKINS, 2000, p.113, tradução nossa)

As qualidades das substâncias têm um efeito psicológico na abstração como potencial criativo. A materialidade e a qualidade abstrata do material na pintura estão interligadas, assim como o acaso, sendo a substância também um elemento de entrada no fluxo mental. Quando se entra no processo de criação, estas substâncias já permeiam, mentalmente, a ideia da realização da pintura. (Fig. 1)

Todo meu processo relativo ao pintar começa com um estímulo, que pode ser uma cor, uma experiência vivida, uma memória. No caso específico desta pintura (Fig. 2), foi uma imagem mental. As escolhas que se seguiram foram consequências do encontro com aquela imagem. Não sei exatamente quando ou como acontece essa percepção, ou ainda como as conexões entre a imagem mental e a pintura começam a dar sentido aos gestos e vice-versa. Manchas surgem nas sobreposições das camadas de tinta. Embora saiba como provocar essas manchas, não as controlo. Na medida que o espalhamento de tinta avança (como em um ritual), essa imagem vai se tornando mais forte e o que no início parecia fantasmagórico se torna movimento, não somente nos gestos, mas também nos resultados das sobreposições de cores e das marcas na superfície da tela. É como se o corpo pudesse seguir o movimento dessa imagem na mente, perseguindo-a, talvez com a intenção de trazê-la a uma nova realidade.



Fig. 1 - Registro de processo em primeira pessoa.
(Foto: Arquivo pessoal da autora)



Fig. 2 - Patrícia Freire, Sem título.
óleo sobre tela, 110 x 160 cm
(Foto: Arquivo pessoal da autora)

Algumas camadas de tinta secam mais rápido e quando a espátula arrasta outra camada de cor por cima delas, aparecem “texturas” ao acaso que, muitas vezes, são trabalhadas e aproveitadas. Neste momento, são esses acasos que interessam porque fazem parte de um gesto involuntário, instantâneo, ligeiro, que traz certo frescor à imagem realizada na tela.

O desafio sempre parece estar ligado a como perceber este acaso em sua conexão com a imagem que vai surgindo. Outro elemento importante nesse processo é a intuição como meio de percepção e de escolha destes acasos. Este é o momento no qual o pensamento não julga. O julgamento lógico cede lugar às sensações; busco seguir a intuição. O frescor da imagem remete diretamente a uma atribuição de incerteza ao processo de realizá-la, o que faz, no entanto, com que essa imagem ainda permaneça contaminada pelo imaginário. A intenção seria trazer à tela o registro desta memória, impregnada de imagens mentais em fluxo, porém, sem que com isso se ocultasse suas mutações. A ideia é que permaneçam como vultos. A imagem vista na memória não é uma imagem fixa ou aprisionada, ela é viva. Um conjunto de sensações. Essa imagem é um vulto que traz uma série de possibilidades em sua realização e também em sua leitura. A fotografia pode em algum momento ser parte do estímulo ao processo da pintura por trazer à mente uma ideia inicial ou mesmo remeter à memória de alguma experiência vivida. Contudo, a imagem fotográfica nunca é utilizada em meu processo como modelo direto.

Para quem está de fora não há possibilidade de visualizar os caminhos internos e as incertezas que atravessamos para ir ao encontro dessa imagem. Muitos erros e acertos são resultados de decisões sutis no percorrer desse caminho. O ato de pintar é um ato íntimo, um momento vulnerável aos estímulos dos sentidos. Estímulos esses que tanto podem causar uma produção mais consistente quanto uma interferência negativa, bloqueando a fluidez do trabalho em meio ao processo. Existem muitas coisas que levam ao fracasso na pintura, já outras podem fazê-la funcionar e trazer toda potência ao trabalho. Mas o que é dar certo?

Para abordar este assunto, é preciso pensar a pintura como um resultado. Esse resultado não significa fim, mas o meio – um mecanismo que remeterá o observador ao processo

de fluidez, ora vivenciado pelo artista, em ressonância com a potência da imagem na pintura. O êxito ou fracasso aparecem como um diálogo posterior ao trabalho. Assim, é possível entender o que a pintura tem a “dizer” além dos elementos que dela se constituem, além da tinta e da cor.

A pintura surge, entre outras coisas, de uma imagem mental. Uma imagem vultuosa e ambígua, que às vezes pode sugerir uma montanha, mas que pode evocar também o mar. Na verdade, se trata de uma imagem que não é uma montanha nem o mar, mas um conjunto de forças. Esse tipo de imagem permeia meu imaginário e muito me interessa. São visões que sugerem diferentes experiências de observação da natureza, que possibilitam percepções que transcendem mesmo suas formas e forças originais. Ou seja, não estamos falando de mar ou de montanha, mas daquilo que habita em essência qualquer elemento da natureza. São essas percepções que circulam em meu imaginário. Como nos diz Shitao³ (1642-1707) em suas observações sobre as formas da natureza, a montanha pode se apropriar da qualidade de fluidez do mar que, por sua vez, também se apropria da magnitude e da imponência da montanha.

Na verdade, chego à conclusão de que minha pintura não trata da construção de uma imagem singular. Ao final do processo, não busco a imagem de uma montanha ou do mar, mas de uma multiplicidade de coisas, um fenômeno bruto em que a pintura seja uma conexão com a fluidez da imagem mental em incessante ressonância com o mundo. O caminho para o êxito na pintura implica em estar atuando nesse campo de relações. O processo orchestra uma sinergia entre linhas de forças, forças estas que se realizam tanto na superfície da tela, com seus elementos estruturais e linhas que orientam a dinâmica do quadro, quanto dos fluxos elementares da própria natureza que são, no meu caso, o objeto de interesse. Essas linhas se relacionam como uma unidade em movimento em um ritmo

³ Shitao, também conhecido como “O Monge Abóbora-Amarga”, foi um pintor chinês que, além de uma grande produção de pinturas, deixou um legado de anotações sobre o tema em um texto baseado nas três principais correntes do pensamento chinês, o taoísmo, o confucionismo e o budismo. A primeira edição conhecida do livro é de 1728. Shitao é tido como um dos mais importantes pintores da China. (Ryckmans, 2010)

compulsivo, permitindo, contudo, deixar aberturas para o mistério do imaginário. No entanto, como capturar tal imponderável, aquilo que não se retrata – o invisível?

Para além dessas linhas de forças está o espírito, que conduz e motiva, como um impulso expressivo que nos permite criar as imagens e apreendê-las, não em semelhança, mas em sinergia com a natureza. São tais visões ou conexões que trazem memórias de sensações e que ganham significado através dos acasos em meio ao exercício das tentativas de apreensão desse fluxo. Não sei exatamente o que me faz perceber estas nuances; acredito que nesses instantes há uma intensa imersão na pintura. É possível dizer que quando se percebe tais relações na pintura, as motivações e os estímulos ganham potência. Sempre que tal potência se manifesta, parece propiciar a entrada em um estado de completa imersão no trabalho, um foco imenso que nomeio estado de transe.

Uma experiência de transe pode acontecer a qualquer pessoa e a qualquer momento, talvez nem a percebemos, basta um estado de atenção intensa em alguma tarefa ou situação. O transe pode ser considerado um potencial do comportamento humano. Refere-se à experiência natural de uma pessoa entrar em estado alterado de consciência quando sujeita a um estímulo capaz de fazê-la sair de si. Tal estado alterado ocorre durante o processo da pintura, mas não é possível dizer o “exato” momento quando ocorre ou o quê ocorre de fato durante esse fenômeno – é possível dizer quando não ocorre. Seria difícil relatar o que realmente acontece durante o estado de transe, como se quiséssemos lembrar de um sonho que nos foge a todo momento em que tentamos buscá-lo na memória, segundo os parâmetros de nossa realidade, de maneira a torná-lo inteligível. Não é tarefa simples tentar explicar o que seria o estado de transe na pintura. Muitas vezes, nem nos damos conta de que o transe acontece ou, em outras ocasiões, simplesmente notamos que saímos dele.

