Instituto de Artes
UNESP

Ricardo Coelho

A matéria nas Artes Plásticas do Século XX a partir de um encontro com o tempo

São Paulo - 2003



2010000514

T/UNESP
701.17
C672m

Ricardo Coelho

A matéria nas Artes Plásticas do Século XX a partir de um encontro com o tempo

Dissertação apresentada para obtenção do Título de Mestre no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNESP. Área de concentração – Artes Visuais

INSTITUTO DE ARTES UNESP
BIBLIOTECA

Orientador: Milton Sogabe

São Paulo - 2003

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Dedicatória

Este trabalho representa meu passo mais importante até agora, pois é o retrato de um entendimento mais amplo da minha própria vida e de meu trabalho que com ela se confunde. É também o marco de uma maior consciência acadêmica e de minhas possibilidades neste amplo campo de experiências.

Foi com muito amor que realizei cada linha dentro das minhas limitações e com muito amor que dedico o resultado deste trabalho àquela que em todos os momentos esteve ao meu lado e, muito mais do que uma mera companheira, foi também a grande figura que me ajudou em todas as fases do processo, da pesquisa às traduções, das centenas de exposições vistas até a montagem final, com sua competência profissional maravilhosa que se confundia a todo o momento com seu amor, que me tornou alguém tão especial.

Para meu Amor, Heloísa Helena Furquim de Almeida Vilar Feitosa.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Agradecimentos:

Em primeiro lugar agradeço ao Instituto de Artes da UNESP por mais esta etapa que se encerra graças às portas abertas desde 1996 quando ingressei na Instituição. Agradeço a meu orientador, Milton Sogabe por me acompanhar em boa parte deste longo percurso e aos meus professores, em especial, os que tiveram uma colaboração direta neste processo de pós-graduação. Agradeço à biblioteca do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo e ao Centro de Documentação e Referência do Itau Cultural. Agradeço redundantemente a meus pais e irmãos, a Mateus Santos, a Altemar e Gil Magalhães, a Peter Brito, a Sérgio Augusto e a todos aqueles que de algum modo colaboraram para a realização deste trabalho. Agradeço ainda a Carlos Serejo e Fernando Mastrocolla integrantes do grupo COMfluencia e às Faculdades Integradas de Guarulhos pela oportunidade profissional que forneceu a tranqüilidade financeira necessária para que eu pudesse concluir mais esta etapa da minha vida acadêmica com êxito.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Resumo.

Esta pesquisa traça uma ampla visão de como se apresenta o tempo na Arte, ou melhor, como percebemos o tempo na Arte a partir de análises dos próprios trabalhos do século XV aos nossos dias, portanto, a partir de dados materiais. O foco da pesquisa centra-se na produção da segunda metade do século XX, quando a relação com a escolha da matéria da obra pelos artistas torna-se determinante para a expressão de novos conceitos, em especial, novos conceitos de tempo na Arte. A análise do período anterior à segunda metade do século XX serviu para traçarmos um entendimento mais completo a respeito das várias faces do tempo na Arte Ocidental e entender quais suas modificações significativas no decorrer do próprio tempo, até chegarmos a Arte de nossos dias.

A primeira parte, ou, a primeira expressão do tempo na Arte a partir do Renascimento está relacionada a uma produção marcadamente atemporal e caracteriza-se pelas estruturas do contraposto clássico, ou seja, um conjunto de linhas de força estruturais que estabelecem para a nossa percepção a sensação permanente de tensão em direção ao futuro, como se fossem a própria expressão do tempo na Arte. O tempo como uma expressão ilusória mas evidente na atemporalidade dos meios perenes da pintura e da escultura, graças a um jogo sutil de formas de representação que se baseiam na imitação da realidade.

A segunda parte de nossa pesquisa tem início em 1907, com a criação de "Les Demoiselles D'Avgnon" de Pablo Picasso. Neste momento percebemos que o tempo torna-se um dos focos principais de preocupação dos artistas, que passam a buscar justificativas teóricas para suas proposições plásticas na Física, na Matemática e, até mesmo, na Filosofia. Este período do Modernismo caracteriza-se por um construção conceitual da realidade, e muitas vezes os conceitos buscados naufragam nas impossibilidades artísticas de seus próprios ideais. Surgem as primeiras teorias da mística quarta dimensão na representação pictórica, da síntese do espaço e do tempo e que ainda nos nossos dias vigora na interpretação de alguns críticos do Cubismo, por exemplo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A terceira parte concentra-se na segunda metade do século XX e trata de movimentos como a Arte *Povera* e a *Land Art*, por incorporarem materiais efêmeros em seus trabalhos; o tempo torna-se uma função determinante da estrutura das obras, numa metáfora da vida expressa nos fluxos de transformação da própria matéria em seu desgaste, em suas alterações constantes. A produção Contemporânea é repleta de artistas que utilizam materiais orgânicos, aproveitando as suas transformações naturais, numa escolha intencional de uma matéria essencialmente indicial e estes trabalhos normalmente permanecem para nosso conhecimento somente através de outros índices como a fotografia e o vídeo.

A última parte deste trabalho é um depoimento pessoal sobre o que determinou todas as reflexões a respeito desta pesquisa, ou seja, nossa própria produção plástica/poética, realizada desde 1998.

Palavras-Chave:

Efêmero

Tempo

Matéria

Contraposto

Percepção do tempo na Arte

Abstract.

This research traces a wide vision of time presentation in Art, I mean, as we realize time in Art, starting from analyses of works of Art since XV century to our days, therefore, starting from given material. The focus of this research is centered in XX century second half production, when the relation between the work of Art and the material used by the artist becomes determinant for newer concept's expression, especially, newer time's concepts in Art. The analysis of a previous period to XX century second half served to trace a more complete understanding about several facsimiles of time in Occidental Art and to understand its own significant modifications, aiming the Art of our days.

The first part, or, first expression of time in Art starting from Renaissance is related to a production remarkably timeless and characterizes itself by the structures of an opposed classic, in other words, a lines set of structural force that establish for our perception a permanent sensation of tension in direction to the future, as if they were the own expression of time in Art. Time as an illusory expression but evident in the perennial means of painting and sculpture, thanks to representation's subtle game based on imitation of reality.

The second part of our research has beginning in 1907, with the creation of "Les Demoiselles D'Avgnon", de Pablo Picasso. Here we realize that time becomes one of the main focuses of concern among artists, whom proceed seeking theoretical excuses for Plastic Art's propositions in Physics, in Mathematics and, even, in Philosophy. This period of Modernism is characterized by a conceptual construction of the reality, and many times the sought concepts shipwreck in artistic impossibilities of its own ideal. The first theories of a Fourth Dimension arise in the pictorial representation, of the synthesis of space and of time, that continues to be a great force in the interpretation of some Cubism's critics, for example.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

The third part concentrates in XX century second half and is centered in Movements such as Art *Povera* and Land Art, cause they incorporate ephemeral materials in their works of Art; time becomes a determinate function in the structure of works, in a metaphor of life expressed in the transformation flows of the material and its waste, in its constant alterations. The Contemporary production is replete of artists that use organic materials, seizing their natural transformations, in an intentional choice of a material essentially indexial and these jobs usually remain for our knowledge only throughout other indices, such as picture and video.

The last part of this teases is a personal deposition about what determined all the reflections presented in this research, in other words, our own production plastic/poetic, accomplished since 1998.

Key-Words:

Ephemeral

Time

Material

Opposed

Perception of Time in Art

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Lista de Figuras.

Figura 1 – GOMBRICH, E. H. – A História da Arte. *Estátua de Dois Jovens*, Polímedes de Argos, p. 49.

Figura 2 – GOMBRICH, E. H. – A História da Arte. *Discóbolo. Cópia Romana em mármore de uma Estátua em bronze*, Myron, p. 58.

Figura 3 – GOMBRICH, E. H. – A História da Arte. *O Escravo Agonizante*, Miguel Ângelo, p. 237.

Figura 4 – WITTKOWER, R. – Escultura. *O Rapto das Sabinas*, Giovanni Bologna, p. 154.

Figura 5 – WITTKOWER, R. – Escultura. *Vitória*, Michelangelo, p. 124.

Figura 6 – GOMBRICH , E. H. – A História da Arte. *São Jorge*, Donatello, p. 172.

Figura 7 – COELHO, R. – Fotograma, estudo estrutural do *Discóbolo*.

Figura 8 – Gênios da Pintura – Caravaggio. *Crucificação de São Pedro*, Caravaggio.

Figura 9 – GOMBRICH, E. H. – A História da Arte. *A Leiteira*, Jan Vermeer, p. 341.

Figura 10 – GOMBRICH , E. H. – A História da Arte. *A Visão de Santa Tereza*, Bernini, p. 347.

Figura 11 – GOMBRICH , E. H. – A História da Arte. *O Culto do Santo Nome de Jesus*, Gaulli, p. 349.

Figura 12 – GOMBRICH , E. H. – A História da Arte. *Las Meninas*, Velázquez, p. 322.

Figura 13-17 – COELHO, R. – Estudo Estrutural do quadro *Las Meninas*.

Figura 18 – Gênios da Pintura – Velázquez. *Infanta Margarida em Vestido Azul*.

Figura 19 – Detalhe de *Las Meninas*.

Figura 20 – Detalhe de *Infanta Margarida em Vestido Azul*.

Figura 21 – GOMBRICH , E. H. – A História da Arte. *Vapor numa Tempestade de Neve*, Turner, p. 390.

Figura 22 – ROSENBLUM, N. – A World History of Photography. *Janela em Le Gras*, Niépce, p.19.

Figura 23 – Fonte não encontrada. Helicóptero.

Figura 24 – FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. – 25º Bienal Internacional de São Paulo. Cidades – Iconografias Metropolitanas. *Praça Potsdam*. Michael Wesely, p. 81.

Figura 25 – FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. – 25º Bienal Internacional de São Paulo. Cidades – Iconografias Metropolitanas. *Praça Potsdam*. Michael Wesely, p. 80.

Figura 26 – DELAFOND, M. – Monet et Son Temps – *Impressão Sol Nascente*, Monet, p. 13.

Figura 27 – DELAFOND, M. – Monet et Son Temps – *Catedral de Rouen*, Monet, p. 39.

Figura 28 – BOURDON, D. – Andy Warhol – *200 Campbell's Soup Cans*.

Figura 29-34 – SAGNER-DÜCHTING, K. – Monet – *Catedral de Rouen*, Monet, p. 172 e 173.

Figura 35 – COX, N. – Cubism – *Les Demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, p. 72.

Figura 36 – COX, N. – Cubism – *Retrato de Gertrude Stein*, Pablo Picasso, p. 38.

Figura 37 – COX, N. – Cubism – *Casa em L' Estaque*, Georges Braque, p. 102.

Figura 38 – COX, N. – Cubism – *Viaduto em L'Estaque*, Georges Braque, p. 101.

Figura 39 – COX, N. – Cubism – *Mulher com pêras (Fernande)*, Pablo Picasso, p. 122.

Figura 40 – COX, N. – Cubism – *Cabeça de Fernande*, Pablo Picasso, p. 123.

Figura 41 – COX, N. – Cubism – *Mulher Nua*, Pablo Picasso, p. 126.

Figura 42 – COX, N. – Cubism – *Prato de Pão e Frutas sobre a Mesa*, Pablo Picasso, p. 111.

Figura 43 – COX, N. – Cubism – *Castelo em La Roche Guyon*, Georges Braque, p. 119.

Figura 44 – COX, N. – Cubism – *Retrato de Ambroise Vollard*, Pablo Picasso, p. 236.

Figura 45 – COX, N. – Cubism – *Ambroise Vollard*, Thérèse Bonney, p. 237

Figura 46 – COELHO, R. – *Retrato de Ambroise Vollard* desfocado.

Figura 47 – COX, N. – Cubism – *Mulher Lendo*, Georges Braque, p. 247.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Figura 48 – COELHO, R. – Estudo de *Mulher Lendo*.

Figura 49 – COX, N. – Cubism – *Estudo para Três Retratos*, Fernand Léger, p. 182.

Figura 50 – COX, N. – Cubism – *O casamento*, Fernand Léger, p. 204.

Figura 51 – COX, N. – Cubism – *Torre Eiffel*, Robert Delaunay, p. 167.

Figura 52 – ARGAM, G. C. – Arte Moderna – *Dinamismo de um Cão na Coleira*, Giacomo Balla, p. 444.

Figura 53 – ARGAM, G. C. – Arte Moderna – *Automóvel Correndo,* Giacomo Balla, p. 444.

Figura 54 – COX, N. – Cubism – *A Cidade que Sobe*, Umberto Boccioni, p. 163.

Figura 55 – ARGAM, G. C. – Arte Moderna – *Formas únicas na continuidade do Espaço*, Umberto Boccioni, p. 442.

Figura 56 – COX, N. – Cubism – *Still Life with Chair Caning*, Pablo Picasso, p. 262.

Figura 57 – COX, N. – Cubism – *Prato de Frutas e Copo*, Georges Braque, p. 280.

Figura 58 – COX, N. – Cubism – *Violão*, Pablo Picasso, p. 288.

Figura 59 – COX, N. – Cubism – *Violão*, Pablo Picasso, p. 288.

Figura 60 – COX, N. – Cubism – *Médrano II*, Alexander Archipenko, p. 181.

Figura 61 – COX, N. – Cubism – *Relevo de canto*, Vladimir Tatlin, p. 344.

Figura 62 – COX, N. – Cubism – *Merzbild 32*^{A}, Kurt Schwitters, p. 409.

Figura 63 – PERLOFF, M. – O Momento Futurista – *Merzbau Vista com Janela Azul*, Kurt Schwitters, p. 147.

Figura 64 – Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972. – *Alpi Marittime*, Giuseppe Penone.

Figura 65 – Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972. – *Alpi Marittime*, Giuseppe Penone.

Figura 66 – Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972. – *Tenda*, Gilberto Zorio.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Figura 67 – Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972. – *Senza Titolo (12 cavalli)*, Jannis Kounellis.

Figura 68 – CHRISTOV-BAKARGIEV, C. – Arte Povera – *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, Pino Pascali, p. 50.

Figura 69 – Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972. – *Senza Titolo*, Giovanni Anselmo.

Figura 70-71 – CHRISTOV-BAKARGIEV, C. – Arte Povera – *Albero di 12 metri*, Giuseppe Penone, p. 148.

Figura 72 – VETROCQ, M. E. – Arte Povera: The Recount – *Albero*, Giuseppe Penone, p. 88.

Figura 73 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Double Negative*, Michael Heizer, p. 14.

Figura 74 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Spiral Jetty*, Robert Smithson, p. 21.

Figura 75 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Spiral Jetty*, Robert Smithson, p. 24.

Figura 76 – LUCIE-SMITH, E. – Art Today: from Abstract Expressionism to Surrealism – *Spiral Jetty*, Robert Smithson, p. 423.

Figura 77 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *The Lightning Field*, Walter de Maria, p. 60.

Figura 78 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *The Lightning Field*, Walter de Maria, p. 61.

Figura 79 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Observatory*, Robert Morris, p. 27.

Figura 80 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Sun Tunnels*, Nacy Holt, p. 35.

Figura 81 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Sun Tunnels*, Nacy Holt, p. 36.

Figura 82 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Running Fence*, Christo, p. 32.

Figura 83 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Running Fence*, Christo, p. 33.

Figura 84 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Stonehenge*, p. 6.

Figura 85-86 – BRIONES, Luis M. – *Arte Rupestre Tarapaqueño Geoglifos* – Disponível em: <http://www.utah.cl/masma/patri_edu/rupestre.htm>.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Figura 87 – THE BRITISH CONCIL – Richard Long. 22ºBienal de São Paulo – *Uma Linha na Bolívia*, Richard Long, p. 24.

Figura 88 – THE BRITISH CONCIL – Richard Long. 22ºBienal de São Paulo – *Linha de Sahara*, Richard Long, p. 25.

Figura 89 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Uma Linha no Himalaia*, Richard Long, p. 43.

Figura 90 – THE BRITISH CONCIL – Richard Long. 22ºBienal de São Paulo – *Pedras sobre um Marco,* , Richard Long, p.21.

Figura 91– THE BRITISH CONCIL – Richard Long. 22ºBienal de São Paulo – *Círculo de Silêncio*, Richard Long, p. 31

Figura 92 – BEARDSLEY, J. – Earthworks and Beyond – *Walking a Line in Peru*, Richard Long, p. 40.

Figura 93 – Guia das Artes. Ano 8, nº 35. *Bicho*, Lygia Clark, p. 26.

Figura 94 – Guia das Artes. Ano 8, nº 35. *Penetrável*, Helio Oiticica, p. 27.

Figura 95 – CANONGIA, L. (organização) – Artur Barrio – *Navalha Relógio*, Artur Barrio, p. 33.

Figura 96 – CANONGIA, L. (organização) – Artur Barrio – *Jogo = 2)jogue =/ 1...2...*, Artur Barrio, p. 39.

Figura 97 – CANONGIA, L. (organização) – Artur Barrio – ...Situação....Cidade....y.....campo.....*1970*, Artur Barrio, p. 28.

Figura 98-101 – CANONGIA, L. (organização) – Artur Barrio – *4 Movimentos*, Artur Barrio, p. 48.

Figura 102 – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNERA DE SERRALVES - Regist(R)os – *Livro de Carne*, Artur Barrio.

Figura 103 – XXIV Bienal de São Paulo – Rivane Neuenschwander – *Sem Título*, Rivane Neuenschwander, p. 25.

Figura 104 – XXIV Bienal de São Paulo – Rivane Neuenschwander – *O trabalho dos dias*, Rivane Neuenschwander, p. 9.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Figura 105 – Galeria Camargo Vilaça – Rivane Neuenschwander – *Andando em Círculos,* Rivane Neuenschwander, p. 31.

Figura 106 – Galeria Camargo Vilaça – Rivane Neuenschwander – *Carta Faminta (caramujos)*, Rivane Neuenschwander, p. 15.

Figura 107 – Galeria Camargo Vilaça – Rivane Neuenschwander – *Carta Faminta (caramujos)*, Rivane Neuenschwander, p. 34.