No processo da pintura, o estado de transe é provocado por estímulos ou gatilhos dos sentidos para além da visão. Um dos principais estímulos para a pintura é o “desejo” de se lançar, o primeiro impulso motivador, aquele que traz a ideia, momento em que a percepção se abre para o processo. Nesse momento não estamos preocupados com o êxito

ou resultado final, mas apenas como o entrar no fazer da pintura e nos deixar levar. As ações que acontecem no início da pintura, quando todo o movimento se realiza no preparo do ambiente do ateliê, que envolve a escolha das cores, do material a ser usado, pincéis e espátulas, a manipulação das tintas na palheta e sua aplicação na tela, parecem da ordem de um ritual que leva a uma imersão na continuidade da pintura. Este é para mim um dos grandes estímulos. Momento em que se inicia a busca pelo foco no trabalho. (Fig. 3)

No estado de transe na pintura, a técnica é “esquecida”. Para Shitao (Ryckmans, 2010), a técnica é importante como conhecimento e deve estar absorvida o bastante para não ocupar a mente ao ponto de obstruir o espírito, o impulso condutor. As substâncias, que são aliadas do corpo e do tempo, devem deixar fluir o pensamento.

É importante ressaltar que por técnica não me refiro àquilo que os acadêmicos consideram, no aspecto clássico do conhecimento, como um estudo necessário à prática para que se possa eventualmente desconstruir em nome de um estilo ou da liberdade criativa. Por técnica, me refiro àquilo que se acumula pela experiência, por certa prática ou modo de fazer e do reconhecimento daquilo que o material nos oferece no domínio das substâncias; algo que é adquirido pelo contato de forma fluida e flexível com esse domínio. Aqui o conhecimento não é lógico nem dedutivo, mas um conhecimento sensível de um caminho próprio e de suas conexões. Na pintura parece existir uma conexão com as propriedades do material eleito para o trabalho, ou talvez dependa dessa conexão para se obter um verdadeiro *feedback*. Durante o processo da pintura, a escolha dessas substâncias faz parte de uma aproximação com o material e também com o conhecimento absorvido de uma prática após a outra. Uma espécie de afinidade com o material que permite uma fluidez em todas as decisões no processo da pintura. Essa seria a função da técnica: determinar a escolha de valores pelo conhecimento adquirido.

O esquecimento da técnica permite utilizar uma memória do corpo com os gestos que, juntos com a intuição, levam a uma comunhão entre corpo e mente. Nesse momento, o impulso se volta para a intenção de transmitir o que nos é invisível, que está na magia



Fig. 3 - Registro de processo em ateliê feito por outra pessoa.
(Foto: Arquivo pessoal da autora)

das relações de forças. O coração acelera e os gestos com a espátula se tornam agressivos, verdadeiros embates com a tela. Todo o processo se acelera na apreensão dessas forças, como se o tempo fosse roubar a qualquer instante aquela imagem que flutua na mente. Nesse ritmo, aquilo que surge na tela passa a fazer parte do imaginário e, como em um *feedback loop*, essa imagem vai se realizando na pintura. Através deste pensamento, é possível entender quando no tratado de Shitao é mencionado que “o influxo espiritual é produzido pelo pincel quando os movimentos seguem o coração”. (2007, p. 37)

Busca-se na pintura fluir como em um gesto único. O tempo parece em suspensão para que, em um suspiro, o espírito se manifeste como em um sopro através na própria pintura. Os significados surgem pela memória da imagem que, ao mesmo tempo, são capazes de trazer outras memórias e outras imagens impregnadas de experiências acessadas em outro tempo, sugerindo, portanto, um movimento contínuo. O movimento do gesto se une à percepção do imprevisto e ao impulso de tornar em realidade aquela ideia em fluxo. Quando essa dinâmica atinge sua maior intensidade, a imagem realizada na tela se torna potente ao ponto de se transmutar diante do observador. Deixa de ser uma imagem singular e fixa para se tornar um fluxo vivo e plural em sinergia com a mente do outro. Nesse momento se estabelece a verdadeira conexão entre pintura e aquele que a vê, sendo isso o que, de fato, importa.

Referências

ELKINS, James. *What the Painting Is*. Nova York: Routledge. 2000.

RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do Monge Abobora-Amarga*. Tradução e comentário da obra de Shitao / Pierre Ryckmans; [tradução para o português: Carlos Matuck e Giliane Ingratta]. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

Para que passaportes?

Why Passports?

¿Para qué pasaportes?

Alexandre Emerick Neves¹
Camila de Souza Silva²

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.131-146>

RESUMO: O cenário artístico contemporâneo, aliado às novas tecnologias, ao turismo e ao acesso à internet, abre inúmeras possibilidades para produções artísticas, sobretudo quanto à construção de imagens a partir de deslocamentos e experiências pessoais em junção com o vasto cenário imagético disponível que prescinde a prática artística. Diante disso, a partir do debate sobre o multiculturalismo aberto por Néstor Canclini, perpassando o pensamento de Lucy Lippard sobre o turismo e culminando na obra *Bienvenidos*, o artigo aborda como o passaporte, enquanto documento de origem do viajante e como metáfora de identidade, é o agente que tanto permite como impede a entrada em territórios estrangeiros, e como esse impedimento é superado por meio de deslocamentos virtuais nesse interstício específico entre fronteiras.

PALAVRAS-CHAVE: passaporte; fronteiras; deslocamentos; imagens; multiculturalismo

¹ Alexandre Emerick Neves é artista, professor e pesquisador. Doutor em Artes Visuais e Mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA-UFRJ), e graduado em Pintura (EBA-UFRJ). É Professor de História e Teoria da Arte do DTAM-UFES e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: alexandreemerick@gmail.com

² Camila de Souza Silva é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes, UFES, com graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2018). E-mail: camilasilvaartes@gmail.com

ABSTRACT: The contemporary art scene combined with new technologies, tourism and internet access opens up numerous possibilities for artistic productions, especially as regards the construction of images based on personal experiences and displacements in conjunction with the vast imagery scenery available that dispense the artist practice. Given this, from the debate about multiculturalism opened by Néstor Canclini, permeating the thinking of Lucy Lippard on tourism and culminating in the work *Bienvenidos*, the article discusses how the passport, as a traveler's origin document and as a metaphor for identity, is the agent that both allows and prevents entry into foreign territories, and how this impediment is surpassed by means of virtual displacements in this specific interstice, between borders.

KEYWORDS: passport; borders; displacements; images; multiculturalism

RESUMEN: El escenario artístico contemporáneo, aliado a las nuevas tecnologías, al turismo y al acceso a Internet, abre innumerables posibilidades para producciones artísticas, sobre todo en cuanto a la construcción de imágenes a partir de desplazamientos y experiencias personales en unión con el vasto escenario imagético disponible que prescinde la práctica artística. El artículo aborda cómo el pasaporte, como documento de origen del viajero y como metáfora de identidad, a partir del debate sobre el multiculturalismo abierto por Néstor Canclini, perpendiendo el pensamiento de Lucy Lippard sobre el turismo y culminando en la obra *Bienvenidos*, el agente que tanto permite como impide la entrada en territorios extranjeros, y cómo ese impedimento es superado por medio de desplazamientos virtuales en ese intersticio específico, entre fronteras.

PALABRAS CLAVE: pasaporte; fronteras; desplazamientos; imágenes; multiculturalismo

Recibido: 25/9/2017
Aprovado: 17/10/2017

Como citar: NEVES, Alexandre Emerick; SILVA, Camila de Souza. Para que passaportes? *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 131-146, dez. 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.131-146>

Para que passaportes?

Quem concede passaportes? Este é o questionamento final do texto *Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo* de Néstor Canclini. É também uma tentativa de resposta quanto ao lugar dos artistas latino-americanos no cenário globalizado e multicultural contemporâneo das galerias de mercados do eixo EUA-Europa-Japão a partir dos anos 1990. Segundo o autor, o que se espera de um artista latino-americano é que este “trabalhe apenas na retaguarda e com as tradições artísticas ligadas ao seu lugar de origem.” (CANCLINI, 2009, p. 164) Apesar da abordagem do texto ser focada nas relações do mercado de arte atual, o que procuramos destacar aqui é justamente a condição multicultural, e particularmente o atravessamento de fronteiras e a consequente necessidade de portar o passaporte como o documento que remete à origem do viajante e sua identidade. A investigação de processos, com os quais a arte contemporânea elabora a construção de imagens a partir de experiências pessoais com tais expedientes, culminará na análise da obra *Bienvenidos*, de 2017, um recorte da série *Caballos de paseo*¹, da artista capixaba Camila Silva.

O questionamento quanto a um lugar de origem nos leva a intuir também um lugar como destino, algo que o artista argentino Guillermo Kuitca trabalha como demarcações do espaço em obras como *San Juan de la Cruz* (Fig. 1), um mapa no qual as grandes cidades – marcadas com tachas, como é de costume para indicar os lugares de destino – têm todas o mesmo nome. Trata-se de uma clara sugestão de que

O viajante sempre chegaria à cidade de que partiu – um tipo de pesadelo que conhecemos de histórias de Kafka em que a desorientação espacial resulta das confusões entre proximidade e distância. (HUYSEN, 2014, p. 46)

Com a suposta contração entre origem e destino, proximidade e distância, não haveria necessidade de passaportes, sobretudo a partir de certa indeterminação das fronteiras. Diante do exposto, parece imperativo estender tais questionamentos às condições contemporâneas de mapeamento e deslocamento.

Não é difícil observar como os deslocamentos contemporâneos – facilitados pela globalização, pelo turismo, pela evolução dos meios de transporte e, claro, pela internet – abrem inúmeros caminhos de possibilidades para produções artísticas. No campo das artes, a produção de imagens se alarga à medida que o artista se encontra cada vez mais habilitado a deslocar-se fisicamente pelo mundo de posse de dispositivos fotográficos, desbravando caminhos alternativos para o fazer artístico, pois

A subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens. (SONTAG, 2004, p. 18)

Trata-se, portanto, de uma caça por imagens e são muitos os artistas que escolhem o deslocamento como mote de sua produção.

As condições multiculturais aliadas às tecnologias contemporâneas nos levam a constatar que “um setor crescente de criação, difusão e recepção da arte está acontecendo hoje de forma desterritorializada”. (CANCLINI, 2009, p. 159) É pertinente pensarmos sobre a

condição social multicultural na qual nos encontramos hoje e, obviamente, incluir as práticas artísticas contemporâneas a partir do processo de migração em massa desencadeado com a modernização e o pós-guerra. Nesse contexto, a indústria do turismo apresenta-se como um agente facilitador de um constante vai-e-vem entre lugares de forma muito mais acessível. E mesmo que por vezes viajar ainda pareça inviável para alguns, Lucy Lippard nos mostra que “cerca de 400 milhões de pessoas percorrem o mundo voluntariamente a cada ano”. (LIPPARD, 1999, p. 4, tradução nossa).

O documento passaporte entra em cena quando pretendemos nos deslocar entre fronteiras, permite a entrada e a saída dos países. É o documento que possibilita que deslocamentos de fato se concretizem. Canclini o define como um

Documento de identificação, ao mesmo tempo nacional e individual, o passaporte é feito para localizar a origem do viajante. Ele permite a passagem de um país a outro, mas também carimba as pessoas por seus locais de nascimento e, por vezes, lhes impede mudanças. (CANCLINI, 2009, p. 162)

Ao mesmo tempo que o passaporte é o documento de acessibilidade a outros lugares, é também o da intransitabilidade, nos impedindo o acesso a tantos outros lugares, como conclui Canclini:

O passaporte, como uma síntese do impedimento de acesso, funciona como metáfora para homens e mulheres de uma era multicultural e, entre eles, os artistas, para quem “seus lugares não estão em nenhuma cultura em particular, mas nos interstícios entre elas, em trânsito”. (CANCLINI, 2009, p. 162)

Como vimos na obra de Kuitca, são tais interstícios que constituem o interesse do viajante aqui considerado, nem destino nem origem, mas o deslocamento em si, personagens em trânsito, como se poeticamente pudéssemos habitar definitivamente as fronteiras, tomá-las como os lugares de chegada em sua dimensão mais específica: um entre-lugares.

Além disso, a internet surge com a capacidade de romper fronteiras físicas em uma velocidade humanamente quase, se não, impossível. A disseminação de conteúdo via internet,

seja textual, sonoro ou imagético, acessível a qualquer pessoa em praticamente qualquer lugar do mundo, colabora enfaticamente para a expansão de uma sociedade globalmente multicultural influenciando, por vezes sorratamente, seus usuários, pois hoje somos majoritariamente usuários. Uma cultura multi, ou multilocal, não apenas local. Canclini atesta essa afirmação quando diz que

Identities são agora constituídas não apenas em relação a territórios únicos, mas na interseção multicultural de objetos, mensagens e povos oriundos de direções diversas. (CANCLINI, 2009, p. 161)

Ao mesmo tempo em que a construção de uma cultura local ou nacional depende de um enraizamento em um lugar específico, o que vemos hoje com o crescente acesso às mídias eletrônicas nos leva a crer que a construção de uma cultura local está sendo desafiada pelo fluxo de diversos conteúdos compartilhados, sobretudo em *timelines* de redes sociais. (CANCLINI, 2009, p. 161) A questão aqui levantada não é quanto à dizimação de uma cultura ou tradição local, nem tampouco de como preservá-la diante dos bombardeios virtuais, mas de pensarmos o quanto nossa identidade social se constrói hoje em uma condição de multiculturalismo promovida principalmente pela internet.

O problema da desterritorialização reside na desvinculação entre o fazer e a origem, pois o fazer não é imperativo sobre de onde você é, já que hoje, se formos considerados pelo que fazemos, podemos ser de qualquer lugar. O fazer artístico não está enraizado no seu local de origem, como em geral ocorria na História da Arte até o modernismo, basta lembrarmos do construtivismo russo, do futurismo italiano ou da escola muralista mexicana. (CANCLINI, 20029, p. 159) O fazer artístico contemporâneo muitas vezes reverbera a condição de uma sociedade multicêntrica, multilocal. Isso se torna ainda mais claro se observarmos as obras atuais quanto à hibridação de meios. E, mais que isso, hoje muitos artistas atuam em trânsito, entre lugares, deslocando-se, de maneira que

Cada vez que entram em um novo lugar, tornam-se um dos ingredientes de uma existência híbrida, que é realmente em que consistem todos os "locais". Ao entrar nesse híbrido, nós o mudamos. (LIPPARD, 1997, p. 6, tradução nossa)

Como atravessar fronteiras e permanecer em trânsito quando a impossibilidade de ir é asseverada pela origem de seu passaporte? Para responder a essa pergunta nos voltamos para o trabalho da artista Camila Silva, um satisfatório exemplo de como a impossibilidade de um deslocamento físico é suprida pelo “vasto panorama imagético contemporâneo” (NEVES; SILVA, 2016, p. 2416) disponível para o artista deslocar-se a partir das possibilidades de um deslocamento virtual.

As imagens aqui apresentadas são oriundas de um deslocamento de 425 dias entre Ushuaia na Argentina e Tijuana no México, como parte da obra *Bienvenidos da série Caballos de paseo*, na qual a artista desloca-se virtualmente através do aplicativo *Google Earth* instalado em seu *tablet*, captura imagens e posteriormente diagramá-las, seja por temas, percursos ou categorias no formato livro.

O ponto de partida é o aplicativo instalado no *tablet* e não mais o passaporte que diz de onde a artista é e para onde ela pode ir, pois parece ser possível ir para qualquer lugar pelas vias da realidade virtual e passear como um turista indeterminado por um mundo já repleto de imagens, sobretudo porque tais deslocamentos não exigem passaportes. A artista encontra na fotografia, ou na busca por imagens, uma maneira de preservar a memória de estar em um lugar, deixar rastros e assim apaziguar a partida para um outro destino. É também a maneira de encontrar a si mesma enquanto procura pelo outro. E é justamente nas fronteiras entre lugares, no deslocamento, em trânsito que o trabalho *Bienvenidos* se torna relevante.

A artista, ao ativar a função responsável por nos transportar para uma realidade imagética da ordem do simulacro, e por escolher justamente regiões fronteiriças entre países, acaba por encontrar imagens confortadoras e confrontadoras. O convite da placa de boas-vindas, ainda que avistado de longe (Fig. 2), traz o conforto tão almejado a qualquer viajante desejoso de chegar ao destino. O tom convidativo desse tipo de placa encontrado entre territórios, entre saídas e chegadas, parece agregar o mesmo sentido ao título *Bienvenidos*² da obra. Até mesmo nos lugares em que a fronteira como imagem nos confronta com o sentido metafórico do passaporte aqui discutido – como particularmente em



Fig. 2 - Villa de Aguas Verdes, Peru.
Fronteira com Equador. Outubro, 2016.