Figura 108-109 – FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 25º Bienal Internacional de São Paulo. Cidades – Iconografias Metropolitanas Brasil – *Comercial São Luis – Tudo no mesmo Lugar pelo Menor Preço*, Marepe, p. 92 e 93.

Figura 110 – PROJETO ABRA / COCA-COLA DE ARTE ATUAL – Exposição coletiva – *Parede*, Nathalie Nery.

Figura 111 – ITAÚ CULTURAL – Vertentes da produção contemporânea – *Sem Título*, Genesco Alves.

Figura 112 – ITAÚ CULTURAL – Vertentes da produção contemporânea – *Sem Título (flores em chama),* Tonico Lemos Auad.

Figura 113-114 – ARTE/CIDADE 3 – A cidade e suas histórias – *Sem Título*, Ricardo Ribemboim.

Figura 115 – VALU ORIA GALERIA DE ARTE – Shirley Paes Leme – *Sem Título*, Shirley Paes Leme, p. 6.

Figura 116 – MUSEU DO TELEFONE/ TELEMAR – Desenhando o Tempo: Katie Van Scherpenberg - *Desenhando o Tempo*, Katie Van Scherpenberg.

Figura 117 – FUNDAÇÃO CASA FRANÇA-BRASIL – Situações: Arte Brasileira – anos 70 – *Fome*, Carlos Vergara, p. 14.

Figura 118 – AZEREDO, R. – Pensamento Impresso: poesia – *Enquanto Durou*, Ronaldo Azeredo.

Figura 119 – GALERIA MILLAN – Corpus Consociatus: Flávia Ribeiro – *Sem Título*, Flávia Ribeiro.

Figura 120 – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL – ADO MALAGOLI – Karin Lambrecht – *Morte eu sou teu,* Karin Lambrecht.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Figura 121 – KENT, S. – Shark Infested Waters: The Saatchi Collection of British Art in the 90s – *Self*, Marc Quinn, p. 206.

Figura 122 – KENT, S. – Shark Infested Waters: The Saatchi Collection of British Art in the 90s – *Self (dettalhe)*, Marc Quinn, p. 207.

Figura 123 – ARTE/CIDADE 3 – A cidade e suas histórias – *Sem Título*, Laura Vinci.

Figura 124 – ARTE/CIDADE 3 – A cidade e suas histórias – *Sem Título*, Laura Vinci.

Figura 125 – CENTRO CULTURAL SÃO PAULO – Ana Kalaydjian – *Borra de Café*, Ana Kalaydjian.

Figura 126-128 – COELHO, R. – *Auto-Retrato*, Ricardo Coelho.

Figura 129 – COELHO, R. – *Árvore*, Ricardo Coelho.

Figura 130 – COELHO, R. – *Exposição Monitores*, Ricardo Coelho.

Figura 131 – Art in America – vol. 81, nº3 – *Série de Litografias*, Pablo Picasso, p. 82 e 83.

Figura 132-135 – COELHO, R. – *Lascaux – Picasso*, Ricardo Coelho.

Figura 136-137 – BRITO, P. – *Um Ritual*, Ricardo Coelho.

Figura 138 – BRITO, P. – *Totem*, Ricardo Coelho.

Figura 139 – BRITO, P. – *Banco*, Ricardo Coelho.

Figura 140 – BRITO, P. – *Caminho e Calendário*, Ricardo Coelho.

Figura 141 – BRITO, P. – *Totem*, Ricardo Coelho.

Figura 142-146 – COELHO, R. – *Pedaços de Chão*, Ricardo Coelho.

Figura 147-149 – COELHO, R. – *Projeto Conexão*, Ricardo Coelho.

Figura 150-153 – COELHO, R. – *Chiapas*, Ricardo Coelho.

Figura 154 – COELHO, R. – *A Origem do Mundo*, Ricardo Coelho.

Figura 155 – FEITOSA, H. – *A Origem do Mundo*, Ricardo Coelho.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Figura 156-159 – COELHO, R. – *A Origem do Mundo*, Ricardo Coelho.

Figura 160 – FEITOSA, H. – *A Origem do Mundo*, Ricardo Coelho.

Figura 161-163 – COELHO, R. – *A Origem do Mundo*, Ricardo Coelho.

Figura 164 – Grupo COMfluencia – *Eutanásia,* Grupo COMfluencia.

Figura 165 – FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOÃO PESSOA – X Salão Municipal de Arte Plásticas – Página do Catálogo com depoimento.

Figura 166 – COELHO, R. – *Auto-Retrato*, Grupo COMfluencia.

Figura 167 – COELHO, R. – *Retrato de Fernando*, Ricardo Coelho.

Figura 168-170 – COELHO, R. – *Auto-Retrato*, Grupo COMfluencia.

Figura 171 – CET – *Registrando Auto-Retrato*, Grupo COMfluencia.

Figura 172-174 – SEREJO, C. – *Exposição Centro Cultural São Paulo*, Grupo COMfluencia.

Figura 175 – CET – *Fernando Mastrocolla, Auto-Retrato*, Grupo COMfluencia.

Figura 176-182 – COELHO, R. – *Série em trânsito*, Ricardo Coelho.

Figura 183 – COELHO, R. – *The Big Egg*, Ricardo Coelho.

Figura 184 – COELHO, R. – *Auto-Retrato em família*, Ricardo Coelho.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

SUMÁRIO

Prefácio 20

Introdução 23

Capítulo 1 – O tempo na atemporalidade na representação na Arte Ocidental – Do século XV ao Século XX.

1.1. Contraposto: uma expressão do tempo na Arte. 28

1.2. Egito e Maneirismo: opostos na eternidade. 37

1.3. Caravaggio e a retomada do contraposto. 39

1.4. Barroco: um turbilhão de movimento. 41

1.5. *Las Meninas*: Uma fissura no tempo. 44

1.6. Turner: no meio da tempestade. 63

1.7. A fotografia: um contraposto na existência. 67

1.8. Monet e a Catedral da Luz. 76

Capítulo 2 – Investigações do espaço e as ilusões do tempo.

2.1. *Les Demoiselles d'Avgnon*: uma ruptura na tradição. 85

2.2. O Cubismo de Braque e Picasso e as ilusões críticas em relação ao tempo. 96

2.3. Um pouco do Cubismo de Salão e as ilusões da Quarta Dimensão. 112

2.4. Futurismo. 117

Capítulo 3 – A matéria como expressão do tempo na Arte.

3.1. Atos precursores de um novo tempo na Arte. 130

3.2. Arte Póvera. A matéria como expressão do tempo na Arte. 136

3.3. O tempo e a Terra como suporte. 150

3.4. A importância das Bienais e os precursores das rupturas na Arte Contemporânea no Brasil. 171

unesp

3.5. Barrio e o tempo como acúmulo de camadas. 179

3.6. Rivane Neuenschwander: camadas do cotidiano. 187

3.7. O tempo como uma fascinação permanente. 192

Capítulo 4 – O tempo de um processo de entendimento do tempo: um depoimento pessoal.

4.1. Eu. 213

4.2. A partir de um encontro com o tempo. 215

4.3. A metáfora dos Ciclos : Lascaux – Picasso. 221

4.4. Um ritual. 227

4.5. Todo pensamento emite um lance de dados. 230

4.6. Pedaços de chão. 237

4.7. Projeto Conexão. 239

4.8. Chiapas. 244

4.9. A origem do mundo. 251

4.10. Outros meios, outros tempos: outras formas de perceber o tempo. 256

Conclusões a respeito da pesquisa 279

Referências Bibliográficas 287

Prefácio

unesp

Em 1997, eu estava cursando o segundo ano de Artes Plásticas e não sabia o caminho que deveria tomar. Minha habilidade e minhas facilidades técnicas pareciam ser um problema, meu desenho, minha pintura não conseguiam trazer nada de novo, nada de essencial. O contato com a história e com toda a evolução da arte também criaram um outro problema, o que fazer depois de tudo que se tinha feito? Resultado: bom desempenho na faculdade, confusão e muita incerteza.

Por volta de setembro de 1997, por algum motivo, uma coisa chamou a minha atenção na rua, para ser mais preciso na Moóca. No caminho que eu realizava da faculdade para minha casa, uma chapa de ferro de mais ou menos 1,5 cm de espessura servia como uma espécie de remendo num muro que levava até a uma linha férrea. Deve estar parecendo estranho, o que meu caminho com uma chapa de ferro tem a ver com meu projeto de mestrado, mas...

A chapa de ferro em si, não tinha nada de anormal, era muito espessa, mas o que saltou aos meus olhos foi a corrosão, 1,5 cm de espessura corroído em 1/3 de sua área total. Era lindo, orgânico e irregular como uma rocha, mas como uma chapa tão resistente, simplesmente fixa num muro, poderia ser corroída daquela forma, apenas com a água da chuva?

Eu passava quase todos os dias naquele lugar, várias vezes reduzi a velocidade do meu carro, tons de vermelho, laranja e preto misturavam-se numa riqueza e me impressionavam. Um dia parei, aproximei-me , toquei na chapa. Era de uma materialidade fantástica, cheguei a pensar em arrancá-la e levá-la para minha casa. Dei risadas sozinho, seria preciso derrubar o muro ou utilizar um maçarico industrial.

Por que esta atração? A cidade deveria estar cheia de coisas assim, eu poderia até comprar chapas corroídas num ferro velho.

Pensei durante vários dias, por que, por que, até que numa manhã o despertador chamou minha atenção de forma especial. Primeiro quis destruí-lo como sempre, depois peguei-o na mão e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

fiquei olhando, olhando não sei quanto tempo, era como se eu adquirisse a consciência lentamente, não a consciência comum de todos os dias, mas a consciência do que eu não entendia naquela chapa de ferro corroída.

Foi engraçado, espero que ninguém lá em casa tenha visto, eu com o despertador na mão, acompanhando lentamente os ponteiros, segundo a segundo, o tic-tac, volta a volta, ele não dizia nada para mim e ao mesmo tempo respondia tudo. Os ponteiros caminhavam e no outro dia passariam pelo mesmo lugar. Eu poderia prever, quase como se pudesse dominar o tempo, ao contrário, eu não podia explicar o tempo daquela corrosão, nem mesmo estabelecer uma aproximação, pois, como poderia determinar um tempo onde, cada segundo passa por um lugar diferente e nunca passa por um mesmo ponto duas vezes.

A matéria, sua resistência e seu desgaste eram o próprio tempo e este tempo era intrinsecamente ligado a esta matéria. Quantos segundos, quantos minutos, quantas horas, quantos dias, talvez anos se passaram para que aquela alteração acontecesse. O falso domínio do tempo estava na minha mão, o despertador, os relógios , estes apenas distanciavam-me do tempo daquela chapa e era isso que me fascinava.

Este relato, esta chapa de ferro corroída, contaminou todo meu trabalho desde então. A interpretação do tempo, suas relações com a matéria, a matéria - tempo na arte que se utiliza propositadamente da efemeridade passaram a ser um dos principais objetos de estudo e realização dos meus trabalhos práticos. A partir desta produção plástica/poética surgiram as primeiras especulações teóricas e o conjunto de registros das exposições e dos textos serviriam como base para o trabalho de conclusão de curso apresentado em 1999 e agora, marcam de modo fundamental o início de minha dissertação de Mestrado.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Introdução



Nossa pesquisa aborda um tema que esteve sempre presente na Arte, seja de um modo inconsciente ou simbólico, seja como elemento principal de estruturação como em alguns movimentos da Arte Contemporânea, ou seja, o tempo e sua relação com a matéria na Arte. A partir da experiência descrita no prefácio já está indicado esta relação que se delineia quase que inconscientemente na produção artística entre tempo e matéria como um fenômeno de interesse muito forte na contemporaneidade. Apesar de estar sempre presente como parte da produção e reflexão dos artistas de todos os tempos, sendo implícito/explícito nos próprios trabalhos, ainda não foi construído um percurso que analise e interprete o tempo na arte no decorrer do próprio tempo, apesar deste tema estar presente em diversas análises como elemento que muitas vezes delineia a leitura critica de algumas manifestações de períodos históricos como a Arte Egípcia ou alguns artistas na Arte Contemporânea. Nossa pesquisa visa traçar um percurso interpretando as manifestações do tempo na Arte através de leituras de obras do Renascimento aos nossos dias em sua relação com a matéria tendo como foco principal o século XX, em especial a arte produzida do pós-guerra aos nossos dias. Num primeiro momento, para quem estiver lendo está introdução, parecerá muito ousado, ou mesmo absurdo tal pretensão, mas quando o trabalho estiver desenvolvido se tornará claro que, buscamos lançar a possibilidade de traçar, futuramente, uma análise mais completa a respeito do tema a partir da identificação das formas de manifestação do tempo e sua relação com a matéria, mais do que, realizar um mapeamento completo deste longo período, distante de nossas possibilidades atuais.

O trabalho justifica-se duplamente por focar a atenção num tema que representa uma das mais significativas preocupações da Arte Contemporânea tentando traçar um percurso histórico até nossos dias e, principalmente, por ter sido estimulado pela nossa própria produção artística.

Em recente publicação da "Scientific American Brasil" intitulada "As Múltiplas Faces do Tempo" percebemos que a atual discussão a respeito do tempo apresenta penas uma certeza, ou seja, a de que não se tem certeza do que é o tempo e de que modo se dá nossa percepção da chamada Quarta dimensão, de como se efetiva esse fenômeno introduzido por Paul Davies num

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

artigo desta edição especial sobre o tempo como a *"característica mais básica da percepção humana, pois sentimos o tempo fluindo no âmago de nós mesmos de uma maneira muito mais íntima que o modo como experimentamos espaço ou massa"*[1]. Mais à frente este mesmo físico teórico afirma que a física sutil dos processos irreversíveis que nos apresenta os fluxos do tempo tomados por Ilya Prigogine como aspectos objetivos do mundo não passam de algum tipo de ilusão[2]. Quase ao final do artigo Paul Davies afirma:

"A ciência moderna mal começa a levar em conta a questão de como percebemos a passagem do tempo; só podemos especular quanto à resposta. Pode ter algo a ver com o funcionamento do cérebro."[3]

Estas observações são muito importantes e suficientes para nos dar motivos para não nos preocuparmos com a busca de uma definição ou conceito preciso de tempo, ou uma definição de nossa percepção do fluxo do tempo em nossa pesquisa. Seja um aspecto objetivo ou uma ilusão de nossa percepção como escreveu Einstein ao seu amigo Michele Besso: *"Michele me precedeu de pouco para deixar este mundo estranho. Isso não tem importância. Para nós, físicos convencidos, a distinção entre passado, presente e futuro não é mais que uma ilusão, ainda que tenaz"*[4]. Essa percepção da passagem do tempo, dos fluxos contínuos, seja objetiva ou ilusão tenaz, está ligada, inevitavelmente, à nossa forma de perceber o mundo, seja esta forma limitada ou não. É a partir de um enfoque nas obras de arte através de nossa percepção que estruturaremos nosso trabalho referente ao tempo e à matéria na Arte.

No primeiro capítulo abordaremos um aspecto literalmente ilusório do tempo ligado à nossa percepção em manifestações marcadamente atemporais. Este aspecto se desprende do conceito de contraposto clássico. Este contraposto determina as principais linhas de força dos trabalhos abordados neste primeiro período que vai do Renascimento até o início do século XX.

A criação de "Les Demoiselles D'Avgnon" abre o segundo capítulo e também marca o maior abalo às estruturas da representação desde o Renascimento abrindo uma nova fase na Arte

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Ocidental. Dois movimentos serão abordados um pouco mais detalhadamente, o Cubismo e o Futurismo; estes adotaram o tempo e o movimento como elementos fundamentais de seu discurso muitas vezes, literalmente, apenas no próprio discurso verbal sem alcançar sua efetivação no plano plástico. A partir das próprias obras analisaremos qual o alcance de suas realizações que nas palavras de críticos do século XX como Argan e de artistas do próprio Cubismo como Albert Gleizes e Gustav Metzinger alcançaram a síntese do espaço e do tempo no plano do quadro conquistando a quarta dimensão.

O terceiro capítulo começará ainda dentro do Modernismo a partir do próprio Cubismo de Braque e Picasso analisando a introdução dos primeiros índices do mundo real na arte, nas colagens Cubistas, nas montagens polimatéricas futuristas à utilização de materiais diversos a partir destas primeiras manifestações que trouxeram objetos e dejetos do cotidiano para o universo da Arte dos, até então, materiais nobres e perenes. Artistas como Braque, Picasso, Tatlin, Duchamp e Scwitters abriram caminho par alguns dos principais movimentos da Segunda metade do século XX como a Arte Povera e a Land Art. Nesse momento o tempo da ate se transforma radicalmente sendo incorporado como uma função determinante das estruturas dos trabalhos e num certo sentido, encontram eco no pensamento de Prigogine ao expressarem um aspecto objetivo do mundo manifestado na escolha de materiais efêmeros em sintonia com os fluxos irreversíveis da vida. Este capítulo foca o centro de nossa pesquisa e sua relevância é reforçada por apresentar características que se manifestam ainda em nossos dias na obra de grandes artistas em todo o mundo, inclusive no Brasil. Destacaremos na seqüência a trajetória e alguns trabalhos de Artur Barrio e Rivane Neuescwander por sua representatividade no cenário nacional e internacional em nossos dias e ao final, citaremos uma série de artistas e trabalhos em que o tempo é incorporado como um dos elementos determinantes.

Para encerrarmos, o quarto capítulo apresentará uma espécie de memorial descritivo/reflexivo a respeito do que motivou todas as reflexões que foram feitas em nossa pesquisa, apresentado a própria produção plástica/poética marcadamente ligada a questões que refletem o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

tempo, seja simbolicamente, conceitualmente ou, principalmente, expressos numa matéria efêmera. Serão apresentados alguns trabalhos desde a série de gravuras do tempo de 1998, motivadas pela chapa de ferro do muro que separava a rua da linha férrea, passando por trabalhos realizados com o grupo COMfluencia e chegando até o mais recente trabalho intitulado "a origem do mundo" que foi realizado no dia 08 de março de 2003. Como parte deste memorial serão inseridos alguns depoimentos feitos por pessoas que puderam presenciar os trabalhos durante suas exibições. A intenção neste caso é enriquecer e ampliar o olhar sobre nossa própria produção que poderia ficar limitado pelas nossas interpretações, em grande parte, determinadas pelo processo de criação e realização dos trabalhos.