Tijuana, na fronteira do México com os Estados Unidos (Fig. 3), cujas características remetem a evidentes aspectos políticos que apresentam-se como risco, como impedimento, ao mostrar muros erguidos que obstruem a vista, impossibilitando um pleno atravessamento visual para o outro lado –, ainda assim, a partir da escolha da artista, é possível atravessar a fronteira com as pontas dos dedos em um “gesto que visa a imagem”. (FLUSSER, 2008, p. 62) Trata-se, portanto, de um contraste entre a obstrução do muro e o convidativo slogan “Bienvenidos” que aparece na imagem de Villa de Aguas Verdes, no Peru, fronteira com o Equador (Fig. 2). Apesar da vista nos situar na cidade peruana, o outro lado está plenamente disponível, mas apenas sob a chamada que se pode ler no letreiro azul ao fundo como demarcação da divisa.

Outras fronteiras são separadas por rios (Fig. 4) e carecem de pontes para unir territórios e conduzir “os caminhos hesitantes e apressados dos homens de forma que eles cheguem em outras margens, de forma que cheguem ao outro lado, como mortais”. (HEIDEGGER, 2012, p. 132) Assim, talvez possamos entender o deslocamento turístico nas especificidades aqui apontadas como um processo aceitável de construção de pontes, como entre-lugares, e justamente por habitá-las.

Acontece que o deslocamento virtual entre fronteiras é possível e, em princípio ilimitado, mas ainda assim recaímos na questão do impedimento de acesso referente aos passaportes, uma vez que o deslocamento depende do mapeamento prévio feito pelo *Google*, ou seja, o deslocamento somente é possível se o *Google* já esteve no lugar, e não são todos os lugares que permitem o mapeamento pela empresa. A imagem abaixo (Fig. 5), fronteira entre México e Guatemala, ilustra as inúmeras possibilidades e a impossibilidade da artista deslocar-se. As linhas azuis sinalizam a passagem da empresa pelo território mexicano, possibilitando o deslocamento da artista pelo país. No entanto, o mesmo não ocorreu na Guatemala, onde o deslocamento precisa ser interrompido. Parece claro que, seja por impedimento ou por falta de interesse, tais imperativos recaem sobre a empresa, pois os usuários têm livre acesso aos lugares disponibilizados pelo aplicativo.



Fig. 3 - Tijuana, México.
Fronteira com os Estados Unidos. Fevereiro, 2017.



Fig. 4 - Huaquilla, Equador. Fronteira com Peru. Outubro, 2016 (à esquerda);
Atenango de La Frontera, México. Fronteira com Guatemala. Janeiro, 2017 (à direita).

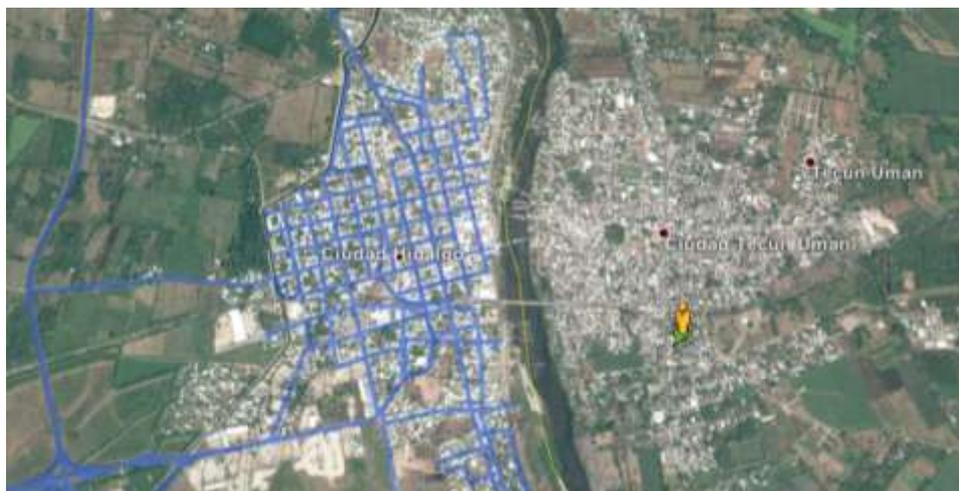


Fig. 5 - Fronteira entre México e Guatemala.
Janeiro, 2017.

A partir desses pressupostos, um problema fundamental se impõe: se a experiência passa pela mediação da imagem, e se a mediação é uma experiência suficiente para entendermos a imagem como um lugar, pois

As imagens – as coisas visuais – são sempre já lugares: elas só aparecem como paradoxos em ato nos quais as coordenadas espaciais se rompem, se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 246-247)

E ainda, se a imagem como trabalho do homem é poeticamente habitada (HEIDEGGER, 2012), quais seriam os impedimentos para esses deslocamentos entre as fronteiras instáveis do mundo contemporâneo?

Para encontrarmos algum sinal de resposta, devemos nos preocupar um pouco mais com o estatuto da imagem fotográfica na atualidade. Se é verdade que não é o olho, mas “o dedo é o órgão do fotógrafo” (BARTHES, 2012, p. 23), pois é ele “que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas” (BARTHES, 2012, p. 23), o uso do dedo desconectado do sistema mecânico de obtenção da imagem, como o elemento que associa o olho ao dispositivo, disparador da engrenagem “(quando a máquina ainda [o] tem)” (BARTHES, 2012, p. 23), trata-se efetivamente de uma atividade fotográfica ou seria uma atividade com fotografias? As imagens já foram clicadas, congeladas, já se deu a relação com “a camada mortífera da Pose”. (BARTHES, 2012, p. 23) Seria o caso de uma refotografia, de um recliقة? O que acontece é que parece que se quer comparar o momento decisivo da captura da imagem pela tela do *tablet* com o momento do clique da fotografia. Na verdade não é bem comparar, porque, de fato, parece ser a mesma coisa. É preciso, portanto, questionar o que sente o fotógrafo quando clica, o porque dessa necessidade, ou desse fazer, ou o ato fotográfico, e se tal necessidade é suprida da mesma forma para um artista que se desloca pela internet como acontece com um fotógrafo *in loco*. Então, se a necessidade de produzir imagens é suprida pelos inúmeros “caminhos disponibilizados pelo mundo que agora prescinde da atividade artística para providenciar-lhe vistas, ambientes, lugares, paisagens” (NEVES; SILVA, 2016, p. 2416); uma vez que “ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto” (SONTAG, 2004, p. 35) e,

por conseguinte, tudo existe para terminar em uma foto (SONTAG, 2004, p. 35), onde estaria ou o que seria um impedimento?

Como a empresa viajou antes, percorreu os lugares e os registrou supostamente de modo imparcial, evitando quaisquer aspectos subjetivos que teimam em aderir à imagem advinda da experiência com o lugar, talvez estejamos diante de uma imagem sem experiência, produto de um processo que levaria à mecanicidade absoluta do gesto de clicar e não apenas pela redução do dedo, antes órgão, e agora tido como uma peça do mecanismo, mas acima de tudo pela instrumentalização do olhar. Entretanto, durante seu deslocamento pelas imagens do dispositivo, com o clique a artista tira fotografias de uma paisagem de fronteira previamente construída por fotografias tiradas, quem sabe como um restabelecimento da organicidade do gesto de clicar, especialmente por devolver certa experiência à imagem. A intuição primordial que nos conduziu por essa breve discussão propõe que nos interstícios aqui apontados é que se “mede o entre, que leva céu e terra um em direção ao outro”. (HEIDEGGER, 2012, p. 172) Não é o momento de sustentarmos a ideia de uma região celestial para a dimensão de certos deslocamentos contemporâneos, embora se “outrora era vista como *teologicamente possível*, agora a ideia de transcendência da limitação corpórea é cada vez mais concebida como *tecnologicamente viável*” (WERTHEIM, 2001, p. 191-192), mas, com ou sem passaportes, nada nos impede de usar tal metáfora para contextualizar a experiência turística de *Bienvenidos*. Desse modo, os deslocamentos pelas imagens das regiões limítrofes entre as cidades convertem-se em uma experiência sobre a fronteira entre o real e o virtual, pois a experiência virtual com o lugar passa a ser tomado como uma experiência real com esse ambiente fronteiriço de deslocamento. Então, para que passaportes?

Notas

¹ Para a descrição do trabalho, ver a o artigo *Caballos de paseo*: deslocamentos entre paisagens nos espaços discursivos da fotografia, publicado nos anais da ANPAP em 2016. (Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/>)

² Tanto o título da série *Caballos de paseo* quanto do recorte *Bienvenidos* são dizeres advindos de placas encontradas pela artista durante seus deslocamentos.

Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro (Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ), nº 18, 2009, p. 157-165.

DIDI-HURBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

HEIDEGGER, Martin. ...Poeticamente o homem habita... Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback). In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 165-181.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback). In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 125-141.

146

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LIPPARD, Lucy R. *On the Beaten Track: Tourism, Art and Place*. Nova York: The New Press, 1999.

LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. Nova York: The New Press 1997.

NEVES, Alexandre Emerick; SILVA, Camila de Souza. Caballos de paseo: deslocamentos entre paisagens nos espaços discursivos da fotografia. In: ANPAP. *Anais do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: A arte: seus espaços e/em nosso tempo*. Porto Alegre, 2016, pp. 2410-2426.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

As duas faces da moeda: arte e política no regime estético da contemporaneidade

The Two Faces of the Coin: Art and Politics in the Aesthetic Regime of Contemporaneity

Las dos faces de la moneda: arte y política en el régimen estético de la contemporaneidad

*Ricardo Maurício Gonzaga*¹

<http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.147-169>

RESUMO: O texto aborda os problemas e riscos da aproximação da arte ao campo da política, a partir da perspectiva da crise da representação mimética e da vigência do “regime estético”, conforme conceituado por Jacques Rancière, e aproximado à instauração do paradigma pós-histórico pelo advento das imagens técnicas, conforme proposto por Vilém Flusser. Nesta perspectiva, verifica-se que conceitos como “verdade”, “ficção” e “engajamento” tornam-se passíveis de reavaliação.

PALAVRAS-CHAVE: arte; política; verdade; ficção; engajamento político; crise da representação

¹ Ricardo Maurício Gonzaga é artista visual e performático. Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Pós-doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA da Universidade Federal Fluminense. Professor associado do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes/PPGA da Universidade Federal do Espírito Santo. Líder do grupo de pesquisa CNPq/UFES Práticas e Processos da Performance. E-mail: ricmauz@gmail.com

ABSTRACT: The text addresses the problems and risks of the approximation of art to the field of politics, from the perspective of the crisis of mimetic representation and the validity of the "aesthetic regime", as conceptualized by Jacques Rancière and approximated to the establishment of the post-historical paradigm by the advent of the technical images, as proposed by Vilém Flusser. In this perspective, it is verified how concepts such as "truth", "fiction" and "engagement" become amenable to reevaluation.

KEYWORDS: art; politics; truth; fiction; political engagement; crisis of representation

RESUMEN: El texto aborda los problemas y riesgos de la aproximación del arte al campo de la política, a partir de la perspectiva de la crisis de la representación mimética y de la vigencia del "régimen estético", según lo conceptualizado por Jacques Rancière, y aproximado a la instauración del paradigma post-histórico por el en el advenimiento de las imágenes técnicas, según lo propuesto por Vilém Flusser. En esta perspectiva, se verifica cómo conceptos como "verdad", "ficción" y "compromiso" se vuelven a reevaluación.

PALABRAS CLAVE: arte; la política; la verdad; la ficción; compromiso político; crisis de la representación

Recebido: 12/9/2017
Aprovado: 25/10/2017

Como citar: GONZAGA, Ricardo Maurício. As duas faces da moeda: arte e política no regime estético da contemporaneidade. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 30, p. 147-169, dez. 2017.
doi: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1830.147-169>

As duas faces da moeda: arte e política no regime estético da contemporaneidade

Arte e ativismo

No ano emblemático de 1968, Lygia Clark desabafava: “se eu fosse mais jovem, faria política. Eu me sinto pouco à vontade, muito integrada”. (CLARK, 1980, p. 31) Manifestava assim o desconforto com sua percepção de uma nova situação do artista, já então, segundo ela, assimilado às estruturas sociais do *status quo*: “antes os artistas eram marginalizados, agora, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Chegamos a viver – propondo tudo. Há um lugar para nós na sociedade” (CLARK, 1980, p. 31), prosseguia, para em seguida vislumbrar uma alternativa social que parecia então ocupar o lugar, desafiador relativamente aos ímpetus de transformação política e social, de que os artistas, agora “integrados”, pareciam a ela ter se distanciado:

Há outras espécies de pessoas que preparam o que vai acontecer, são outros precursores. A eles a sociedade continua a marginalizar. [...] esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, eles lançam processos de que não conhecem o fim, eles abrem caminhos onde a saída é desconhecida. (CLARK, 1980, p. 31)

O incômodo de Clark parecia embutir uma percepção de certa impotência dos processos da arte quanto à possibilidade de transformação efetiva do real. À medida de sua “domesticação”, o artista teria se tornado ser inócuo, cuja capacidade revolucionária tinha sido neutralizada, para dizer o mínimo.

Tal posição denota o que poderíamos denominar como certa nostalgia da “práxis vital”, termo cunhado por Peter Bürger (2012), a partir de Habermas. Segundo ele, na sociedade burguesa, à medida que conquistava seu espaço de autonomia, a arte se distanciava da práxis vital da sociedade:

Arte sacra e arte cortesã estão, ainda que cada qual à sua maneira, incorporadas à práxis vital do receptor. Como objeto de culto, vale dizer, como objeto de representação, as obras de arte possuem uma finalidade de uso. Isso já não vale mais na mesma medida para a sociedade burguesa: a exibição da autocompreensão burguesa se dá num domínio da arte burguesa que se dá fora da práxis vital. (BÜRGER, 2012, p. 95)

Emblemática deste desejo de retorno à práxis vital, agora pela via do engajamento político, é a atitude de Ferreira Gullar que, naquele mesmo momento histórico – o da afirmação de Lygia Clark – decide pelo afastamento das preocupações experimentais do Neoconcretismo, fazendo a opção de se dedicar aos CPCs (Centros Populares de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), em um processo de adesão radical às políticas de transformação social e política da sociedade.

Com a ampliação de seu campo, os capítulos seguintes da arte em sua história, específica e, simultaneamente, como derivação deste mesmo processo de expansão, contaminada pela realidade “externa” a ela e contaminando-a reciprocamente, traçariam o afastamento paulatino do “castelo da pureza” de seu espaço autônomo moderno. Neste percurso, os

riscos de que este afastamento gerasse certa perda progressiva do que poderia ser visto, se não como sua essência, ao menos como sua especificidade delimitadora de campo próprio, iriam se tornando mais e mais evidentes.

Mais de trinta anos depois, um trabalho da artista australiana Raquel Ormella revela preocupação similar à de Lygia Clark ao problematizar, um pouco ao modo de Joseph Kosuth em *Uma e três cadeiras*, os rumos contraditórios e os paradoxos percorridos pela questão da aproximação da arte à política, emergentes neste lapso de tempo: “Eu me preocupo que não seja suficientemente politizada” está escrito em uma das faces de um estandarte – de um conjunto de dois (Fig. 1) – similar aos que se vêem em manifestações de protesto mundo afora.

Ormella parece literalizar seu processo mental ao examinar instâncias desta aproximação entre arte e política: ambos os estandartes apresentam em seus versos descrições objetivas de situações, que apontam para o campo da política. Se reais ou ficcionais, não temos como verificar. No primeiro, que é o outro lado da frase mencionada acima com a reflexão autocrítica que a aproxima do inconformismo manifestado por Lygia Clark, lê-se: “O filho de Xanana Gusmão tem uma tatuagem do rosto do pai em seu peito”; no segundo, está escrito: “Um(a) amigo/a meu/minha passou uma noite com um cara que tinha ameaçado se imolar no foyer do Parlamento a menos que o governo Howard recebesse sua lista de demandas”. Na face frontal deste, a frase “Eu me preocupo que isto se torne um slogan” parece dirigir-se autocriticamente, como conclusão, à lógica interna do trabalho e às dúvidas que resultam do processo de sua concepção e da reflexão que desencadeia, hipótese que parece se confirmar por ser o título do trabalho.

Ou seja, à objetividade das descrições, Ormella contrapõe a outra face da moeda, sintoma da inocência perdida: a reflexão que submete o processo à exigência de um recuo (auto)crítico, capaz de verificar, por meio do distanciamento, os rumos, sentidos e riscos inerentes à aproximação da arte ao engajamento político.

Neste ponto, quanto a esta aproximação, parece forçoso retornar mais uma vez à indagação recorrente: o que pode a arte? Em seguida, torna-se necessário especificar: o que



Fig. 1 - Raquel Ormella, *Eu me preocupo que isto se torne um slogan*, 1999-2002.
estandartes de face dupla, lã e feltro costurados, 220 x 200 cm
(Fonte: <http://johnmcdonald.net.au>)

pode a arte no que se refere à transformação efetiva do real? Neste sentido cabe também indagar: é plausível atribuir à arte o poder de modificar as estruturas que organizam o real e, se o for, como ela opera para atingir este objetivo sem fugir de suas características ontológicas próprias, ou seja, sem deixar de ser arte, sem perda da perspectiva do horizonte de seu campo, ainda que expandido na contemporaneidade?