---

[1] DAVIES, Paul. *Esse Fluxo Misterioso.in* Scientific American- Brasil. São Paulo: DINAP S.A. Ano 1, nº5 (outubro de 2002)p.54.
[2] Ibid. p.57.
[3] Ibid. p.59.
[4] EINSTEIN apud PRIGOGINE, Ilya. *A Nova Aliança: metamorfose da Ciência.* por Ilya Prigogine e Isabele Stengers. Tradução de Miguel e Maria Joaquina Machado Trincheira. Brasília: Universidade de Brasília,1991. p.211.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O tempo na atemporalidade na representação na Arte Ocidental –

Do século XV ao Século XX.

1.1. Contraposto: uma expressão do tempo na Arte.

Como Arte Ocidental tomaremos principalmente os trabalhos realizados em pintura e escultura do Renascimento até o inicio do século XX, mais precisamente com a criação de "Les Demoisellies d'Avingnon" de Pablo Picasso em 1907. Trataremos neste capítulo, exclusivamente, de algumas características referentes ao tempo no universo da representação, o que justifica não mencionar outras formas de expressão como a arquitetura, ainda que esta, em muitos momentos tenha, inclusive, exercido forte influência nas características da própria representação.

Antes de iniciarmos efetivamente o nosso trabalho parece-nos esclarecedor tratar da contradição introduzida pelo título – O tempo na atemporalidade na representação na arte ocidental – como podemos falar de tempo na atemporalidade? Parece que introduzimos dois termos incompatíveis conceitualmente e assim seria se, toda a arte deste período não estivesse marcada por uma característica, a qual, em maior ou menor grau, esteve sempre presente e que introduz ainda de maneira parcial, ou melhor, apenas na superfície da própria representação parte do significado mais amplo do conceito de "tempo".

Para introduzirmos o termo que designará tais características começaremos com dois exemplos fundamentais para um melhor entendimento. Não pretendemos fazer uma descrição completa nem pormenorizada, nossas escolhas funcionarão como uma indicação para que se torne claro o encadeamento do nosso pensamento, desembocando no terceiro capítulo onde será desenvolvido o objeto principal de nosso trabalho – o tempo e a matéria nas artes plásticas do século XX.

Então, se a representação ocidental na arte é marcadamente atemporal, como podemos falar de seu tempo, ou de um tempo, seja lá qual for? Podemos, para responder a esta questão que se põe desde o título, utilizar, talvez, o exemplo mais claro e que exaustivamente está descrito e analisado em vários livros de história e estética da arte, ou seja, as principais características e



diferenças entre a Arte Egípcia e a Arte Grega, a qual, no início, foi fortemente influenciada pela anterior como podemos verificar no exemplo recorrente das figuras dos "Kouros"(fig.1).



Figura 1

Toda vez que falamos em Arte Egípcia algumas características marcantes nos vem à cabeça como: principio geométrico baseado num *cânon* modular, frontalidade nas esculturas e mesmo "*na pintura sujeita à tradição dos perfis percebemos uma simetria virtual*"[6], mas principalmente o termo atemporalidade nos vem à cabeça. As esculturas egípcias estão para além do tempo, pertencem a um universo de substituição onde se eternizou a substância em matéria. A morte não existe e as sugestões descritivas do movimento nas pinturas são mecânicas. A própria pirâmide, forma escolhida para os túmulos dos grandes faraós, é, provavelmente, a mais estável de todas as formas geométricas e ajudaria, segundo Gombrich[7], o Faraó, representante divino na Terra, a realizar sua viagem até o mundo dos deuses.

No início a Arte Grega foi fortemente influenciada pela Arte Egípcia como já destacamos acima, mas, mesmo aí, podemos perceber algumas diferenças na forma de representação como destaca Gombrich quando fala do tratamento dado aos joelhos dos Kouros[8]. Uma observação a esse

respeito é fundamental para clarear as principais diferenças entre as duas formas de representação. Trata-se da própria forma de organização social que se reflete naturalmente na expressão artística.

A estabilidade, a estratificação da organização social Egípcia favoreceu toda a construção de um imaginário com função divina, com um poder central, onde regras rígidas de estrutura e composição determinavam quase que de antemão o resultado dos trabalhos. Estes, apenas para reforçar, não eram realizados para o deleite estético. Na Grécia, ao contrário, a própria geografia desfavorecia um governo central, o que, naturalmente, impossibilitava a imposição de regras rígidas na representação e gradualmente todas as conquistas caminharam em direção à harmonia, à imitação da realidade e à busca da beleza, muitas vezes distorcida em função de um ideal estético.

Segundo Francastel, a partir de Platão as leis de proporção cada vez mais sugerem o movimento, a vida, concordando com Panofsky ao afirmar que , *"de um modo geral, a simetria designa para a Arte Grega a relação harmoniosa, a consonância das partes com o todo, designando a eurritmia preferivelmente a qualidade do movimento e referindo-se a proporção à escolha e à qualidade do módulo"*[8]. Parece-nos claro a partir da descrição que os gregos criaram uma nova concepção do tempo e isto se verifica principalmente na produção artística. Poderíamos, a esse respeito, usar como exemplo que se contrapõe com a Arte Egípcia nas suas principais características a cópia Romana do Discóbolo de Myron (fig.2).



Figura 2

A contraposição das duas culturas, ainda que superficial, foi utilizada por dois motivos: Primeiro – para introduzir o tempo como um conceito que desde sempre fez parte das concepções e das realizações artísticas, o que, por si só, resolve, pelo menos em parte, a possível contradição do título no que toca ao tempo dentro da representação ocidental. Segundo – ao tocar na Arte Grega, destacamos a origem da qual o Renascimento buscou inspiração para suas principais realizações, inclusive no campo artístico, não esquecendo que estes reelaboraram a partir desta inspiração Clássica as suas revoluções e não em função desta se desenvolveram. É também, a partir de uma confrontação entre a Arte Clássica Grega e o Renascimento que John Shearman desenvolve o conceito de contraposto, do qual iremos nos utilizar, para num sobrevôo chegarmos até o início do século XX.

Nos esquecemos porém de relacionar o tempo ao movimento, pelo menos explicitamente, afinal tempo e movimento são indissociáveis e recorrendo aos nossos exemplos anteriores isto fica mais claro ainda. A Arte Egípcia é por excelência a arte da imobilidade enquanto a Arte Grega, ao contrário, é a arte do movimento. Novamente nos deparamos com uma situação contraditória. Como podemos afirmar que a Arte Grega é a arte do movimento, o que pressupõe a existência do tempo se naturalmente estamos falando da representação ocidental e como já está no título, marcadamente atemporal.

A contradição ainda não está resolvida, provavelmente não se resolva por completo, porém, um maior esclarecimento será necessário para podermos continuar o nosso desenvolvimento. Para isso, iremos citar dois exemplos onde o movimento é o elemento principal das obras e das análises, poderíamos mostrar centenas, no entanto, o sentido será sempre o mesmo, como já havíamos afirmado, com relação ao conceito de contraposto de que nos utilizaremos, mas ainda não o desenvolvemos completamente.

Gombrich em *"A História da Arte"* nos oferece um exemplo a cada página, por este motivo, a nossa escolha pode não ser considerada a melhor, porém, encaixa-se perfeitamente no que nós iremos desenvolver em seguida, principalmente, por se tratar de Miguel Ângelo (1475-1564), a mais

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

forte ligação entre a Arte Clássica e o Renascimento, sem mencionar suas inovações em relação à primeira e a influência para as gerações futuras de escultores, estendendo seus braços para além de Rodin (1840-1917).

"... no "Escravo Agonizante", escolheu o momento em que a vida está prestes a esvair-se e o corpo cede às leis da matéria morta. Há uma beleza indescritível nesse último instante de relaxamento final e de libertação das lutas da vida – nesse gesto de lassidão e entrega. É difícil pensar nessa obra como sendo uma estátua de pedra fria e inanimada, ao tê-la diante dos nossos olhos no Louvre em Paris. Parece mover-se e, no entanto, permanece em repouso."[10] (fig.3)



Figura 3

Rudolf Wittkower no livro *"Escultura"* trata do movimento em vários trechos mas, num capítulo em especial este tema parece ganhar maior destaque, provavelmente, pelas próprias características do período e do artista estudado. Trata-se do Maneirismo (cerca de 1527-1610) e de Giovanni Bologna (1529-1608).

A obra que o autor destaca é "O Rapto das Sabinas"(fig.4 e 5), a grande realização de Bologna e, provavelmente, incomparável no sentido em que se estrutura a análise, brilhante como a própria obra, pois, estabelece uma ligação com o que se faria apenas durante o século XX.



Figura 4; 5

"Este grupo de três figuras, esculpidas em forte movimento ondeante, ilustra da forma mais completa e convincente o novo ideal de escultura com vistas múltiplas. As torções dos corpos sobre seus próprios eixos, a riqueza dos movimentos em sentido contrário, o cruzamento e a sobreposição dos corpos e membros, tudo foi realizado tão criteriosamente e calculado com

tanta exatidão, que o observador não se dá conta de que existe uma vista principal; pelo contrário, depara-se com perguntas sempre novas, e sente-se magicamente compelido a caminhar ao redor do grupo."[11]

Um pouco mais a frente o autor complementa sua análise:

"Um número infinito de vistas, pelo contrário, transforma o observador estacionário num observador cinético. Quando falamos da escultura cinética moderna do séc. XX, queremos dizer que a escultura está em movimento e é vista por um observador estacionário. Não obstante, o princípio do movimento contínuo é o mesmo, não importando se o observador tem a impressão de que a peça gira enquanto ele dá voltas ao seu redor, ou se a peça esculpida realmente se movimenta."[12]

Bem, acreditamos ter desenvolvido melhor o conceito de tempo, do qual nos utilizaremos, como uma sugestão do movimento imposta à nossa percepção pela própria estrutura das obras deste período, que determinamos como sendo a primeira face do conceito de tempo na representação e que sofrerá os primeiros abalos no inicio do Modernismo. Na segunda metade do século XX, o tempo passará a fazer parte da estrutura de vários trabalhos em sua totalidade, conceitual e fisicamente, como um fenômeno da vida.

Resta-nos, desenvolver melhor o conceito de contraposto que guiou nosso pensamento até aqui, o qual já está inserido nas citações feitas até agora.

O que nos dá essa sensação de movimento, de tensão, ou mesmo, no exemplo de Wittkower, de que estamos diante de uma escultura que se move incessantemente à medida que nos movemos ao seu redor?

John Shearman, como já havíamos dito, trata do conceito de contraposto no seu livro *"O Maneirismo"*[13] ao se referir à principal forma estilística desse período, a forma da serpente em movimento – do "S" – da chama, segundo o autor inventada por Miguel Ângelo e tendo como exemplo primeiro a sua "Vitória" de 1527-1528.(fig.6)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"Essa forma, todavia, deriva do clássico contrapposto, *uma das mais típicas reconquistas do princípio da Renascença."*[14]



Figura 6

Para melhor exemplificar recorramos a Gombrich novamente em mais uma bela descrição, agora do "São Jorge" de Donatello (1386?–1466) do princípio da Renascença.(fig.7)



Figura 7

"O São Jorge de Donatello está firmemente assentado no chão, os pés resolutamente plantados, como se estivesse decidido a não ceder um palmo de terreno. Seu rosto nada tem da beleza indefinida e serena dos santos medievais – é todo ele energia e concentração. Parece vigiar a aproximação do inimigo e medi-lo de alto a baixo, a mão pousada no escudo, uma atitude tensa de desafiadora determinação."[15]

Pelo trecho percebemos que a reconquista do contraposto ocorreu de fato, que o naturalismo e a inspiração Clássica eram fontes permanentes para os artistas do Renascimento. Vamos agora deixar que John Shearman esclareça melhor este conceito presente desde o título, ainda que não esclarecido completamente, como o conceito que nos guiaria até o inicio do século XX numa análise temporal da atemporalidade.

"A palavra contrapposto, *também usada numa figura de estilo muito apreciada por Petrarca, significa nas artes visuais um sistema de composição do corpo humano característico da escultura antiga. As partes do corpo são dispostas assimetricamente, de modo que a rotação da cabeça se opõe à rotação dos quadris, a perna reta sustenta o peso do corpo, ao passo que a outra permanece livre e flectida, e assim por diante – sendo que todas as assimetrias se reconciliam num equilíbrio final."*[16]

unesp



Figura 8

O Discóbolo (fig.2) novamente vem de encontro ao trecho citado e nossa análise estrutural (radiografia, fig.8) será útil para ilustrar o conceito de contraposto clássico recuperado pelo Renascimento e por nós utilizado como *"a expressão do tempo"*[17] na representação. Este conceito já está indiciado, de certa maneira, pressuposto, no texto de John Shearman quando ele analisa seus desdobramentos no maneirismo a partir da "Vitória" de Miguel Ângelo. (fig.6)

"As torções não são acompanhadas pelo esforço e, assim, não sugerem energia. Os contrapposti *não acarretam contrastes entre funções estáticas e dinâmicas dos membros, nem entre o membro que sustenta o peso e o membro livre. Os movimentos completam-se, não se suspendem; e, desse modo, não parecem refletir uma ação passada nem antecipar uma ação futura."*[18]

A partir deste trecho, que de forma clara singulariza o Maneirismo, podemos analisar parte significativa de toda a representação Ocidental, seja escultórica ou pictórica, como sendo estruturada dentro de uma noção de contraposto, ou seja, baseada numa tensão estabelecida entre passado e futuro, criando um tempo microscópio, ainda que ideal, ainda que na superfície do campo da representação.

Para sermos mais claros ainda, poderíamos deduzir a partir do que já foi dito a respeito do conceito de contraposto que: o contraposto é a suspensão do tempo na tensão do movimento.

unesp

Esta definição, naturalmente, deve ser analisada num plano conceitual como algo ligado à nossa percepção do movimento e como isso se dá nas representações do período que estamos analisando.

É fundamental ainda frisar que: apesar de estarmos analisando o tempo e o movimento num sentido conceitual e de certa forma ideal, estes conceitos se desprendem do único dado material que possuímos de fato, ou seja, as próprias obras e suas estruturas organizadas de tal maneira que sentimos como se permanecessem em estado de tensão permanente.

Bem, após termos desenvolvido e esclarecido o conceito guia da primeira parte da nossa argumentação, passaremos, ainda no primeiro capítulo, para uma análise mais especulativa, onde o gosto pessoal irá determinar a escolha das obras, visto que, qualquer obra deste longo período poderia ser analisada à luz do conceito de contraposto. Não nos preocuparemos em seguir uma linha cronológica rígida, podendo, em favor do que acreditamos dar maior clareza ao nosso pensamento, ser deixados para traz vários momentos fundamentais desse longo período.

unesp

1.2. Egito e Maneirismo: opostos na eternidade.

Aproveitando o encadeamento do texto já estruturado desde o início, vamos começar com uma especulação entre formas de expressão já comentadas, distanciando para sempre em dois pólos a Arte Egípcia e a Arte do Maneirismo, porém a partir de um mesmo conceito ligado ao tempo – a eternidade.

A Arte Egípcia se estruturou a partir de uma malha ortogonal fixa, nitidamente distante de qualquer ideal de imitação da realidade e, mesmo nas pinturas em que há a descrição de uma ação, a construção é rígida e angulosa impedindo qualquer identificação de um movimento natural. Assim, os egípcios ergueram sua arte para a eternidade, para além da morte, para além do tempo (tempo ligado à nossa percepção do movimento). Por apresentar estas características, a explicação das estruturas baseadas nas noções de contraposto se tornam tão claras quando comparadas a Arte Egípcia. O que então, no Maneirismo, seria eterno como a ausência de movimento na arte Egípcia?

Para responder a essa pergunta iremos novamente utilizar a descrição de John Shearman que, como já afirmamos, singulariza de forma clara o Maneirismo a partir de uma análise de seu primeiro exemplo – A Vitória (1527-1528) – de Miguel Ângelo (fig.5).

"As torções não são acompanhadas pelo esforço e, assim, não sugerem energia. Os contrapposti *não acarretam contrastes entre funções estáticas e dinâmicas dos membros, nem entre o membro que sustenta o peso e o membro livre. Os movimentos completam-se, não se suspendem; e, desse modo, não parecem refletir uma ação passada nem antecipar uma ação futura."*[19]

Desta definição podemos deduzir que o Maneirismo subverte a estrutura do contraposto clássico, presente também nas obras do Renascimento, ao anular para a nossa percepção a sensação de um momento do movimento suspenso entre uma ação passada e o futuro. As obras maneiristas estão, assim como as obras Egípcias, para além do tempo, fadadas, no entanto, ao movimento eterno da chama que queimará enquanto oxigênio houver.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O melhor exemplo da expressão maneirista, que buscava como ideal de beleza na composição a forma tridimensional da chama, do movimento eterno e ascensional, já foi citado – "O Rapto das Sabinas"(fig.4) de Giovanni Bologna – e, à luz da nossa interpretação, torna-se mais intrigante a aproximação entre a arte maneirista e a arte cinética do século XX feita por Wittkower, possibilitando também, estabelecer melhor as semelhanças e as devidas diferenças entre os dois movimentos, ou melhor, entre movimento atemporal (movimento sugerido pela tensão estabelecida entre as linhas da composição; sensação ilusória de movimento ligada à nossa forma de percepção) e movimento cinético efetivo. Isto porém, não será objeto de nosso estudo neste trabalho.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

1.3. Caravaggio e a retomada do contraposto.

Como afirmamos no item 2, o Maneirismo está fadado ao movimento eterno, ainda que este movimento seja atemporal como toda a representação deste período marcado pelas características já descritas anteriormente. Não se estabelece nestas obras nenhuma tensão entre passado e futuro. Os movimentos contrários parecem colaborar para um movimento ascensional e eterno como se a chama maneirista tivesse ganhado realmente forma nas mão dos escultores e pintores deste período.

Caravaggio (1573-1610), ao contrário, restabelece a tensão clássica do contraposto nas suas melhores obras, aliás, cria uma tensão até então nunca vista. O contraposto, no entanto, é a única ligação entre Caravaggio e a Arte Clássica e Renascentista, da busca de uma beleza e uma harmonia idealizadas. Artistas como Rafael (1483-1520) e Miguel Ângelo levaram às ultimas conseqüências esta forma de conceber a beleza e, como já foi dito anteriormente, num dado momento, este ideal viria a criar as principais características do Maneirismo na obra de Miguel Ângelo ainda mais distante da natureza.

Caravaggio, não há dúvida, retoma o contraposto nas suas obras, porém se compararmos a "Deposição de São Pedro"(fig.8) (Santa Maria del Popolo, Roma) com o "São Jorge"(fig.6) de Donatello veremos uma grande distância separando os dois artistas. Não há idealização nesta obra de Caravaggio, nada da beleza serena e austera imposta pelas mãos de Donatello ao bloco de mármore, pelo contrário, a torção violenta dos corpos manifesta a dor e o sofrimento humanos.

Suas figuras são de um modelado notadamente inspirado na escultura, porém, pinta diretamente a partir dos modelos, figuras populares, tipos vulgares e marginalizados causando grande escândalo no período. A sua utilização teatralizada das luzes, ou para quem preferir, das trevas, antecipa o drama Barroco da dualidade e influencia artistas como Rembrandt (1606-1669), Vermeer (1632-1675) e Velázquez (1599-1660), entre muitos outros.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

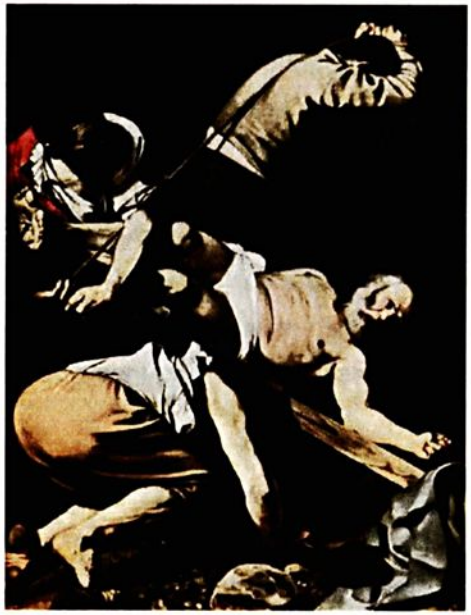


Figura 9

Em composições violentas, marcadas por formas geométricas desenhadas pelos secos contrastes entre claro e escuro, que muitas vezes criam a forma de um X como no exemplo citado da "Crucificação de São Pedro"(fig.8), Caravaggio cristaliza o movimento no ápice da ação, porém, suas imagens nada tem da dinamicidade que seria aplicada às composições barrocas de um Bernini (1598-1680) ou Rubens (1577-1640). Temos a sensação de que a ação do espaço criado por Caravaggio pertence apenas aos limites impostos pela tela, onde a tensão está fixa no centro de cruzamento das luzes em oposição às trevas, no centro do X.

As grandes obras barrocas parecem emanar um movimento circular, ou espiral contínuo a partir do centro da composição, que se estende para além dos limites do visível e nos alcança. Em Caravaggio o movimento é retilíneo em diagonal e contrário, centrípeto, parece cristalizar a ação como já foi dito.

Caravaggio é como Miguel Ângelo a ligação entre dois tempos, retoma do Renascimento as noções de contraposto, modificando-lhes, naturalmente, impondo novas dimensões e apontando várias das principais características do período subsequente, o Barroco (século XVII e parte do XVIII). É o primeiro artista para quem se utiliza a expressão "naturalista" e o responsável pela humanização do cristianismo. O homem pela primeira vez é retratado à imagem e à semelhança de Deus, de Jesus, seu filho enviado até nós. As marcas dos sofrimentos humanos são parte da obra de Caravaggio na presença do corpo materializado em suas principais dimensões.

unesp

1.4. Barroco: um turbilhão de movimento.

Quando nos referimos ao Barroco como um turbilhão de movimento devemos esclarecer que se trata principalmente das obras produzidas, ou melhor, encomendadas pela principal instituição já em inicio de decadência no período, a Igreja Católica. Talvez este seja o período que possa, em número de mestres contemporâneos, ser comparado ao Renascimento, porém, é importante destacar que nem todos estes mestres pertenciam a um mesmo regime religioso, o que, de forma determinante, ditou certas características das obras produzidas.

Na Holanda, por exemplo, já se definem características do artista mais contemporâneo, ou seja, sem um mecenas oficial como era a Igreja Católica. A paisagem passa a fazer parte de um maior número de representações além de cenas cotidianas, que se tornariam exemplares das mais belas obras da história da arte como no caso de "A Leiteira"(fig.10) de Jan Vermeer. Este quadro como em muitos outros produzidos na Holanda do Período Barroco não tem nenhuma tensão no seu sentido mais dramático, onde algum desfecho surpreendente irá ocorrer, nenhum drama humano ou religioso como nas obras de Caravaggio, apesar de por ele ter sido influenciado nas questões da iluminação. É ele também, marcado pela tensão entre passado e futuro, pela noção de contraposto, no entanto, podemos apenas deduzir que a um segundo a mulher iniciou o despejo do leite na tigela e daqui a um segundo ela interromperá esse ato suspendendo a leiteira.



Figura 10

Uma doce concentração que nada tem a ver com "O Êxtase de Santa Tereza"(fig.11) de Bernini, provavelmente ao lado do teto da igreja dos Jesuítas, onde Gaulli (1639-1709) representa "O Culto do Santo Nome de Jesus"(fig.12), os melhores exemplos do espirito cristão Barroco.



Figura 11



Figura 12

Na obra de Gaulli a excitação e o movimento são tão grandes que excedem ao espaço pictórico invadindo o interior da igreja. A cena vai muito além de uma simples alegoria, envolvendo todas as figuras, tornando o drama barroco tão real que quase podemos presenciá-lo, assim como, podemos, numa vida correta e devotada ao nome de Jesus alcançar a salvação.

Bernini, no Êxtase de Santa Tereza parece levar muito além a lição de virtuosismo dos maneiristas, superando todas as dificuldade ao modelar a pedra, no entanto, ele consegue manter a representação num estado de tensão surpreendente. O rosto em momento de desfalecimento

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

encontra eco no movimento ondeante do incrível panejamento, como se um vento erguesse a santa de baixo para cima suspendendo-a lentamente em direção ao céu. Novamente a obra ligasse ao espaço físico da igreja manipulado de forma surpreendente por Bernini numa verdadeira instalação, onde utiliza a iluminação natural para causar maior impacto nos fiéis.

As composições destes trabalhos são estruturadas por linhas ondeantes, círculos e semicírculos ligam as diversas figuras num equilíbrio de compensação, num turbilhão de movimento mas, como num rodamoinho, dotados de estrema regularidade entre suas partes.

unesp

1.5. *Las Meninas*: Uma fissura no tempo.

Neste item desenvolveremos outra interpretação para o grande enigma criado por Diego Velázquez em "Las Meninas"(fig.13). Usaremos como uma espécie de guia de nossa interpretação a brilhante leitura feita por Michel Foucault. Dela, porém, nos distanciaremos em quase toda a sua estrutura e a partir de sua própria estrutura.



Figura 13

É importante ainda, antes de iniciar nossa especulação, aconselhar a leitura deste ensaio de Foucault, que se encontra no livro *"As palavras e as coisas"*[20]. É a partir de impossibilidades contidas na descrição, de brechas e dúvidas do próprio Foucault que iniciaremos este texto.

O interesse para nosso trabalho se fará evidente durante a própria descrição, como algo que está suspenso das tensões entre passado e futuro como até agora descrevemos todos os trabalhos a partir da noção de contraposto.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Gombrich ao descrever este quadro usa o mesmo eixo da leitura de Foucault, ou seja, atribui ao espaço externo o tema da pintura. Vemos o que os reis viam; e o motivo do quadro que Velázquez executa no grande salão, na tela da qual vemos apenas o verso, são os próprios reis. O tema da pintura, numa jogada ardilosa de Velázquez, é inserido/revelado num reflexo ao fundo da sala num espelho que não pode existir como reflexo do espaço real segundo o próprio Foucault.

E Gombrich se pergunta e nós podemos tomar como nossa a sua dúvida:

"O que significa exatamente tudo isso? É possível que nunca o saibamos, mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica. Talvez a princesa tenha sido trazida à presença de seus régios pais a fim de aliviar o tédio da longa pose para o quadro, e o rei ou a rainha comentasse com Velázquez que ali estava um tema digno do seu pincel. As palavras proferidas pelo soberano são sempre tratadas como uma ordem e, assim, é provável que devamos essa obra prima a um desejo passageiro que somente Velázquez seria capaz de converter em realidade."[21]

Talvez, talvez! Em vários momentos os termos da dúvida, os tempos verbais do provável ocupam, também, as descrições e suposições da interpretação de Foucault. Isto nos habilita à criação de outras suposições e assim o faremos sem querer fechar a discussão, que, como sabemos, não pode ser fechada. No entanto, o desejo passageiro pode ter sido um desejo do próprio Velázquez. Como disse Gombrich, é possível que nunca o saibamos. Porém todas essas possibilidades nos abrem o caminho para a estruturação de mais uma interpretação.

A primeira observação é de ordem estrutural e nos foi oferecida pelo tempo, tempo de existência da própria obra.

Vemos nitidamente em qualquer reprodução razoável da obra duas linhas que cortam verticalmente a tela, provavelmente algum material com composição diferente da tinta a óleo usado no esboço que se tornou visível com o tempo. Trata-se das duas primeiras linhas verticais da divisão

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

áurea do quadro. O primeiro segmento passa pelo rosto da dama de honra que supostamente nos observa; deste segmento até a extremidade esquerda encontramos a segunda linha mestra do quadro que, *coincidentemente*, corta o rosto de Velázquez passando pela sua palheta (fig. 14).



Figura 14

Ao destacar *coincidentemente* queremos chamar a atenção para algo que não nos causa mais nenhuma dúvida, ou seja, a estruturação planejada da obra, de modo que cada figura tenha sido estudada detalhadamente. As subdivisões áureas continuam em toda a composição. Do segmento que corta Velázquez até o segmento da dama de honra, encontramos outro segmento cortando o rosto da princesa. Do segmento que corta a princesa até o que corta Velázquez surge outro segmento que corta a dama de honra que oferece algo para a princesa beber e, traçando uma linha mediana a partir da linha que corta a dama de honra até a linha que corta a princesa, encontramos,

por fim, o centro do espelho ao fundo que também corta o pequeno recipiente oferecido à menina. (fig.15; 16 e 17).



Figuras 15; 16 e 17

Esta descrição das linhas verticais pode parecer num primeiro momento inútil; no entanto, serve para reforçar a idéia de que o trabalho dificilmente representa algo que se passou de forma efetiva, ou seja, dificilmente estamos diante de um trabalho realizado a partir dos modelos a um só tempo. Isso nos libera ainda mais para as especulações que faremos a seguir.

Foucault em sua conclusão corrobora a possibilidade da criação de outras leituras ao frisar a autonomia deste quadro, desta representação em relação ao conceito clássico de representação que se funda numa noção de mimesis, da imitação da realidade.

"E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação."[22]

Tendo já introduzido a conclusão de Foucault, tentaremos, a partir de agora, fazer uma breve descrição dos problemas levantados por ele em sua análise.

Em primeiro lugar é fundamental determinar a estrutura ou o eixo da leitura. Para Foucault o tema do trabalho está na parte externa: são os reis os modelos executados na grande tela da qual

unesp

vemos apenas o verso, e isto nos é revelado pelo estratagema do espelho ao fundo da sala. As meninas, a princesa e suas damas de honra e os outros visitantes são trazidos para distrair os reis na sua longa pose.

Toda a descrição de Foucault parece extremamente clara, parece derrubar dúvida após dúvida, mas, ao final, constata-se um lugar que permanecerá para sempre vazio. O pintor não pode estar representado ao mesmo tempo em que o soberano está representado, ainda que toda a imagem/situação fosse refletida num grande espelho[23]. O lugar do pintor e do modelo é o mesmo; consequentemente, é o mesmo, também, o lugar dos observadores.

Foucault estabelece o centro da composição como externo ao quadro a partir da estrutura interna da grande tela. Partindo de uma análise bem estruturada define como centros da composição o olhar da menina e o olhar dos reis no espelho e a partir das linhas que se desprendem desses olhares define efetivamente o centro da composição como exterior ao quadro.

Tudo parece resolvido, mas nos esquecemos das observações feitas por Foucault ainda na primeira parte de seu ensaio a respeito do espelho.

"Em sua clara profundidade, não é o visível que ele fita."[24]

A falsidade do espelho como algo que reflete uma suposta realidade invisível e externa ao quadro é, em vários momentos, confirmada por Foucault e nem o precisaria. Bastaria que nos detivéssemos um pouco para perceber que nada do que poderia ser refletido naquele retângulo especular, caso se tratasse de uma representação da realidade espacial, está nele refletido.

Isto bastaria para abrir precedentes para outra leitura; porém um outro argumento organizado de maneira perfeita nos chama a atenção.

Foucault esclarece a sobreposição das funções olhantes do quadro, das funções externas do ponto *"ideal e real"*[25] do quadro quando fala da sobreposição entre o olhar do pintor, do modelo e do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

espectador, que somos nós. Este momento parece o mais frágil de toda a argumentação, apesar de, como já foi dito, impressionar pela estruturação perfeita. Foucault atribui a personagens internos do quadro as funções que ele havia determinado como essencialmente externas, como se toda a situação, organizada a partir da ótica de sua leitura, tivesse sido planejada por Velázquez.

Não acreditamos na impossibilidade de Velázquez ter organizado a sua composição desta maneira, de ter pensado estas figuras – o próprio auto-retrato , o visitante ao fundo e o reflexo dos reis ao centro - como os representantes internos desta realidade determinada inicialmente por Foucault para o espaço externo; porém, não acreditamos na eficácia desta argumentação que encontra explicação para tudo e ao final se dissolve numa impossibilidade sabida pelo autor desde o início de sua análise.

Então, nós nos utilizaremos de dois de seus principais argumentos para iniciarmos a nossa interpretação do quadro. A falsidade do espelho como ponto principal para especular outra "realidade possível" e, a partir deste argumento, discutir a "impossibilidade essencial" desta representação, o lugar do pintor e do modelo, consequentemente o nosso.

Já fizemos uma primeira análise do quadro a partir de indícios que o próprio tempo nos legou ao descrevermos a organização/divisão (fig.14 - 17) da tela através do seguimento áureo e a partir de linhas que se tornaram aparentes. Isso nos dá um certo crédito para não sermos acusados de pura especulação.

Continuemos por um instante, um pouco mais, observando a grande tela, não a de que vemos o verso na representação, mas a representação em si, onde se dá todo o espetáculo.

A harmonia e a disposição das figuras é perfeita, a luz que banha a sala parece difusa, refletida do próprio céu, como deveria ser a luz para a execução de uma boa pintura. O clima é tranqüilo e a menina, a princesa, ainda muito jovem, com cinco anos aproximadamente, está muito

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

concentrada em algo externo ao quadro, a ponto de negligenciar o gesto da dama de honra que lhe oferece algo para beber, possivelmente, uma xícara de chá.

Não é estranho tamanha concentração para uma criança na sua idade, não nos parece mais estranha ainda a suposição de que a menina foi trazida num dado momento para distrair os seus pais reais durante uma longa pose e esta permaneça numa postura tão formal. Poderíamos pensar que não, dada a importância das figuras que estão à sua frente; porém, à sua frente estão seus pais e nós sabemos como provavelmente deveria ser a atitude da graciosa criança se estivesse ali realmente para distraí-los.

Uma curiosidade nos fez procurar a jovem princesinha em outro lugar. Sim, procurar uma outra representação da menina. Não precisamos pesquisar muito, uma única imagem foi o suficiente para nos convencer do que já estávamos convencidos. Uma pintura de 1659 da "Infanta Margarida em Vestido Azul"(fig.18) é quase uma sobreposição à pintura feita três ou quatro anos antes.



Figura 18

É verdade que o rosto da menina não traz a mesma graça da primeira infância, está mais alongado, mas isso não vem ao caso. A "pose" é quase idêntica, mas é o olhar que nos chama a atenção. O que será que faz com que a princesa, ainda uma menina, permaneça tão concentrada em algo que está externo ao quadro? Poderíamos supor que olha para seus régios pais, afinal, o olhar com pequena diferença de ângulo (ângulo invertido) é o mesmo do outro quadro.

Poderíamos? Dificilmente. Depois de observarmos com atenção as duas pinturas, não podemos supor que ambas estejam olhando para os reis. A partir disto podemos começar a discutir o eixo estabelecido por Foucault, e não apenas por ele, mas provavelmente, por todos os que se dispuseram a esclarecer o enigma.

Em momento algum Foucault olhou para a grande pintura como o motivo a ser olhado. Ele sempre lançou seu olhar para algo que efetivamente não existe, ainda que do ponto de vista ideal, pois mesmo aí um lugar permanece vazio e assim falha toda a bela estrutura desenvolvida para explicar o segredo desta representação.

O espelho é falso. Nesse ponto concordamos com Foucault, mas este espelho pode ter outra função que não a de tornar visível o duplamente invisível, ou seja, a tela onde vemos o verso e o modelo que Velázquez executa no espaço externo – os reis.

Para que se justifique a análise deste quadro como parte do nosso trabalho podemos adiantar que Velázquez subverte a estrutura linear do tempo, a estrutura onde se funda toda a tradição da representação dentro das noções de contraposto, pelo menos, até o início do século XX.

Velázquez nos dá numa mesma superfície bidimensional a pura felicidade de vislumbrar dois instantes separados pelo tempo e pelo espaço. Para tornar isso mais claro vamos utilizar um pouco do espírito metafísico da análise de Foucault. Vamos, segundo nossa versão, contar o que se passou no grande salão onde está a tela de que vemos o verso.

unesp

Depois das primeiras observações a respeito da pose da princesa podemos afirmar que ela se encontra posando para Velázquez, seu olhar não é de espanto como supõe Foucault, e sim, como já afirmamos, de uma infantil concentração, aquela que só as crianças possuem, quando são convencidas da importância de seus atos. A disposição dos braços é a mesma da pintura de 1659 (fig.19 e 20), o que reforça nossa tese.