Jacques Rancière, em *O espectador emancipado*, observa que “passado o tempo da denúncia do paradigma modernista e do ceticismo dominante quanto aos poderes subversivos da arte”, nota-se agora uma reaproximação à crença na sua capacidade política “para responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica”. (RANCIÈRE, 2012, p. 51) Em seguida a esta afirmação, Rancière lista vários exemplos de possibilidades que os trabalhos que pretendem enfrentar esta questão assumem, mas objeta que

essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz. (RANCIÈRE, 2012, p. 52)

153

Em seguida, menciona um fator que, no entanto, agrega todos estes trabalhos: a crença na eficácia do funcionamento de um regime ainda mimético, anterior à crise da representação. Segundo ele, tais trabalhos, em busca de seu objetivo comum – a luta política contra a dominação e a exploração –, confiam não só em sua capacidade de tornar visíveis as situações em que e pelas quais a injustiça se manifesta como também de, por meio delas e a partir desta percepção, mobilizar o público para a ação política contra as fontes do problema. Mas, como o próprio Rancière comenta, não há nada neste processo que possa garantir esta relação linear de causa e efeito entre estes três elementos: situação real, denúncia desta e mobilização para a ação – simplesmente porque este sistema se baseia em um modelo obsoleto, próprio “ao regime da mediação representativa e ao da imediação ética” (RANCIÈRE, 2012, p. 58), como ele conceitua.

Rancière observa que, mais do que fundar-se na imitação do real, o regime representativo apoiava-se em uma ordem rígida, social, política e religiosa que determinava uma hie-

rarquia de valores daquilo que a arte deveria mostrar – a superioridade da pintura histórica sobre a de gênero, ou a da tragédia sobre a comédia, por exemplo –, que espelhava – representava – aquela ordem instituída.

A este regime, mimético, representacional, Rancière opõe a “eficácia estética” – uma “eficácia de suspensão”, segundo ele – “do regime estético da arte”. Ele especifica a natureza desta eficácia e de sua suspensão:

eficácia estética significa propriamente a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado. (RANCIÈRE, 2012, p. 58)

Arte, realidade, verdade e ficção

Em 2006, na 27ª Bienal de São Paulo, o artista sueco Ola Pehrson apresentou uma instalação intitulada *Caçada ao Unabomber*, de 2005 (Fig. 2). Nela, o público assistia a um vídeo que supostamente apresentava de forma documental a trajetória do Unabomber,

o matemático, [...] pensador, escritor e ativista contra projetos que seguem direcionamentos expressos de fazer com que a inteligência artificial através das máquinas superem a soberania humana (matrix), preso sob a acusação de terrorismo e condenado à prisão perpétua por sua participação em uma série de atentados a bomba que mataram três pessoas e feriram outras 23. (WIKIPÉDIA)

No trabalho, à medida que as imagens do vídeo se sucedem, o espectador pode ter sua atenção desviada para uma estante fixada na parede ao lado, onde se alinham objetos produzidos artesanalmente de modo propositalmente tosco, para logo perceber que estes nada mais são que os referentes das imagens que assiste.

Para José Roca, o trabalho “sublinha o caráter ficcional daquilo que consideramos um ‘documentário’”. (ROCA apud LAGNADO; PEDROSA, 2006, p. 192) Ao entrevistar o artista, ele indaga:



Fig. 2 - Ola Pehrson, *Caçada ao Unabomber*, 2005.
objetos em técnica mista e vídeo, dimensões variáveis
Coleção Moderna Museet, Estocolmo
(Fonte: <https://hammer.ucla.edu/>)

[em *Caçada ao Unabomber*] você pretendia enfatizar o fato de que as imagens que conferem verdade a uma história são frequentemente fabricadas e que, na ausência de um material real, os produtores recorrem a imagens genéricas, encenações e depoimentos para construir uma história que, na realidade, é um simulacro da verdade? (ROCA apud LAGNADO; PEDROSA, 2006, p. 192)

Como resposta, Pehrson opta por descrever o processo de realização do trabalho:

Para esse trabalho recorri a um documentário real, mantive a trilha sonora e substituí todas as imagens pelas minhas de vídeo, filmando acessórios e construções simples, além de interpretar os diferentes papéis dos entrevistados. Tentei empregar o menor esforço para que as coisas parecessem reais, aproveitando as indicações visuais das imagens originais, refazendo-as com materiais simples e objetos reciclados. (PEHRSON apud LAGNADO; PEDROSA, 2006, p. 192)

O artista ressalta assim sua opção pela precariedade assumida em relação aos materiais na produção dos objetos que iriam gerar as imagens, o que parece ter como objetivo estimular o entendimento do espectador quanto à facilidade com que o processo de construção de “verdades documentais” pode se efetivar, consistindo a melhoria da qualidade das imagens apenas uma questão de grau e não de fundo. É como se o trabalho postulasse: “veja como a coisa toda funciona”, abrindo, quase que didaticamente, para nossa apreciação crítica, o interior da caixa-preta da construção ideológica das verdades nossas de cada dia pela grande mídia.

Além disso, ao produzir esta inversão de sentido em relação à lógica da produção de imagens e apresentar, lado a lado, as imagens de vídeo e os objetos – evidentemente falsos e produzidos para gerá-las –, Pehrson apontava também os efeitos de nossa progressiva incapacidade de diferenciar o real dos “efeitos de realidade” gerados pela hegemonia paradigmática do universo das imagens técnicas como elementos mediadores de nossa percepção do real.

O que este paradigma define e como decorre deste processo um regime hegemônico gerador de certa descrença em relação à capacidade do signo – artístico ou não – funcionar como produtor de “verdades” em relação ao real?

Segundo Vilém Flusser, “imagens são mediações entre homem e mundo”. Ele acrescenta: “o homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente”. (FLUSSER, 2002, p. 9) Disso decorre, ainda segundo Flusser, a necessidade humana de recorrer a – e criar – imagens e textos que tornem possível compreender e compartilhar a realidade com os demais membros do grupo social. Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, corrobora: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. (RANCIÈRE, 2009, p. 58) No entanto, como explicava Flusser, neste processo de produção de formas de mediação, acontecem movimentos retroativos, de *feedback* em relação ao real, em que estas, que foram criadas para tornar o real acessível ao entendimento, acabam por se confundir com ele.

Flusser divide a história ocidental em três períodos, pré-histórico, histórico e pós-histórico, marcados pela alternância entre a hegemonia de imagens e textos e que têm como pontos de fundação e mutação a invenção de três formas de mediação: as primeiras pinturas parietais, os primeiros textos fonéticos e a invenção das imagens técnicas, sendo a primeira a fotografia. (FLUSSER, 1996) Segundo Flusser, os dois últimos surgem como meios de superação dos impasses provocados por momentos de idolatria e textolatria respectivamente, que tornavam opacos os instrumentos de mediação com o real, a saber, imagens e textos, que deveriam explicá-lo.

Assim, para Flusser, a fase histórica do Ocidente teria encontrado seu limite quando “conceitualização virou textolatria” e os textos hegemônicos que deveriam produzir explicações escritas do real – “ler” o mundo em sua verdade prévia – atingiram um ponto de exaustão e encontraram o limite de sua eficácia quando a compreensão coletiva passou a se abrir monoliticamente, direcionada por leituras exclusivas e excludentes, flagrantemente contraditórias ao espírito de liberdade originário que as produzira. (FLUSSER, 1996, p. 66) Então, com o advento da fotografia, um novo momento – pós-histórico – de hegemomo-

nia da imagem – agora técnica, isto é, segundo Flusser, produzida por aparelhos, viria a inaugurar uma nova forma de mediação com o real.

Neste ponto podemos aproximar o pensamento de Flusser ao de Rancière: se as imagens do “regime mimético de representação” – mencionado pelo segundo – que se limitavam a ilustrar os textos do “período histórico” definido pelo primeiro, baseavam-se em certa ordem – política, social, econômica e religiosa – instituída, com a ruptura desta, perdem toda sua capacidade de significar.