Figura 19 e 20

Ao contrário do que afirma Foucault (Velázquez e a princesa compartilham o mesmo olhar como personagens internos do quadro em direção ao tema da pintura, até agora, considerado como, externo à própria pintura) a cumplicidade entre os olhares de Velázquez e da princesa é a mesma estabelecida no retrato da "Infanta Margarida em Vestido Azul" de 1659, ou seja, entre modelo e pintor.

Velázquez pertence na essência da representação ao universo externo a ela, ainda que pertença também, neste caso, ao universo interno do trabalho como iremos esclarecer mais adiante. A mudança do eixo estabelecido por Foucault em sua leitura funda a nossa interpretação.

Numa tentativa de tornar mais clara nossa tese, pedimos àqueles que nos acompanhar para se esquecerem momentaneamente da grande tela onde vemos o verso e a própria auto-representação de Velázquez. Vamos à moda de Gombrich e do próprio Foucault descrever, como já foi dito, o que se passou no grande salão onde todo o espetáculo aconteceu.

Velázquez dispõe as meninas de maneira harmoniosa para a execução de mais um testemunho de um dos membros da família real. É importante reforçar que o ângulo de estruturação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

foi alterado em nossa análise. A grande tela e Velázquez dentro da representação não existem assim como o espelho. Vemos apenas as meninas e a arquitetura do salão com seus quadros, sua saída ao fundo e um trecho da grande janela à direita por onde jorra a luz.

Velázquez inicia sua pintura e num dado momento um cortesão que passa pára e fica observando da outra sala o que acontece no grande salão. Ele vê as costas das meninas e o verso da grande tela. Na sequência vê Velázquez oscilante entre observar os modelos (as meninas) e executar o grande trabalho.

Podemos perceber que sua atenção foi tomada momentaneamente, o suficiente, porém, para Velázquez fixar sua longa figura neste instante de dúvida, neste contraposto clássico entre retomar o seu sentido ou permanecer estático por mais um momento.

Então, o cortesão permanece um pouco mais e se torna testemunha de outra situação. Sem que o mestre perceba, os reis entram no salão pelas suas costas e ficam por alguns segundos observando a execução do trabalho em que sua doce filha muito concentrada é o tema principal.

Apenas para não nos perdermos: o cortesão ao fundo vê, na sequência, 1º- as costas das meninas e das outras figuras, 2º- o verso da grande tela onde Velázquez executa as meninas (o tema da pintura) , 3º- Velázquez pintando, e, 4º- os reis observando toda a cena. Lembremo-nos de que o auto-retrato de Velázquez, a grande tela e o espelho ao fundo ainda não existem.

De repente a atenção da princesa é lançada para trás do olhar de Velázquez, a menina por um instante esboça um leve sorriso ao perceber os visitantes. Velázquez também percebe que os reis estão observando tudo, e aí instaura-se a grande tensão; Velázquez está entre a família real, de costas para os reis.

Todas as suposições a partir de agora são cabíveis. Talvez Gombrich tenha razão ao supor que o rei tenha dito que aquele era um tema digno de uma grande pintura. Nós nos utilizaremos,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

porém, de outra parte do seu argumento, ou melhor, de outra parte do seu desejo, para continuarmos a nossa história.

"...mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica."[26]

Velázquez no seu gênio pode ter-se imposto o desafio de reunir toda a cena da qual fazia parte numa única superfície. O tempo e o espaço eram seus obstáculos além da relação de respeito com os seus monarcas.

Permanecer de costas para os reis na representação como efetivamente/supostamente ocorreu no momento de sua inspiração sem estar de costas para os reis numa atitude desrespeitosa aos olhos de todos, mas, principalmente, a seus olhos e aos olhos dos reis a quem, provavelmente, ofereceu o trabalho.

Velázquez, para nós, não fixa um momento real de tempo antes da invenção da máquina fotográfica. Vai além, opera uma verdadeira montagem fotográfica que poderia ser, num sentido ideal, o próprio antecedente do procedimento cinematográfico. Velázquez subverte a estrutura linear da representação na profundidade do tempo. Não podemos, portanto, entender este trabalho se procedermos a nossa análise como Foucault, dentro de uma narrativa diacrônica.

O sentido de entendimento ocidental do tempo baseado numa estrutura linear impediu até agora qualquer alteração deste eixo de leitura do trabalho de Velázquez. Este foi o motivo, também, que levou a brilhante leitura de Foucault a deixar uma lacuna analisando-a como sendo própria de uma representação que se distanciava da representação clássica fundada na imitação da realidade para se encerrar na sua própria realidade como uma representação autônoma.

O espelho falso introduzido por Velázquez no fundo do grande salão não nos mostra o que é duplamente invisível, o modelo para quem todos olham e o que seria o tema da tela onde Velázquez

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

trabalhava. O espelho na sua profundidade fictícia é a primeira parte da montagem de um estratagema muito bem estruturado por Velázquez.

Para não nos perdermos será interessante retomar o fio de nossa história, da nossa descrição do que aconteceu no grande salão. O auto-retrato de Velazquez e a grande tela de que vemos o verso na representação final, como já havíamos dito, ainda não existem. Vemos agora o cortesão ao fundo, as meninas (o tema principal da pintura) e o retrato dos reis que acaba de ser inserido por Velazquez no falso espelho no fundo do salão.

O espelho na sua profundidade fictícia insere na superfície da representação a profundidade da quarta dimensão, um fragmento de um tempo passado, de um testemunho do próprio Velázquez ao virar-se para reverenciar seus soberanos.

O espelho não nos oferece o encantamento do duplo como pressupõe Foucault; ele torna visível outra dimensão do espaço. Ele não nos oferece o encantamento do duplo porque o objeto da representação são as próprias meninas como já demonstramos com as descrições anteriores.

Isto pode parecer um pouco movediço, até mesmo atrevido por entrar em confronto direto com a leitura de Foucault. Porém, tudo ficará claro, agora, que é chegada a hora de revelarmos o grande segredo do quadro. Para isso precisaremos retomar o que havíamos deixado de lado, a grande tela de que vemos o verso e o próprio Velázquez.

Como Velázquez poderia ficar de costas para os reis sem estar de costas para os reis aos olhos de todos? A solução encontrada por Velazquez é tão fantástica e nossa interpretação nos pareceu tão óbvia a ponto de não querermos nos dedicar mais profundamente a este trabalho que apresentamos agora.

Velázquez se auto-retrata posteriormente com a utilização de um espelho, provavelmente, o único e verdadeiro espelho utilizado no quadro mas que nele (no quadro), não se apresenta fisicamente em sua totalidade; porém, é latente o seu reflexo ao nos apresentar o próprio autor.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Velazquez não pode existir no quadro sem dividir conosco o lugar que por um momento também foi o dos reis, o lugar dos observadores; por isso, é o deslocamento do tema principal da pintura – as meninas – para o lado externo da superfície – os reis – o grande equivoco da interpretação deste quadro.

O tema de execução de qualquer representação como no exemplo de "Las meninas" é, naturalmente, externo à superfície da representação e, mesmo que os reis tenham sido introduzidos posteriormente no espelho falso assim como o auto-retrato de Velázquez, essa relação essencial da representação não se altera. Mas, se um homem numa representação está olhando para o exterior da tela, seja para onde for, o tema da pintura é o homem na tela olhando para o exterior ainda que o seu olhar nos intrigue e nos faça querer adivinhar o que olha.

O enigma é causado por uma fissura no tempo linear da representação. O que vemos não se deu a um só tempo e não o seria possível dessa forma. Vemos o tema principal acrescido do passado e ainda que não nos convencêssemos disso apenas com a imagem do espelho o auto-retrato seria mais do que latente a esse respeito.

Velázquez fita a si próprio e não os reis como afirma Foucault. Introduz sua figura recuperando a tensão do passado, ou seja, permanecendo entre a família real. Assim, Velázquez divide eternamente os dois lados da representação com os reis. No interior do quadro permanece de costas para os monarcas e no exterior divide o espaço que lhe é destinado por essência, o seu reinado, o do ato da representação.

O lugar vazio deixado pela leitura de Foucault começa a se tornar claro, mas falta ainda tratar mais detidamente da grande tela que Velázquez executa no interior do quadro. Para os observadores mais atentos já se tornou clara também esta lacuna; ela merece uma atenção especial.

A pintura que não apenas Foucault supôs como sendo o retrato dos reis não existe. O retrato dos reis existe apenas como memória do passado inserida na profundidade da representação, no

unesp

falso reflexo do espelho no fundo da sala, visto que, já está claro, ocorreu um equívoco no eixo até agora estabelecido na leitura do trabalho. O tema da pintura está em evidência na superfície da pintura e não no que lhe é externo.

Portanto, o que está representado na grande tela de que vemos o verso responsável pelo enigma de "Las Meninas"? A partir do que já descrevemos nos parece óbvia a resposta.

A grande tela da qual vemos o verso na representação é o que não vemos quando vamos ao Museu do Prado em Madri, ou seja, a estrutura de sustentação da própria tela.

A imagem do auto-retrato de Velázquez nos oferece o duplo num sentido ideal e nesse mesmo sentido podemos olhar o reflexo falso dos reis, pois não os vemos na parte externa. O verso da tela ao contrário, finalmente, nos oferece o verdadeiro encantamento do duplo, ou se alguém preferir, do completo, afinal, não precisamos imaginar nada, pois tudo está para nós revelado; o palco e o bastidor do espetáculo na mesma superfície da representação.

Nenhum enigma, apenas um auto-retrato feito posteriormente, onde, parte do verso da tela que o pintor executava aparece como testemunha de seu ofício dentro do espaço que o pintor acabara de executar. Pode parecer uma explicação tão inconsistente diante de tudo o que já se escreveu a respeito do trabalho a ponto de nos deixarmos enganar, negligenciando, assim, o mais importante, ou seja, a realidade material e visível da obra.

Para sermos mais convincentes voltemos a nossa atenção para essa realidade, para a pintura, para o visível. Observando a posição de Velázquez na pintura e voltando a atenção agora para a sua posição frente à pintura dentro da pintura, a qual, supostamente nos esconde o enigma, verificaremos que se trata exatamente da mesma posição.

Para ficar mais claro ainda, imaginemos tudo executado, faltando para Velázquez concluir seu trabalho apenas a realização de seu auto-retrato.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Imaginemos, então, o mestre girando a grande tela em 180º no sentido anti-horário (como se quisesse voltar no tempo) dentro do espaço que acabara de executar, posicionando sua tela perto de onde estavam seus modelos, para assim, na posição correspondente ao seu desejo, não se confundir com as proporções, tendo como fundo a arquitetura que já é fundo na grande representação. Tudo isso refletido num espelho do outro lado da sala, do lado em que Velázquez esteve até agora como autor executando o tema principal (as meninas).

Deste lado da sala, o lado das suposições, externo e estranho à superfície da representação, não conhecemos nada a não ser o próprio Velázquez (como autor que se auto-retratou) e por isso, não queremos supor nada, apenas que o mestre se utilizou de um espelho para se auto-retratar.

O que vemos então? Exatamente Velázquez no lado esquerdo de sua grande obra prima com o fundo da tela aparente a se observar no espelho cujo lugar ocupamos agora. Neste momento da sua execução Velázquez se observou a partir de um ponto de vista próximo de onde estiveram seus modelos, com a arquitetura e os quadros nas suas costas visíveis no reflexo do espelho. Este foi o último ato do espetáculo de Velázquez e, quando o seu fino pincel foi suspenso pela última vez, se abriu para nós algo que jamais se encerrará.

Não é o espetáculo do duplo que Velázquez nos apresenta. É o espetáculo do tempo e do espaço. Mostra-nos, em vez de um reflexo, a frente e o verso de algo que ocorreu em dois momentos distintos no tempo e no espaço.

A grande tela pode, como Foucault descreve, ter a função de equilibrar a composição com a grande janela que irradia a luz do lado direito, janela esta que, dentro da análise metafísica de Foucault, se estende até o espaço do observador. A tela, ao contrário, pertence a outro espaço que não se estende até nós, um espaço virtual. A tela representada na representação se encerra no espaço determinado pela extremidade da própria representação, visto que são uma e a mesma coisa.

unesp

As duas visibilidades incompatíveis que Foucault aborda desde o início do texto se devem à suposição de que o centro da representação é exterior à própria representação, este centro encontra na análise de Foucault o seu duplo na tela representada na representação, a qual tem como suposto testemunho o falso reflexo dos reis no espelho falso.

Um auto-retrato sempre nos põe ao lado do autor numa sobreposição de funções olhantes, no entanto, nunca somos nós o motivo para o qual olharam os artistas ao se auto-retratarem, apesar de nos olharem quando nós os olhamos.

Nossa análise restitui para a superfície da representação o centro da própria representação relegando a este espelho a sua verdadeira função. Uma função simbólica.

A representação absorveu Velázquez no momento em que ele se auto-retratou e se ofereceu como parte do espetáculo, assim como, neste momento, tornou visível o verso do palco, ou melhor, "o bastidor" do palco onde ocorre todo o espetáculo. Velázquez sempre esteve ao nosso lado e em certo sentido participa do espetáculo do duplo oferecido pelos dois lados de sua tela, pois, como autor, é pura invisibilidade tornada visibilidade no quadro em que sua figura não ocupa o grande destaque, o qual teria num auto-retrato comum.

Nada falta a nenhum olhar, ao espectador está reservado o centro real da cena, não real de realeza como Foucault afirma numa passagem, colocando-nos como intrusos no lugar do modelo, mas real de realidade. Ao espectador é reservado o seu devido lugar, o templo da observação.

O lugar onde imperam os reis situa-se na moldura e na profundidade do espelho falso, e como reflexo de uma realidade, qualquer que seja, falsa dentro da representação clássica, pertencente ao passado, como uma imagem do passado, e sendo assim, como uma imagem distante como é distante a sua realidade na representação. E, livre, o espelho pode se dar como puro espetáculo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

P.s.: Acrescentado em 22 de dezembro de 2002.

Este ensaio foi concluído em setembro de 2002 e apresentado pela primeira vez a 20 de novembro de 2002 para uma banca examinadora no Instituto de Artes da UNESP como parte do relatório de qualificação para obtenção do título de Mestre conforme consta nos registros da Instituição.

Em 07 de dezembro de 2002 foi publicado no Caderno *"Folha ilustrada" da "Folha de São Paulo"* um ensaio do Poeta e Crítico Ferreira Gullar a respeito do quadro "As meninas" de Velázquez e que será publicado numa coletânea de ensaios inéditos do mesmo autor pela Cosac & Naify no início de 2003 sob o título "Relâmpagos".

Neste ensaio Ferreira Gullar alterou o tradicional eixo da leitura que toma os reis na parte externa do quadro como o tema da pintura transferindo-o para a princesa e as damas de honra. Por tomarmos conhecimento desta interpretação após a conclusão de nosso trabalho preferimos não alterar a sua estrutura; no entanto, sentimos a real necessidade de analisar este "relâmpago" acrescentando ao nosso trabalho uma breve reflexão em torno da interpretação de Ferreira Gullar.

"- um espelho que não se vê, de cuja existência se sabe apenas pelas coisas que reflete: o pintor, as meninas e as mulheres, o cão e também, lá no fundo, um homem que se detém numa escada: ao seu lado, refletidas noutro espelho pequeno, as imagens do rei e da rainha, que entraram na sala, no outro extremo do aposento, fora de nossa vista."[27]

A leitura de Ferreira Gullar é direta (assume o quadro como o reflexo de um espelho. Sendo assim, como o próprio autor afirma, não contraditoriamente, a construção do quadro foi feita de maneira indireta) e assume as meninas, a princesa e as damas de honra como o tema da pintura, sendo o verso da grande tela representada ao lado do pintor como em nossa interpretação a própria tela em que está representado todo o espetáculo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A cena observada através de um espelho a um só tempo torna o reflexo dos reis no espelho ao fundo possível graças ao simples jogo de rebatimentos entre os dois espelhos (e ainda que nada do espaço real esteja refletido no espelho ao fundo passamos a considerar esta possibilidade). Realizamos então uma simulação física com dois espelhos confirmando que Ferreira Gullar havia de modo objetivo "desvendado" o segredo do quadro. Isto, num primeiro momento, foi uma grande decepção, pois havíamos dedicado um extenso tempo à observação e análise deste trabalho. Como num clarão ou como o autor denominou seu conjunto de ensaios ainda em sua maioria inéditos, com um dos "Relâmpagos" ofuscou por um momento nossos olhos e nossa interpretação.

Então o clarão se dissipou e voltando a focar o quadro percebemos que a interpretação de Ferreira Gullar continha uma outra impossibilidade. Assim como Foucault, Ferreira Gullar deixou-se iludir pelo desejo de explicar o quadro como uma cena vista a um só tempo, como uma única fotografia.

"E parece uma visão irreal esta cena real (com sua luz doce) que Velázquez fixou na tela para sempre."[28]

Ao analisarmos mais detalhadamente percebemos que havíamos deixado escapar um detalhe importante. Ao assumirmos o eixo proposto por Ferreira Gullar estávamos interpondo os reis ao tema do quadro e o grande espelho do qual Velázquez teria se utilizado para realizar através do reflexo a grande pintura. Deste modo, seria impossível a um só tempo que esta cena fosse observada como a conhecemos hoje, pois os reis estariam em suas próprias dimensões aumentadas pelo distanciamento necessário no espaço para que toda a cena fosse vista neste mesmo espelho encobrindo "As meninas".

Esta inserção feita a partir da análise de Ferreira Gullar a respeito do quadro se tornou mais importante do que imaginávamos quando fomos surpresos pela possibilidade de termos sido enganados completamente por este enigma maravilhoso. A partir desta confrontação chegamos apenas a uma conclusão definitiva:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Las meninas contém uma fissura no tempo dentro de um mesmo espaço na representação; ou seja, a cena não pode ter ocorrido como a vemos num único momento de um presente qualquer que seja.

Assim seria mais simples assumirmos parte da interpretação de Ferreira Gullar, bastaria dividirmos a execução do quadro em dois momentos. 1º - A execução do tema da pintura através de um grande espelho. 2º - a execução do retrato dos reis no reflexo rebatido no espelho ao fundo. Isto poderia explicar a ausência de qualquer reflexo dos personagens no espelho onde estão os reis, pois as meninas que se encontram no raio de refração do pequeno espelho ao fundo já não estariam mais no espaço e assim, este espelho parcialmente livre de sua relação com a realidade ganharia mais força ainda dentro de nossa interpretação com seu valor simbólico reforçado.

E, livre, o espelho pode se dar como puro espetáculo.

unesp

1.6. Turner: no meio da tempestade.

Antes de tratarmos de algumas particularidades no trabalho de Turner (1775-1851) não podemos nos esquecer de mencionar a importância fundamental do movimento romântico para a história da arte, no que diz respeito à pintura de paisagens.

Antes dos pintores românticos, Claude Lorrain (1600-1682) já havia voltado os olhos para a natureza como tema para a representação, ainda que, em muitos casos, servindo de fundo para a representação de cenas da mitologia clássica. Países protestantes como a Holanda também apresentam uma série de pintores que se dedicam à pintura de paisagens, porém, é somente com o Romantismo que a paisagem alcança seu verdadeiro posto como tema digno para a representação.

Constable (1775-1837) e Turner são os dois grandes representantes desse período e se dedicam de forma especial ao estudo e a pintura de paisagens. São eles, os primeiros artistas a se lançarem no estudo direto da natureza e, em muito, antecipam e influenciam características do Impressionismo e no caso de Turner, antecipam certas características que só se efetivariam no início do século XX.

Não podemos nos esquecer também que, até agora, só havíamos tratado da interpretação da figura humana, seja na pintura ou na escultura e que o conceito de contraposto nos guiou até aqui. Havíamos dito também que este mesmo conceito nos levaria até o início do século XX. Mas, como se aplica este conceito derivado da escultura, por nós utilizado também na pintura da figura humana, à representação da paisagem?

A resposta é simples e se desprende das próprias definições introduzidas no texto. Se o contraposto está diretamente ligado ao movimento, a uma noção de tempo, se este conceito liga-se à tensão estabelecida entre um instante passado e o que se seguirá, criando como que um tempo microscópio, então, basta analisarmos a representação da natureza sob o mesmo prisma, afinal ela é por essência movimento constante, contrapostos constantes.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A obra de Turner a esse respeito vai além de nossas expectativas. Suas experiências diretas com as transformações da natureza nos propiciaram um verdadeiro e assustador espetáculo, espetáculo este que só vislumbramos nos nossos dias com a ajuda da mais alta tecnologia da computação gráfica. Um bom exemplo é o recente filme "Mar em Fúria"[29].

O título deste item é uma homenagem a Turner, homenagem ao que pensávamos ser apenas uma lenda, porém confirmamos agora se tratar da mais pura verdade, ou melhor, mais pura loucura. Para pintar "Vapor no Lago de Harbour's Mouth durante uma tempestade de neve" (fig.21)Turner, aos 67 anos, pediu para ser amarrado ao mastro do pequeno barco durante uma tempestade de neve como consta na coleção "Gênios da Pintura"[30].



Figura 21

"Participando da tempestade, fiquei amarrado quatro horas, sem pensar que pudesse sobreviver a tal experiência, mas decidido a reproduzi-la se sobrevivesse".[31]

Nem os próprios impressionistas foram capazes de realizar tal loucura e por isso, provavelmente, este trabalho seja incomparável. Ele nos mostra toda a coerência do caos da tempestade. O diminuto barco parece localizar-se no centro do turbilhão e deste centro partem linhas que se contrapõe de forma violenta. Mar e céu tornam-se uma só coisa, indissociáveis, colaborando ainda mais para a sensação de movimento criada pela estrutura espiral das linhas.

Um instante impossível de ser fixado de outra maneira, tão impressionante quanto a própria história da experiência vivida por Turner. Ele consegue utilizar formas maneiristas, a forma da chama e do "S" numa estrutura barroca de compensação de equilíbrio que nos provoca a sensação de que o espaço pictórico se estende até nós.

O contraposto criado neste quadro gera uma tensão nunca vista e, talvez, seja melhor não imaginarmos o momento seguinte desta cena.

Seria interessante lançarmos o olhar para esse quadro como uma espécie de auto retrato da memória, afinal, Turner no centro da tormenta se projetou na superfície do quadro ao representar o próprio barco do qual fazia na parte na tempestade como o centro da representação.

Uma observação feita pelo gravador e professor Evandro Carlos Jardim durante curso de gravura ministrado em 1999 no SESC Pompéia hoje nos parece mais esclarecedora a respeito do que acabamos de analisar. Disse o professor Evandro ao comentar Turner:

" Para observar um trabalho de Turner, principalmente dos últimos anos, você deve olhar a partir do centro em profundidade e, a partir daí, caminhar seu olhar em direção às extremidades."[32]

unesp

Esta observação nos causou dúvidas imediatas e naturalmente um novo questionamento. O porque desta forma de observar Turner? O professor sorrindo como se estivesse realmente se divertindo respondeu:

" Ao observar uma marinha de Turner, se não o fizermos a partir do centro a água escapará ao nosso olhar e escorrerá pelas bordas."[33]

A resposta causou riso geral e uma curiosidade grande em entender plenamente o que o Mestre estava dizendo. Hoje percebemos como era claro sua maneira de observar Turner e como foi clara sua maneira de descrevê-lo. Basta para tornar mais claro ainda nos utilizarmos do próprio exemplo tratado aqui.

A estrutura da composição é tão bem amarrada a partir do seu foco principal – o barco – que, se não olharmos o trabalho a partir deste centro deslocado temos a sensação de vagar indefinidamente nas mesmas ondas que poderão destruir a qualquer momento o pequeno barco. O movimento é centrípeto, nosso olhar é constantemente jogado para fora do barco, para fora da tela, mas a ela e ao barco voltamos constantemente nossos olhos. Se ao contrário, tentarmos observar este quadro a partir das bordas, não nos surpreenderá mais se a *água escorrer pela moldura*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

1.7. A fotografia: um contraposto na existência.

A fotografia merece um capítulo especial seja qual for o tema que envolva reflexões a respeito da representação, e ainda mais em nosso caso por focarmos nossa atenção sobre o tempo na representação. Infelizmente, porém, não há espaço e tempo para que possamos fazer tal estudo de maneira satisfatória. Nos contentaremos em fazer algumas observações como num instantâneo, ainda dentro da perspectiva que nos guiou até aqui a partir do conceito de contraposto.

Não poderíamos passar pelo século XIX com o Romantismo e chegarmos até o Impressionismo e, consequentemente, até o século XX sem falarmos da fotografia que nos seus primórdios foi considerada como a mais perfeita imitação da realidade.

A partir desta visão mimética, a fotografia impõe uma outra realidade na representação artística; instaura uma crise sem precedentes ainda no período do Romantismo e é, com certeza, a detonadora de movimentos como o Impressionismo ainda no século XIX, sendo também, a grande responsável pela libertação da arte de sua relação de imitação da natureza como podemos confirmar na citação que Philippe Dubois faz em seu livro "O Ato Fotográfico e outros ensaios"[34] de um texto sobre "a ontologia da imagem fotográfica" (1945) de André Bazin.

"Rematando o barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo (...). Libertado do complexo da semelhança, o pintor moderno – cujo mito é hoje Picasso – abandona-o ao povo que o identifica a partir de então por um lado à fotografia e, por outro, apenas à pintura que se aplica a isso."[35]

Para não nos estendermos muito, é preciso frisar o que torna na essência a fotografia diferente de outros meios de representação como o desenho e a pintura, por exemplo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"Como tal, indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do cut, *que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma* fatia, *uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente* cortada ao vivo."[36]

Diferentemente da pintura que se faz progressivamente ao gosto do pintor, pincelada após pincelada podendo interromper e retomar seu trabalho a qualquer momento a fotografia opera um corte espaço-temporal num só golpe. O fotógrafo pode fazer todas as escolhas antes do ato e após o ato fotográfico, mas no momento em que aciona o disparador torna-se cego distanciando-se ainda que momentaneamente no ato fundante da fotografia.

"A fotografia não cria, como a arte, a eternidade, não embalsama o tempo, apenas o subtrai de sua própria corrupção."[37]

Segundo Boris Kossoy[38] toda fotografia traz duas realidades; a primeira é o próprio passado, irreversível, o tempo do contexto em que se fez a imagem que um segundo após o ato se perdeu para sempre, visto que se trata de uma situação irreversível num tempo passado; a segunda realidade é a da própria fotografia ou o assunto representado em si e sua vida própria como representação que se destacou/recortou/isolou para sempre no momento do ato fotográfico e permanece além dele como um verdadeiro documento por ser um traço da realidade.

Ser um traço do real é a outra característica essencial da fotografia que a distingue dos demais meios de representação e que nos foi apresentada muito bem desenvolvida novamente no livro "O Ato Fotográfico e outros ensaios". A grande credibilidade que a fotografia alcançou desde sua criação até nossos dias se deve justamente a está característica, sendo um índice, uma prova que

unesp

manteve uma conexão física com seu referente, carregando consigo para sempre, esta presença permanente de um passado ausente.

Apenas para reforçar; esta credibilidade da fotografia não se deve à sua semelhança com o referente do qual é um traço, mas é justamente por ser um traço, uma marca de conexão física com o real num dado espaço e tempo, que se torna menos importante, ou secundário a relação de semelhança com o mundo.

Bem, após termos desenvolvido, ou melhor, termos escolhido e comentado trechos de outros estudos mais completos a respeito da fotografia e sua natureza, iremos agora tentar retomar o fio do nosso raciocínio. Pela primeira vez ultrapassaremos a barreira do século XX e isto se fará pela própria natureza da fotografia que, como já havíamos frisado no início, mereceria um capítulo à parte e talvez o seja, mesmo dentro de nossa abordagem que se fez pelo contraposto na arte da representação.

Assim como a pintura, naturalmente com suas devidas diferenças, a fotografia é herdeira da mesma tradição Clássica e renascentista da representação (os registros fotográficos desde a origem da fotografia estão aí como prova). Neste sentido não haveria o porque singularizarmos a nossa análise da representação fotográfica.

Um homem posando para um retrato, uma mulher reclinada, homens trabalhando, a arquitetura, etc. Parece que estamos diante do mesmo espetáculo que já havíamos visto na pintura e na escultura. Poderíamos frisar o que já foi descrito acima; a fotografia traz um dado do real; é feita a um só golpe; não pode ser totalmente controlada, simulada como a pintura. A fotografia é uma fatia do espaço-tempo.

Sabemos que a fotografia assim como a pintura ou qualquer outro meio de expressão já nasce contaminada pelos dados culturais e sociais, mas isso não nos interessa no momento. Parece-nos que estamos diante de um dilema. A fotografia modifica a relação do artista com a representação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

mas a ela se assemelha como se fosse sua própria sucessora. O contraposto em grande parte das imagens como exemplificamos no parágrafo anterior parece-nos o mesmo das representações pictóricas e não modifica em nada, a não ser em sua própria essência indicial, a relação com a realidade.

Poderíamos concluir disto que; a estrutura do contraposto não se modifica em nada e pelo contrário, passa a conter de fato e não apenas como um conceito, um fragmento real do tempo. Poderíamos concluir que o contraposto fotográfico é a própria expressão do tempo e ainda mais, é a mais legítima expressão do tempo pois se dá num único golpe, recortando da realidade um fragmento da própria realidade. Mantendo em tensão permanente um homem no fundo de um salão a observar uma cena, como no quadro de Velázquez (fig.13). Poderíamos concluir, porém, um outro dado nos chama a atenção! A maravilha físico-química do século XIX trouxe uma possibilidade nunca vista (ou apenas em alguns casos isolados dentro da pintura e mesmo assim, apenas num sentido ideal).



Figura 22

A primeira fotografia na história em seu estágio completo, ou seja, fixada numa superfície, é "Vista de sua Janela em Le Gras" (fig.22) de Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e foi feita em 1827. Esta fotografia foi conseguida com uma exposição de mais de oito horas e assim, apesar de conter um fragmento de tempo que não pode ser desconsiderado, elimina, devido à lentidão da película, qualquer possibilidade de registro visual de movimento. Como um monumento egípcio a vista da janela se apresenta para nós na mais perfeita imobilidade, sendo ao mesmo tempo o próprio registro do movimento pois contém em sua eternidade a impressão do Sol num espaço dentro de um fragmento

o tempo. O contraposto não é nítido mas está presente na própria duração, na própria estrutura intrínseca do meio fotográfico que se desenrola no tempo.

Em poucos anos os aperfeiçoamentos técnicos fizeram com que as películas se tornassem cada vez mais rápidas e aí se apresentou uma outra realidade, até então impensada. O movimento podia ser congelado em qualquer fase do seu desenvolvimento. Homens saltando, ou dependendo do ângulo, suspensos no próprio vôo, sem tensões aparentes ou na mais violenta tensão.

Os fotógrafos detinham e detém, ainda mais hoje, o "poder" sobre o movimento. O contraposto na sua forma clássica das tensões de movimentos contrários aparece esporadicamente como parte dos registros das manifestações humanas.

Hoje, porém, não nos é mais estranho, por mais estranho que seja, a imagem de um helicóptero em pleno vôo no azul do céu imobilizado numa fotografia sem a menor sugestão de movimento. Sua hélice está parada numa situação que, para a nossa percepção, só pode parecer surreal. Uma montagem! Diríamos se não conhecemos alguns dos melhores aparelhos eletrônicos de fotografia profissional (fig.23).



Figura 23

A Canon EOS 1V e a Nikon F 5, apenas para exemplificar, podem fotografar a uma velocidade de 1/8000 s. Esta velocidade está muito além dos limites de nossa percepção e, num certo sentido, assim como no seu extremo, o da primeira fotografia, eliminam da imagem qualquer sugestão de tempo e naturalmente de movimento, apesar de no tempo terem sido realizadas. O contraposto desaparece permanecendo apenas no campo conceitual, ou melhor, na própria estrutura do processo fotográfico.

1/8000s e oito horas serviriam bem aqui para exemplificar os extremos do desenvolvimento fotográfico desde sua criação, serviriam até para brincarmos com o ditado popular – na história da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

representação fotográfica o tempo "é oito ou oitenta" – porém, um trabalho recente nos surpreendeu ainda mais.

Neste ano de 2002 na *"25º Bienal de São Paulo"* no segmento *"Iconografias Metropolitanas"* um artista plástico alemão chamado Michael Wesely (1963) apresentou o que para nós era até o momento pensado/impensado como impossível e que estende ainda mais a distância entre nossa percepção do tempo e o que se pode fazer com um aparelho fotográfico. Michael Wesely apresentou uma série de fotografias de grandes dimensões da Praça Potsdam nas quais o tempo de exposição do negativo original chegou a 26 meses(fig.24 e 25). Este período de sensibilização à luz está distante de nossa percepção contínua sendo ao mesmo tempo o próprio registro da mudança.



Figura 24 – tempo de exposição: 04/04/1997 a 04/06/ 1999

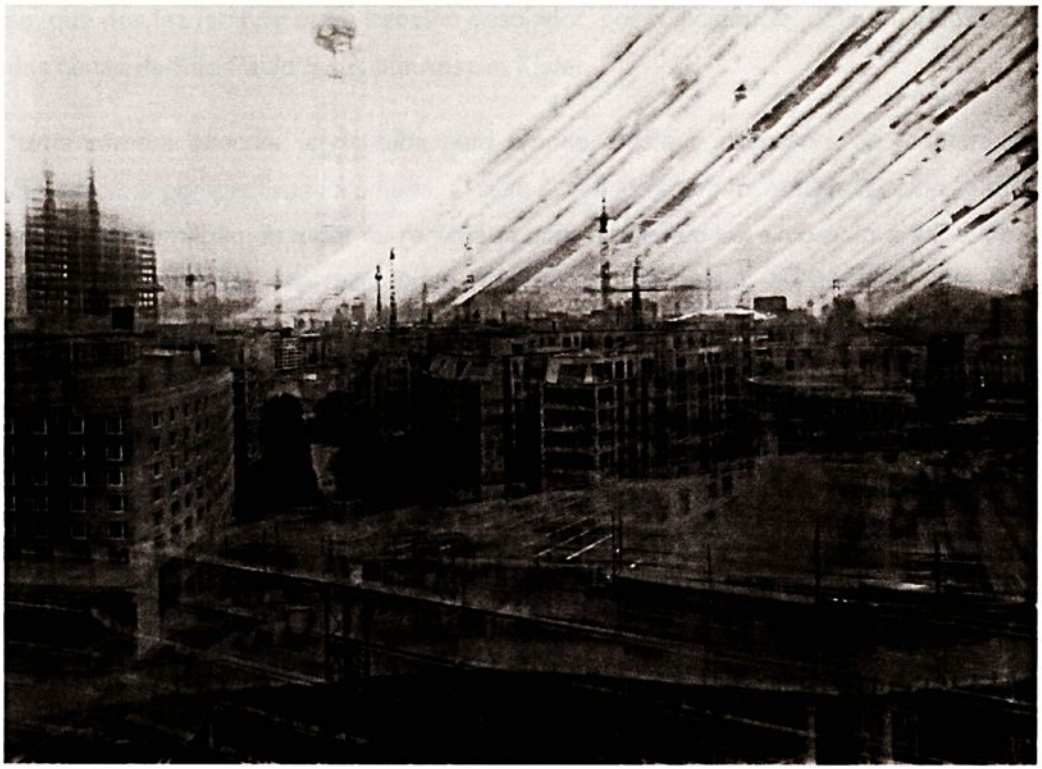


Figura 25 – Tempo de exposição: 23/03/1997 a 13/12/1998

Em 26 meses pode-se começar e terminar uma guerra; milhares de pessoas nasceram e milhares morreram antes do fim da exposição. O tempo neste trabalho nos impõe diversas reflexões a respeito de nossa própria vida. Esta película, meticulosamente registrou o que para nós seria apenas um conjunto de frames isolados toda vez que o barulho da construção nos chamasse a atenção do olhar pela janela.