Neste caso, a crise do texto como paradigma cultural seria apenas um aspecto de outra maior: a crise do sistema clássico de representação. Em sua vigência, representar significava apresentar de novo algo em cuja existência se acredita sem dúvida, logo, a crise da representação, crise do Verbo como Verdade absoluta, de origem divina, teria se configurado, portanto, como um aspecto de um movimento geral de transformações políticas, filosóficas e sociais, emergindo em coerência com noções e fatos tais como a morte de Deus, a decapitação do rei e a proclamação da república (*res publica*).

158

No âmbito da arte, a falência deste dispositivo iria se valer da irrupção do novo “evento crucial” que estabeleceria o fim do período histórico ocidental, de acordo com Flusser: a invenção da fotografia, a primeira das imagens técnicas. Segundo ele, as imagens técnicas não representam o mundo, elas vão constituir o mundo a partir de sua capacidade de tornar conceitos visíveis. (FLUSSER, 1996)

Uma mudança radical, uma inversão vetorial na dinâmica de produção da significação: na primeira situação, o significado vem do mundo, é preciso extraí-lo dele, portanto, representar o mundo. Na segunda, percebe-se que o significado do mundo não está lá, à espera de ser revelado – representado, mas se dá a partir de nosso contato com ele: não há significado no mundo a não ser o que nele projetamos. Agora, torna-se preciso, portanto, por assim dizer, “pro-presentar” (GONZAGA, 2006) o mundo e o pensamento conceitual adquire nova função: “serve, não mais para explicar o mundo, mas para dar-lhe

sentido”, colaborar “com a nova imaginação na sua tarefa de dar significado ao mundo”. (FLUSSER, 1996, p. 68) Torna-se, segundo Flusser, “pré-texto”. (FLUSSER, 1985)

Flusser acrescenta que esta mudança de perspectiva gera uma importante alteração na forma como se organizam os campos do saber: com suas estratégias de objetividade, que intentavam revelar a verdade do mundo, a ciência

deixará de ser disciplina que explica e passará a ser disciplina que confere significado [...], o que a transformará em disciplina artística, já que a arte (o pensamento imaginativo) sempre procurava conferir significado. Ora, ciência como uma arte entre outras obrigará repensarmos conceitos como “verdade” e “conhecimento”. (FLUSSER, 1996, p. 68)

Ciência como arte; uma reviravolta sem precedentes na história do Ocidente. No entanto, como observa Jacques Rancière,

não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2009, p. 58)

A este respeito, parece oportuno citar Jean Baudrillard: “no tempo histórico, o acontecimento ocorreu e as provas estão aí, [...] no tempo real não há mais provas de nada”. (BAUDRILLARD, 2002, p. 58) Baudrillard usa como exemplo o fenômeno do negacionismo, ou seja, a negação do holocausto judeu:

a questão crucial passa a ser: [...] por que a existência das câmaras de gás pode ser questionada? Em outros tempos teria sido impossível [...]. Ora o próprio fato de ter de defender a realidade histórica das câmaras de gás como causa moral, de ter de defender a ‘realidade’ em geral através de uma espécie de engajamento político, testemunha fortemente sobre a mudança de registro da verdade histórica e sobre as turbulências da objetividade. (BAUDRILLARD, 2002, p. 58)

O que confere ao problema toda sua gravidade é que, como observa Baudrillard, tal posição absurda é favorecida pelo fato de que “a exterminação nunca será verificada em tempo real”. Baudrillard aponta: “os campos de exterminação tornam-se aí virtuais [...], caem no mesmo abismo virtual – o de acontecimentos ou de fatos que existem o tempo que existem, ponto, nada mais”. (BAUDRILLARD, 2002, p. 58-59) Ou seja: em última instância, a história corre o risco de se tornar uma questão de crença, sujeita aos fluxos da propaganda contínua e da disputa política, em tempo real.

Vale agora retornar a Rancière: “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. [...] Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer”. (RANCIÈRE, 2009, p. 59) Deriva daí a necessidade de reapresentação continuada das evidências – de genocídios, em museus, por exemplo – como forma de resgate permanente da memória na “tela total” (Baudrillard, 2002) da contemporaneidade.

Portanto, como vimos até aqui, superado o momento da autonomia da arte que se concentrara na lógica interna, sintática do trabalho, e que, quanto à capacidade de transbordamento político apoiava-se na expectativa – dos neoplasticistas, por exemplo – de que o quadro servisse como modelo ético/estético para a transformação do mundo; momento, portanto, de predomínio de um regime de apresentação da arte, que se contrapunha ao da representação pré-moderna, o artista agora é livre, em regime de “proapresentação”, para projetar significados, ficções que procuram produzir transformações nos “regimes de visibilidade” do real, mencionados por Rancière. Segundo ele: “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. (RANCIÈRE, 2009, p. 59)

Na contemporaneidade, a arte se vale destes procedimentos de construção ficcional para produzir e defender versões alternativas, alegóricas (alegoria, do grego *alle egorei*, diz: “outra fala”) sobre a realidade, capazes de despertar reflexões críticas – portanto, políticas – na recepção. Por esta via, instaura-se uma abertura prospectiva que implica em

uma desvalorização do espaço semântico em prol dos efeitos pragmáticos, prorepresentativos, do processo. Estes efeitos, produtores de oscilações alegóricas, implicam, portanto, consequentemente, em um aumento da importância do receptor, a quem caberá (r)estabelecer – ou não – sentido ao processo.

Esta abertura fundamental, mais do que uma simples possibilidade, afirma-se como exigência para o trabalho de arte funcionar no regime estético como o regime de suspensão conceituado por Rancière, isto é, à distância da noção de pré-textos ideológicos, sob pena de retorno ao modo de crença, fundamentado em verdades absolutas, próprio ao regime mimético de representação. Em caso contrário, o slogan ideológico volta a ocupar o lugar do texto hegemônico característico do momento da crise textólatra, assumindo pretensamente certo caráter de nova “verdade religiosa” e o trabalho de arte volta a paralisar sua potência crítica e significante, reduzindo-se mais uma vez ao papel de mero ilustrador de “verdades” apriorísticas.

Literalização em objetos e procedimentos híbridos da arte política

161

Em 2003, Raul Mourão realiza o *Luladepelúcia*, boneco de pelúcia que transferia a imagem do então presidente do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, para um boneco de pelúcia (Fig. 3).

A ambiguidade polissêmica do objeto fazia com que pudesse, segundo Daniela Labra (2005), “ser entendido como ataque veemente ou homenagem cândida ao Presidente da República”, possibilidades ampliadas posteriormente pelas circunstâncias que acirraram o debate político no país e polarizaram o debate a ponto de sua asfixia. Como “um boneco de Dorian Gray”, na feliz expressão de Marcelo Pereira (2005), o *Luladepelúcia* sofre mutações em sua percepção na recepção, à medida que a cena política evolui. Como lembrava Pereira, no momento em que escrevia, em 2005:



Fig. 3 - Raul Mourão, *Luladepelúcia*, 2003.
objeto de pelúcia
(Fonte: <http://www.overmundo.com.br/>)

O presidente, seu governo e seu partido estão envolvidos numa sucessão de escândalos que aponta para o maior esquema de corrupção que já vimos. [...] O rei está nu e o sonho acabou.

Luladepelúcia também sofreu mutações. [...] Se repararmos bem, não é mais assim tão fofo. Pensamos duas vezes antes de querer abraçá-lo. Ali há algo de brinquedo-assassino em sua expressão não muito amigável. (PEREIRA, 2005)

O *Luladepelúcia* não é um retrato do político, mas um “póstrato”: seu sentido está, não à deriva, mas livre para possíveis reinterpretações, múltiplas e variadas, que põem em andamento a discussão e o dissenso político. Como lembra Labra: “se, antes dos escândalos, *Luladepelúcia* não passava de brincadeira, talvez ironia” (LABRA, 2005) – ou, nas palavras de Pereira: “um presidente-bibelô, um ursinho barbudo, uma coisa fofo para apertar, abraçar e dormir junto nos momentos de angústia” (PEREIRA, 2005) –, “na conjuntura de hoje e de acordo com as notícias de amanhã, pode ser entendido como ataque veemente ou homenagem cândida ao Presidente da República”. (LABRA, 2005) Ou seja, como conclui Labra: “o sentido mais profundo de sua mensagem permanece aberto” – e é justamente desta abertura que o trabalho tira seu potencial de instauração, político e polêmico.