Não vemos o homem em ato, vemos apenas o ato do homem, sua presença esta literalmente apagada ao mesmo tempo em que é latente a sua ação, ao mesmo tempo em que são latentes as transformações promovidas em toda a paisagem na construção de uma nova paisagem de concreto e

unesp

desolação, que nos faz lembrar outro trabalho desolador, por coincidência, de outro alemão; estamos falando das cenas de São Paulo feitas por Anselm Kiefer.

"Uma câmara obscura, construída pelo próprio artista e sucessora da "câmara obscura", permite-lhe escolher perspectivas incomuns. O ciclo Praça Potsdam foi realizado com cinco câmaras, sendo que a transformação do lugar foi registrada com um tempo de exposição à luz entre 17 e 26 meses. A imagem material não mais pode referir-se a um objeto; ao contrário, ela fixa a sua transformação permanente. O instante específico da contemplação diverge; um único instante de percepção se defronta com milhões de instantes fixados na fotografia. A fixação do tempo e a parada são contrapostos à cultura da aceleração num experimento complicado na fotografia."[39]

Acreditamos estar claro os limites de nossa percepção com relação ao tempo e como o meio fotográfico pode ampliar de modo significativo nossa concepção do mundo e do movimento ao colocar fora de campo a nossa própria percepção. Apenas para reforçar nossa idéia central será útil, novamente, retomar nossa definição de contraposto introduzida no início do primeiro capítulo e reapresentada em todos os itens para fazermos uma última reflexão a respeito da fotografia.

O contraposto, como afirmamos em diversas passagens desde o início do primeiro capítulo, instaura uma tensão entre o passado e o futuro suspendendo um momento do tempo eternamente (ainda que do ponto de vista ideal). Essa definição do contraposto clássico é o desenvolvimento de um conceito que se apresenta materialmente na forma ou nas formas de representação que tratamos até agora. Estamos querendo dizer que o tempo e o movimento são sugeridos pela disposição formal das partes em movimentos opostos no todo.

Na fotografia, de certo, em muitos casos e talvez em sua maioria, há uma perfeita equivalência deste conceito aplicado à forma no que diz respeito ao conceito de contraposto por nós utilizado até aqui; no entanto, se partirmos das particularidades intrínsecas do processo fotográfico perceberemos uma considerável diferença a começar pela natureza indicial da fotografia em relação à natureza icônica da pintura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A fotografia traz consigo, necessariamente, o seu referente e este ponto é imutável no processo fotográfico. A pintura, diferentemente, pode simular sua realidade a qualquer tempo por trabalhar essencialmente no universo da semelhança, no universo do ícone.

Partindo da idéia de que qualquer coisa que emita ou reflita luz pode ser fixada na superfície sensível da fotografia podemos sugerir um exemplo esclarecedor para nossas reflexões. Imaginemos então uma fotografia P & B de um pedaço isolado do azul do céu, sem nenhuma nuvem, sem horizonte e nada, absolutamente nada que nos propicie identificar o espaço referencial.

Imaginando esta situação poderíamos em seguida afirmar que não existe contraposto nesta fotografia. Ao refletirmos um pouco porém, nos depararemos com a própria estrutura do processo fotográfico, ou seja, um ato que fixa, recorta um fragmento de espaço-tempo e ainda que não possamos identificar tal espaço como no caso do céu azul em P & B temos um fragmento de espaço de algo que ocorreu num certo tempo. Ora, se voltarmos agora para a definição de contraposto como uma tensão que se estabelece entre passado e futuro perceberemos que é a própria definição de fotografia, ou melhor, do ato que a funda – o ato fotográfico.

Parece-nos claro este conceito de contraposto aplicado à fotografia, mas há aí uma mudança significativa. O contraposto clássico se referia à forma e pela primeira vez passa a fazer parte da estrutura do próprio meio (fotográfico no caso) não importando o que nele está representado.

O ato fotográfico é o próprio contraposto de que tratamos até agora e deixa de pertencer exclusivamente ao universo da representação icônica para passar para o universo indicial ou o universo da existência. O conceito de contraposto ganha uma dimensão material com o advento da fotografia ao se identificar conceitualmente com o próprio ato fotográfico.

unesp

1.8. Monet e a Catedral da Luz.

Poderíamos ter encerrado este capítulo no item anterior após termos tratado da fotografia, afinal, ela nos fez ultrapassar o século XIX e nos trouxe por suas particularidades até o presente momento. Por outro lado, foi a própria fotografia a grande causadora das mudanças mais radicais dentro da representação a começar pelo próprio Impressionismo ainda no século XIX. O mimetismo da natureza perde em poucos anos a razão de ser na arte. Neste período, a fotografia era considerada a mais perfeita imitação da realidade como já destacamos no início do item precedente.

Falar de fotografia e não tocar no Impressionismo seria um tanto quanto parcial, mesmo porque, quem primeiro lançou os olhos sobre a retícula das cores impressionistas foi aquele que tinha como meio de expressão a inscrição pela luz. O grande fotógrafo Nadar (1820-1910) em 1874 promove em seu próprio estúdio a primeira exposição Impressionista.

A proximidade entre fotografia e Impressionismo não é apenas temporal e pode, se quisermos, criar um emaranhado de reflexões, como se ambos os meios de expressão andassem separados em suas particularidades em busca de um mesmo objetivo.

A superfície sensibilizada do papel fotográfico nos seus milhares de pontos foi o impulso para que se libertasse os artistas contemporâneos através da cor e da luz nos seus milhares de toques de pincel postos lado a lado nas suas cores complementares. Alguns anos depois esta revolução culminaria no Pontilhismo, de certo modo, o antecedente direto da fotografia colorida e de todas as formas de impressão.

Aliás, a revolução da luz através da cor promovida pelos impressionistas é sua grande conquista além das mudanças promovidas também na forma de composição, em muito influenciada pelas gravuras japonesas que o Ocidente acabava de descobrir. As superfícies das figuras destas gravuras cobertas com cores uniformes com seus volumes apenas sugeridos pela espessura da linha negra do desenho eram uma nova e rica fonte de inspiração para os impressionistas.

unesp

A revolução da cor na arte através dos impressionistas e pós impressionistas antecede em mais de 50 anos o desenvolvimento da primeira película sensível para fotografia colorida (transparência/slide). Isto ocorre em 1935 com a criação do filme Kodachrome e em 1942 é lançado o filme Kodacolor, primeiro filme em negativo para cópias coloridas que em poucos anos se tornaria o filme mais popular entre os fotógrafos amadores.

O primeiro artista com características impressionistas foi Edouard Manet (1832-1883) e de certo modo já indicava o novo caminho a ser trilhado pelos seus contemporâneos. Sua pintura é despojada nas pinceladas e no uso das cores. Manet abandona a modulação suave dos volumes através do esfumato que se fazia desde o Renascimento, e que ainda estava presente nas obras de muitos artistas românticos e neoclássicos, em favor de uma exploração mais real dos efeitos de luz e contrastes nos corpos.

O grande nome do impressionismo influenciado ainda muito jovem pelo impacto que as obras de Turner lhe causaram numa estada na Inglaterra foi Claude Monet (1840-1926). Este, acredita que toda a pintura de natureza deva ser realizada *in loco* e a um só tempo para captar os efeitos da fugacidade da luz. Sua trajetória é singular e sua obra é um exemplo de excelência.

Sua influência para seus contemporâneos é fundamental e é a partir de uma crítica pejorativa feita a um de seus trabalhos expostos no estúdio de Nadar em 1874 "Impressão: Nascer do Sol" (fig.26) que se utilizou pela primeira vez o termo Impressionismo adotado em seguida pelo grupo para designar o novo movimento.



Figura 26

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18



Figura 27

Qualquer trabalho de Monet poderia servir como um bom exemplo para encerrarmos nossas reflexões dentro deste primeiro capítulo, guiado desde o início pelo conceito de contraposto. No entanto, iremos fixar nossa atenção num trabalho que antecipa uma característica comum e fundamental no século XX e que permanece ainda em nossos dias. Na verdade, não escolhemos um trabalho isolado mas, uma impressionante série realizada entre 1892 e 1894 sobre as variações da luz na fachada da Catedral de Rouen (fig.27).

Aproveitando o gancho, não podemos deixar de enfatizar a importância da série na produção artística no século XX e ainda hoje. Vários movimentos e artistas assumiram isso como uma prática comum em seus procedimentos e, alguns em especial aproveitaram este procedimento como uma crítica intrínseca à própria produção de massa e à sociedade de consumo, como o caso mais exemplar na POP Arte.(fig.28)

Fazemos está observação com plena consciência do valor único de cada variação que Monet executou do mesmo motivo mas, a isso acrescentamos que, pelo menos num outro sentido, esta série se aproxima muito da arte moderna e contemporânea em todo o mundo. Amilcar de Castro (1920-2002), por exemplo, por mais de trinta anos executou duas

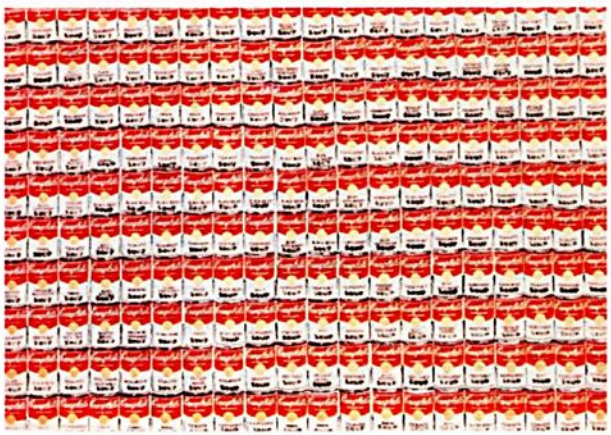
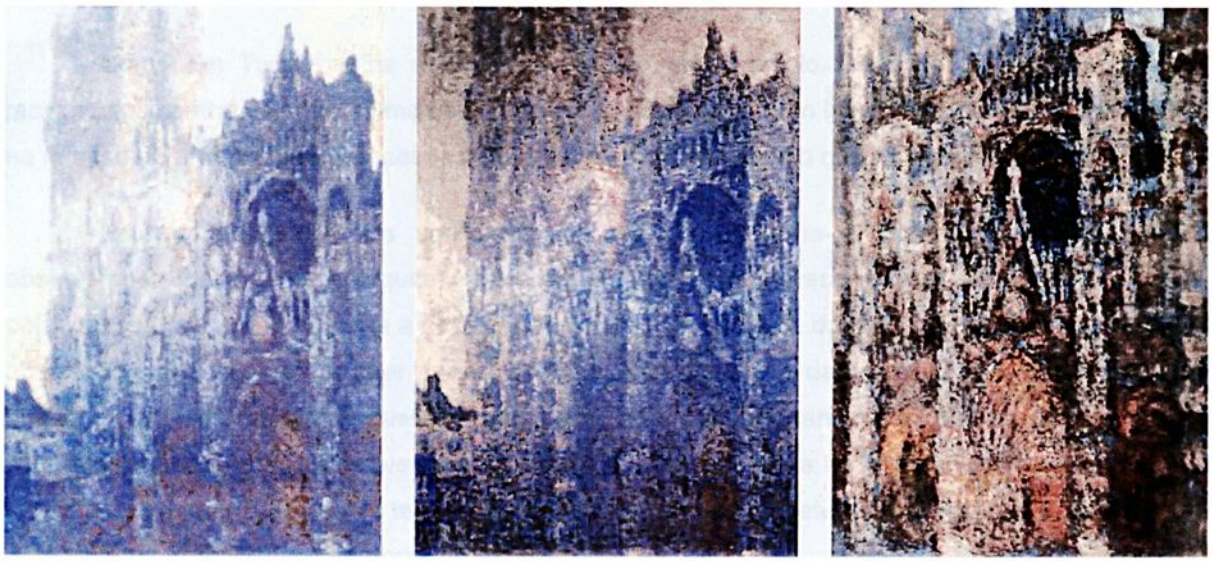


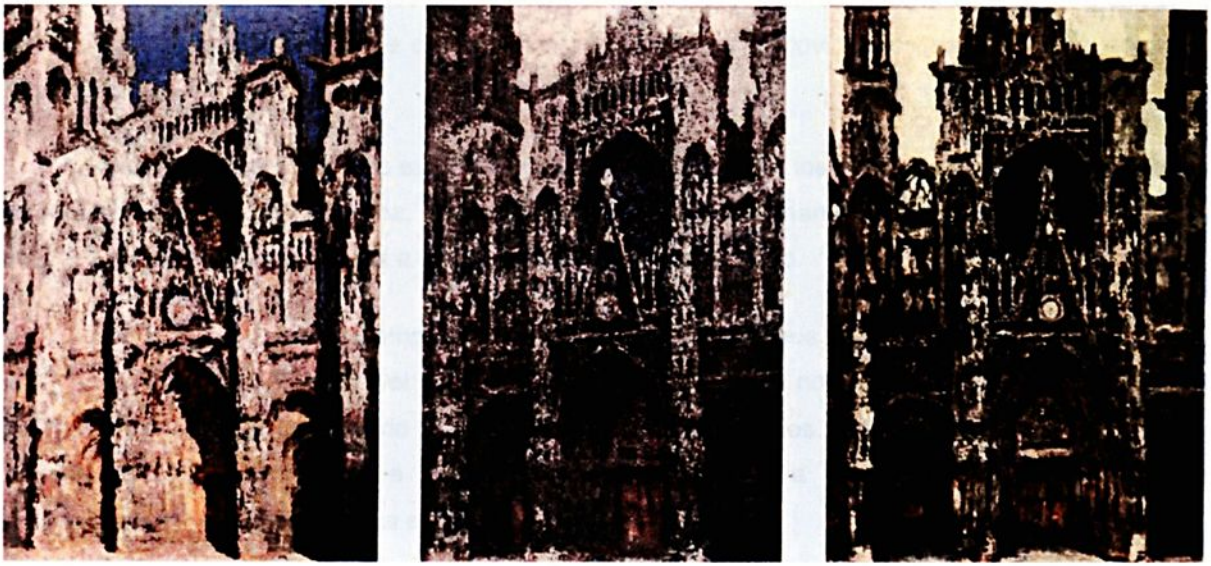
Figura 28

operações em superfícies planas de aço; um corte e uma dobra e como Monet parece compulsivamente decidido a esgotar todas as possibilidades de seu objeto de estudo estético.

Todos os vinte quadros da Catedral de Rouen tem o enquadramento muito semelhante e poderia, se lançássemos um olhar desatento, ser a própria presença de uma ausência permanente de movimento. Poderíamos até fazer uma crítica ao enquadramento escolhido por Monet, este num primeiro olhar pode não nos parecer o mais adequado e com certeza não o é, pelo menos dentro de uma perspectiva mais clássica da representação. A catedral toma mais de 70% da área da tela e se impõe de maneira esmagadora. A presença humana como numa metáfora do próprio Gótico é eliminada pela estrutura acentuadamente vertical da catedral e pela proximidade escolhida no ângulo do próprio pintor. Monet não nos mostra uma base sólida como seria tradicional e tudo isso porque parece-nos que não lhe interessava o tema em si mas a sua transformação/diluição pela luz (fig. 29-34).



Figuras 29 a 31



Figuras 32 a 34

Como em Turner estas representações são um exemplo pleno de contraposto, não de movimentos contrários como numa composição barroca mas, de um instante único que se estabelece na relação do artista e suas sensações entre um tempo passado e o que se estende até nós.

Este contraposto, mais conceitual do que formal torna-se mais contundente quando observamos toda a série. A arquitetura em alguns momentos parece diluir-se literalmente, diluir-se pela luz, sua fachada é alterada a cada instante como testemunha do sol e como testemunha do sol abandona sua solidez para fazer parte do tempo. Não do tempo da arquitetura, da eternidade das pirâmides, mas de um tempo passageiro em que cada olhar que lançamos irá durar por apenas um segundo, quando então, já estivermos com os olhos em outra tela de sua série. Neste momento a Catedral será "outra", ela agora tem paredes sólidas como a arquitetura românica; sua paredes foram engrossadas pelas densas sombras do meio dia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"Nossa recordação dessas cenas impressionistas evoca duração: uma estação, um dia, uma hora, uma condição do clima, e os sentimentos, atividades e movimentos do corpo nas ocasiões representadas."[40]

Não sabemos como são exibidos estes trabalhos, se são todos ao mesmo tempo ou apenas parte apresentados de cada vez, porém, sempre que os imaginamos, pensamos no impacto que teriam se fossem reunidos todos a um só tempo num mesmo salão.

Assim como a sua contemporânea (a fotografia) Monet e sua obra são a própria impressão da luz; não numa superfície sensível mas, filtrada por um olhar que nos presenteou com um dos mais belos espetáculos da terra, o do efêmero e do transitório fixados num contraposto eterno. Luz e sombra esculpem, desenham e transformam constantemente a presença sólida do homem, a presença irreversível da natureza e do tempo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

[6] FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte.* Tradução de Mary Amazonas leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos,21)p. 172.

[7] GOMBRICH, E.H.. *A História da Arte* (15º edição). Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro(RJ): Editora LTC,1993. p. 32

[8] Ibid. p. 48

[9] FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte.* Tradução de Mary Amazonas leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos,21) p. 173

[10] GOMBRICH, E.H.. *A História da Arte* (15º edição). Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro(RJ): Editora LTC,1993. P. 234, 235.

[11] WITTKOWER, Rudolf. *Escultura* (2º edição). Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora Martins Fontes. p. 153

[12] Ibid. p. 155

[13] SHEARMAN, John. *O Maneirismo* (1º edição). Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. Editora da Universidade de São Paulo.

[14] Ibid, p.85.

[15] GOMBRICH, E.H.. *A História da Arte* (15º edição). Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro(RJ): Editora LTC,1993. p.173

[16] SHEARMAN, John. *O Maneirismo* (1º edição). Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. Editora da Universidade de São Paulo. p.85

[17] Tomamos como nossa esta interpretação, feita pelo Professor Doutor José Leonardo do Nascimento em 1996 durante o curso de História da Arte ministrado para o primeiro ano de Bacharelado em Artes Plásticas no Instituto de Artes da UNESP.