A potência política desta abertura de sentido aparece também no trabalho recente de dois artistas colombianos: Nadín Ospina, que criou, em cerâmica e pedra, objetos híbridos que fundem em um gesto irônico o patrimônio físico da herança cultural pré-colombiana a imagens do universo dos personagens de Walt Disney ou do desenho animado *Os Simpsons*. Estas esculturas inserem com mordacidade no ambiente de exposição a face amarga, mas simultaneamente bem-humorada, da relação das culturas latino-americanas com a invasão das imagens do imperialismo cultural dos Estados Unidos da América. No entanto, o trabalho deriva em parte seu fascínio da dimensão intrigante proveniente da fusão de tempos e culturas que emana destes objetos, a um tempo ambigualmente críticos, divertidos e solenes (Fig. 4).



Fig. 4 - Vista da sala de Nadín Ospina, na exposição *Cantos Cuentos Colombianos: arte contemporâneo colombiano*, Casa Daros, Rio de Janeiro, Brasil, 2013.
(Fonte: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/>)

A ambiguidade destas fusões híbridas se manifesta de forma mais contundente em *Caixão Lego*, de Fernando Arias (Fig. 5). Aqui, pecinhas de montar do jogo Lego, mundialmente reconhecidas como resultado da globalização, constroem um caixão com as cores da bandeira da Colômbia. Se a “mensagem” aqui é mais direta e inescapável, o espaço de possível ressignificação se mantém, agora congelado no silêncio solene da visão híbrida deste objeto, na atração simultaneamente cruel e fascinante de sua limpeza formal. Parafraseando Didi-Huberman, podemos indagar: “o que vemos e como nos olha” este objeto, a um tempo mórbido e lúdico, do fundo de seu silêncio admoestativo?

Dúvida semelhante emerge do trabalho *Las reglas del juego/The rules of the game*, que o artista mexicano Gustavo Artigas realizou no ginásio de esportes de um colégio de ensino secundário de Tijuana, no México (Fig. 6). Como descreve Luiz Sérgio de Oliveira, “o projeto tratou da realização de dois jogos simultâneos. Dois jogos cada qual com suas regras [...] futebol de salão [...] basquetebol. Dois jogos/um jogo. Disputados no mesmo espaço, no mesmo dia, na mesma hora”. (OLIVEIRA, 2013, p. 10)

Em uma cidade de fronteira, território de convivência por vezes violenta entre duas culturas, a arte faz superpor os jogos prediletos dos jovens das respectivas comunidades: futebol para os mexicanos, basquete para os nativos dos Estados Unidos, fazendo emergir, talvez, na visão de Jennie Klein citada por Oliveira, uma “metáfora para a necessidade de se encontrar meios de coexistência pacífica diante das diferenças”. (KLEIN apud OLIVEIRA, 2013, p. 10) Já Leah Ollman surpreendeu-se com a pouca interação ocorrida entre os atletas dos dois jogos, que permaneceram “focados em suas próprias [...] oportunidades de pontuar ou marcar”. (OLLMAN apud OLIVEIRA, 2013, p.10-11) Porém, como observa Oliveira, “é possível que a fricção que faltou dentro da quadra tenha grassado pelos diferentes níveis das arquibancadas ocupados por habitantes de dois mundos: o da arte e do mundo mundano”. (OLIVEIRA, 2013, p. 11)

Fricção que, à distância de sua primeira eclosão, se projeta e se amplia no tempo e cuja ambiguidade parece ter sido capturada e figurada pela fotografia do momento em que as duas bolas dos respectivos jogos atingem a cesta do jogo de basquete, a sintetizar magicamente a potência política do trabalho como instrumento de reflexão crítica frente à situação real.

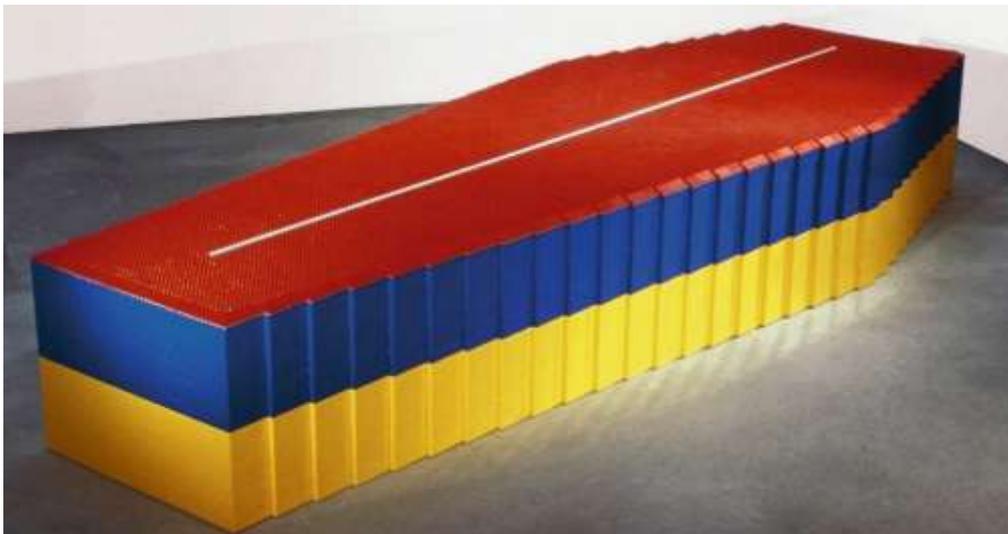


Fig. 5 - Fernando Arias, *Caixão Lego* (Homenagem às crianças da guerra das drogas), 2000.
Lego e madeira compensada, 28.5 x 190.5 x 70 cm.
Coleção Daros Latinamérica, Zurique, Suíça
(Fonte: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/>)



Fig. 6 - Gustavo Artigas, *Las reglas del juego/The Rules of the Game*, 2000-2001.
projeto desenvolvido para o inSITE (San Diego-Tijuana)
(Fonte: <http://www.newappsblog.com/2010/>)

Duas bolas, dois jogos, duas regras: da arte e da política. Exigência para aquela no exercício de aproximação direta a esta: manter a abertura das ressignificações polissêmicas capazes de abrir também o exercício do dissenso político.

Sob pena de, a distância desta, o pré-texto artístico se engessar em *slogan*.

Sob pena, então, de a arte fazer má política.

E pior arte.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total*, Porto Alegre: Sulina, 2002.

168

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Prétextos para a poesia*. *Cadernos RioArte*, ano I, n. 3, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente*. *Caderno RioArte*, ano II, n. 5, 1996.

GONZAGA, Ricardo Maurício. *Read Me, Ready Me: a caixa-preta do ser em tempo real*. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA-UFRJ), Rio de Janeiro, v. 13, n. 13, 2006.

LABRA, Daniela. *Luladepelúcia*, 2005. Disponível em <http://www.raulmourao.com/luladepelucia-texto/>. Acesso em 2/6/2017.

LANGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (eds.). *Como viver junto: Guia da 27ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2016.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Invisibilidade entre muitos: o corpo e a natureza política da arte contemporânea. In: UFPA. *Anais do VI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, 2013*, Belém, Pará. *Corpos entre Artes | Artes entre Corpos: VI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes da UFPA*. Belém, Pará: UFPA, 2013. v. 1.

PEREIRA, Marcelo, *Um boneco de Dorian Gray*, 2005. Disponível em <http://www.raulmourao.com/um-boneco-de-dorian-gray-2005/>. Acesso em 2/6/2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo: EXO; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Universidade Federal Fluminense

Reitor

Sidney Luiz de Matos Mello

Vice-Reitor

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Chefe de Gabinete do Reitor

Mário Augusto Ronconi

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Vitor Francisco Ferreira

Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi

Andrea Latge

Coordenador de Pesquisa da PROPPi

Walter Lilenbaum

Pró-Reitor de Graduação

José Rodrigues de Farias Filho

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social

Kleber Santos de Mendonça

Vice-Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social

Flávia Clemente de Souza

Coordenadora do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch

Ana Beatriz Fernahdes Cerbino

Giuliano Obici

Jorge Vasconcellos

Leandro Mendonça

Ligia Dabul

Luciano Vinhosa

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Marina Cavalcanti Tedesco

Martha Ribeiro

Ricardo Basbaum

Tania Rivera

Tato Taborda

Viviane Matesco

Linhas de Pesquisa

Estudos Críticos das Artes

Estudos das Artes em Contextos Sociais

Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores

Mariana Pimentel

Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Paola Secchin Braga

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2017, 170p., 21cm, il.).

Poiésis, Niterói, v. 18, n. 30, jul./dez. 2017. (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica de arte; 4. Estética; 5. Cultura



ISSN 2177-8566