[18] SHEARMAN, John. *O Maneirismo* (1º edição). Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. Editora da Universidade de São Paulo. p. 86

[19] Ibid. p. 86

[20] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas.* Tradução de Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

[21] GOMBRICH, E.H.. *A História da Arte* (15º edição). Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro(RJ): Editora LTC,1993. p.321,323

INSTITUTO DE ARTES UNESP BIBLIOTECA

unesp

[22] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas.* Tradução de Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos); p. 21.

[23] Num ensaio inédito, publicado no caderno *"Folha Ilustrada"* do Jornal *"Folha de São Paulo"* do dia 07 de dezembro de 2002, Ferreira Gullar apresenta o quadro "As Meninas" de Velázquez como o reflexo de um espelho. Após o final apresentaremos uma breve análise desta intrigante interpretação.

[24] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas.* Tradução de Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos) p.9.

[25] Ibid, p. 19.

[26] GOMBRICH, E.H.. *A História da Arte* (15º edição). Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro(RJ): Editora LTC,1993. p.323

[27] GULLAR, Ferreira. *As meninas.* Folha de São Paulo, São Paulo, 07 de dez. 2002. Folha Ilustrada, p. E4.

[28] GULLAR, Ferreira. *As meninas.* Folha de São Paulo, São Paulo, 07 de dez. 2002. Folha Ilustrada, p. E4.

[29] MAR em Fúria. Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Gail Katz Wolfgang Petersen Paula Weinstein. Roteiro: William D. Witllig. [S.l.]: Warner; 2000. 1 filme (129 min), son., color., 35mm.

[30] Gênios da pintura. Willian Turner.

[31] TURNER, Willian apud Gênios da Pintura – Willian Turner; p. 189.

[32] Depoimento feito pelo Professor Evandro em 1999 no Ateliê de Gravura do SESC Pompéia.

[33] Ibid.

[34]BAZIN apud DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993; (série ofício de arte e forma)

[35] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993, p.31.

[36] Gênios da pintura. Willian Turner, p.161.

[37] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993. p.80.(trecho de citação de André Bazin).

[38] KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* 2º ed. Cotia São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

[39] FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *25º Bienal de São Paulo. Cidades – Iconografias Metropolitanas.* Catálogo, São Paulo, 2002, p.62.

[40] SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso.* Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Investigações do espaço e as ilusões do tempo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

2.1. Les Demoiselles d'Avgnon: uma ruptura na tradição.

Como já afirmamos em nossa introdução, este trabalho de 1907 de Picasso é o primeiro abalo, ou o mais significativo abalo às estruturas da representação desde o Renascimento. Na realidade ao afirmarmos isso só estamos sendo redundantes ao que parece ser um dos eventos (a pintura de "*Les Demoiselles d'Avgnon*") mais importantes na história da arte do século XX. No entanto, esse trabalho, é também, ao nosso ver, o primeiro exemplo de abalo ao que nos guiou até aqui em nossa reflexão a respeito do tempo no decorrer do próprio tempo na arte, ou seja, às estruturas da representação fundadas nas noções de contraposto.

Antes de aprofundarmos a análise deste trabalho e suas singularidades em relação a tudo que já descrevemos parece-nos interessante retomar a definição de contraposto que nos guiou até aqui:

O contraposto é a suspensão do tempo na tensão do movimento.

Podemos ser mais claros utilizando a palavra *construção* ao invés de suspensão, afinal trata-se de uma construção gradativa sujeita a todas as alterações de acordo com a vontade do artista no decorrer do processo de realização do trabalho, a não ser na fotografia que engloba a um só tempo em sua própria estrutura um corte no espaço e no tempo e que distancia, justamente neste ato que a funda, o autor definitivamente de qualquer intervenção. Então, não modificaria em nada, e tornaria mais claro ainda o conceito de contraposto ao se referir à pintura e à escultura do seguinte modo:

O contraposto é a construção do tempo na tensão do movimento.

Apenas para reforçar, é importante retomar que este conceito do qual nos utilizamos funda-se num dado material – a estrutura da obra de arte – e desse modo, desprende-se da superfície dos trabalhos para nossa percepção à medida que identificamos ou nos identificamos com essa tensão

unesp

eterna estabelecida no "tempo" em sua suspensão, ou, como sugerimos no parágrafo anterior, na construção do movimento.

Com "*Les Demoiselles d'Avgnon*" de Picasso duas questões se colocam como obrigatórias para a continuidade das nossas reflexões : 1º em que difere a estrutura deste trabalho da estrutura do contraposto por nós abordado até agora como a expressão do tempo na representação; 2° se esta obra inaugura, de fato, uma nova concepção do tempo na representação na arte do século XX.

Bem , antes de tentarmos responder a estas questões talvez seja útil saber um pouco da história deste quadro e o que significou sua realização para o desenvolvimento da arte moderna, em especial do Cubismo, que seria desenvolvido por Braque e pelo próprio Picasso nos anos seguintes a 1907.

Poderíamos começar pela classificação do estilo do trabalho, Meyer Schapiro, por exemplo, considera *"Les Demoiselles d'Avgnon, de 1907, como ainda não cubista, mas uma obra fauvista, com suas figuras compactas, distintamente delineadas, a perspectiva empírica e os detalhes neoprimitivos."*[41]

Já Argan, afirma que Picasso, até então fora das correntes mais avançadas, *"num golpe de força, entra no cerne vivo da situação; não propõe uma outra poética, mas contesta e supera a poética dos fauves, a classicidade meta-histórica e o mito mediterrânico de Matisse. Na história da arte moderna é a primeira ação de ruptura."*[42]

A introdução de duas visões contrárias a respeito deste trabalho que é de fundamental importância para o entendimento dos caminhos e desenvolvimentos da Arte Moderna é intencional. Não queremos com isso apontar Argan e Schapiro ou Schapiro e Argan como certo e errado, mesmo porque, para nós, ambos estão corretos ainda que relativamente, afinal, suas concepções estão sedimentadas, cada um à sua maneira, numa extensa pesquisa e em profundas análises. Ora, então porque introduzir duas análises contrárias se não para tomar partido de uma ou outra?

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A resposta para essa questão é simples e será fundamental para o restante de nossa pesquisa: a nomenclatura dos movimentos e os termos classificatórios em geral, longe de esclarecerem e facilitarem a definição dos conceitos aplicados em determinado movimento, acabam por criar falsas ou tênues diferenças que podem ser interpretadas das mais diversas maneiras, como no caso de Schapiro e Argan, por exemplo. Caso semelhante pode ser bem exemplificado com as diversas polêmicas a respeito da classificação do quadro "Nu descendo uma escada" de Marcel Duchamp.

A Arte Moderna é, provavelmente, o campo de batalha onde as fronteiras dos movimentos, suas definições, semelhanças e principalmente diferenças estão muito mais no campo conceitual do que propriamente evidentes nas suas aplicações práticas. O Cubismo, primeiro movimento da Arte moderna e que será tratado no segundo item deste capítulo, é um grande exemplo destes problemas que envolvem os ideais conceituais e o que se apresenta de fato na realidade física dos trabalhos.

Marjorie Perloff ao afirmar no seu livro "O Momento Futurista" seu débito para com os estudos mais "profundos" e específicos dos vários "ismos" dá uma definição extremamente clara do que estamos querendo tomar como uma espécie de postura, ou seja, evitar a classificação rígida que provavelmente não trará grandes contribuições no campo conceitual.

"Há muitos estudos desse tipo e estou em débito para com eles. Ao mesmo tempo, tenho uma certa desconfiança dos estudos de ismos, cuja tendência é quase invariavelmente sublinhar a singularidade sem par do movimento em questão à expensas do seu contexto. O historiador de um determinado movimento tende a confiar na evidência empírica de um modo talvez demasiado completo, presumindo que se, digamos, Wyndham Lewis lançou um ataque viperino contra Picasso, isso significa então que o Vorticismo é completamente distinto do Cubismo. Ou ainda, que se Tristan Tzara proclamou que seus manifestos não tinham nada a ver com os anteriores de Marinetti, então o Dadá é antitético em relação ao Futurismo. E assim por diante."[43]

unesp

Dito isto, fica claro que a sugestão inicial de classificar "*Les Demoiselles d'Avgnon*" era mais uma ironia do que uma intenção verdadeira, o próprio título deste trabalho como o conhecemos hoje e que poderia ser traduzido como "As Donzelas de Avignon", segundo Neil Cox em seu livro *"Cubism"*[44] foi dado em julho de 1916 (primeira vez que o trabalho foi exibido publicamente) por André Salmon no catálogo da exposiçaõ do "*Salon d'Antin*". O provável nome original foi criado por Apolinaire, "*Le Bordel philosophique*" (O Bordel filosófico) em alusão ao livro *"La Philosophie dans le boudoir"* do Marques de Sade's.

Podemos agora, longe dos termos que podem causar dúvidas ou contradições, trabalhar um pouco com os dados visíveis e conceitos estabelecidos como unanimidade pelos diversos historiadores.



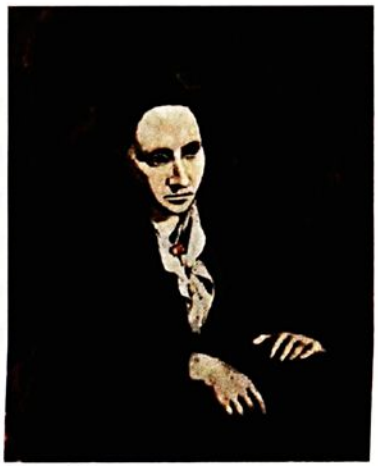
Figura 35

"Les Demoiselles d'Avignon, de Picasso, é um marco na história da arte, e tem sido chamada 'a primeira pintura verdadeiramente pertencente ao século 20'. É um grande trabalho que retrata cinco mulheres desnudas em um interior. Uma fruta repousa sobre a mesa no primeiro plano. São prostituas retratadas dentro do bordel; são mulheres horríveis e existem em um mundo distorcido. A pintura é instável - em seu tema e aparência, em suas origens e conquistas."[45] (Fig. 35)

O tema do trabalho, como já comentamos, foi provavelmente atenuado com a mudança do título para sua primeira exibição em 1916, mas a falta de unidade estilística que caracteriza este trabalho e que vai da forma aos modos de execução da pintura nos chama a atenção até hoje. Neil

Cox sublinha *"que está pintura apresenta ao menos dois, talvez três, modos de representar o corpo humano, e especialmente o rosto humano."*[46]

As duas figuras centrais em pé e que provavelmente mantiveram as características da primeira pintura, ou da primeira camada da pintura – antes de por um impulso qualquer (provavelmente a visita ao *Trocadéro Ethnographical Museum* em 1907) Picasso retrabalhar o seu quadro de maneira a quebrar toda a aparente unidade – mantém uma semelhança muito grande no tratamento do rosto com o *"Retrato de Gertrude Stein"* (fig.36) de 1906, apesar de apresentarem-se de forma mais simplificada. Nesse retrato já há uma nítida redução dos contornos do rosto aos traços essenciais apesar de ainda permanecer na pintura um modelado mais escultórico.


Figura 36

A mulher em pé à esquerda é provavelmente o elemento de menor unidade estilística do quadro. O lado direito do seu corpo não se integra ao lado esquerdo. Podemos descer o olhar pelo seu braço rígido ainda reconhecendo alguma forma até seu quadril, já a sua perna direita transforma-se numa massa geométrica que num olhar mais desatento pode desligar-se do seu corpo. O lado direito da mulher mantém uma unidade maior com o restante do quadro e tem como correspondente formal a mulher em pé na extremidade direita do quadro. Ao olharmos o seu rosto vemos como que uma máscara que difere dos rostos das mulheres ao centro e das máscaras das mulheres à direita e como se não bastasse, ainda temos à vista uma mão segurando uma cortina e que não se relaciona com nenhum outro elemento formal do quadro, mas que se aproxima no tratamento aplicado às cores do rosto, ou, da máscara.

O lado direito da composição aglutina os dois elementos mais transformados do quadro. É nítido no rosto das duas mulheres a influência das máscaras africanas, na realidade não podemos

unesp

falar de rosto se estamos vendo duas máscaras e se como tal, elementos que não se relacionam, como afirma Argan de maneira interessante, com o espaço externo à sua própria realidade formal; *"a escultura negra é inteiramente objeto, um objeto que não admite relações com o ambiente, cria ao seu redor o vazio absoluto."*[47]

No centro baixo da composição um grupo de frutas que poderia ser mais uma máscara e que num certo sentido tem esta função, pelo menos na sua relação formal e tonal com as máscaras de modo a aglutinar os diversos elementos do quadro. Para que se comprove a importância destas frutas na composição basta, em uma pequena reprodução, cobri-las com o dedo. Pode parecer insignificante, mas ao realizar esta operação percebe-se que se reduz de forma drástica a comunicação entre os dois lados da composição. Assim, explica-se parte da instabilidade da composição e que descreveremos nos próximos parágrafos, ou seja, há uma linha invisível formando um triângulo com a base invertida ligando as duas máscaras opostas na parte superior e as frutas no centro inferior da composição. Como se olhássemos num rosto, inconscientemente nossos olhos passeiam por estes três pontos mas com a ausência perceptiva/conceitual da identificação.

Antes de continuarmos nossa análise formal e estrutural parece-nos interessante introduzir o famoso depoimento de Picasso de 1930 a respeito da visita ao *Trocadéro Ethnographical Museum* em 1907, período em que Picasso, segundo Neil Cox, ainda não admitia a influência da arte africana em seu trabalho.

"*As máscaras não eram exatamente iguais a outros pedaços de escultura. De forma alguma. Elas eram objetos mágicos... Os pedaços negros eram intercessões, os mediadores... Eles eram contra tudo – contra espíritos ameaçadores, desconhecidos. Eu sempre olhei para fetiches. Eu compreendi; eu também sou contra tudo. Eu também creio que tudo é desconhecido, que tudo é um inimigo!... todos os fetiches foram usados para os mesmo propósitos. Eles eram armas. Para ajudar pessoas a evitar cair sob a influência dos espíritos novamente, ajudá-los a ficar independentes. Eles são ferramentas. Se nós dermos forma ao espírito, nós ficaremos independentes. Espíritos, a emoção*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

inconsciente (pessoas ainda não estavam falando muito sobre isto) – todos são a mesma coisa. Eu entendi porque sou um pintor. Sozinho naquele terrível museu, com máscaras, com bonecas feitas pelos peles-vermelhas, manequins empoeirados. 'Les Demoiselles D'Avgnon' deve ter vindo a mim naquele dia mesmo, mas não - por causa das formas; porque era minha primeira pintura de exorcismo – sim absolutamente!"[48]

Não resta dúvidas de que este encontro com a arte africana tenha sido um grande choque para Picasso e sua obra posterior, assim como não resta dúvida de que *"Les Demoiselles d'Avignon"* se configura como um ponto de chegada ao mesmo tempo em que é um ponto de partida. Como um momento suspenso na trajetória do próprio artista, este trabalho não se relaciona em sua totalidade com nada feito anteriormente e nada que Picasso viria a realizar no seu Cubismo numa estreita colaboração com Braque, que ficou profundamente impressionado por esta visão aterradora de uma representação até então nunca vista. Talvez a explicação de Picasso para essa pintura como "*uma pintura de exorcismo*" seja a melhor maneira de olhar este momento de ruptura em seu trabalho. Agora voltaremos às nossas análises e tentaremos responder as perguntas que fizemos no inicio do nosso texto com relação ao contraposto e ao tempo nesta obra singular.

Iniciamos a descrição do quadro analisando os detalhes de cada figura, as diferentes formas, suas possíveis correspondências e o início de uma provável estrutura. Falta ainda uma análise mais completa referente à representação do espaço.

Neste ponto está a grande ruptura de *"Les Demoiselles d'Avignon"*, no tratamento dado à representação do espaço, ou na transformação do espaço representacional em espaço plástico destituído de uma relação mimética com a realidade. Não há perspectiva, o grande paradigma da representação do espaço desde o Renascimento, não há fuga para nossos olhos e tudo se resolve, ou deveria, num conflito de formas planas no mesmo plano da superfície do quadro.

"Aqui o fundo se aproxima, engasta-se à força entre as figuras, divide-se em inúmeros planos duros e agudos, como estilhaços de vidro. O espaço já não é o fator comum que harmoniza ao infinito

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

todos os elementos do quadro; é um elemento como todos os outros, presente e concreto; deforma-se e decompõe-se tal como as figuras."[49]

A descrição de Argan que compara o quadro com estilhaços de vidro nos parece muito intrigante pois sempre estivemos olhando para uma espécie de vitral e através desse vitral víamos além das máscaras africanas outras culturas primitivas e em certo sentido, um pouco da própria idade média européia.

Resta-nos agora retomar as duas questões formuladas no início deste capítulo:

1º- Em que difere a estrutura deste trabalho da estrutura do contraposto por nós abordado até agora como a expressão do tempo na representação?

A partir do que já descrevemos se torna óbvio responder que, a estrutura deste quadro difere em quase todos os aspectos dos trabalhos por nós analisados até o final do primeiro capítulo e não poderia ser de outra maneira, afinal, já tínhamos consciência dos seus elementos de ruptura desde a introdução; no entanto, um outro aspecto deste quadro ainda não comentado pode ser o melhor ponto para estabelecermos as comparações necessárias e eliminar qualquer dúvida em relação à sua adequação ou não ao conceito de contraposto.

"Les Demoiselles d'Avignon" é dotado de um estranho ritmo. Formas de um corpo se repetem com pequenas mudanças de posição no corpo vizinho, quase como se fosse o mesmo corpo com sua posição levemente alterada. A continuidade das formas dos braços e pernas das figuras centrais é um bom exemplo, assim como vários outros fragmentos; as máscaras à direita possuem formas muito semelhantes e são semelhantes também à forma da fatia de melancia no centro inferior do quadro e esta melancia possui parte da sua forma repetida no contraste da perna da mulher sentada com o fundo ou base acolchoada e assim, estas repetições de formas se espalham pelo quadro quase que indefinidamente. Os elementos mais rígidos são as mulheres das extremidades à

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

esquerda e à direita do quadro que, no entanto, possuem uma nítida correspondência entre si tanto formalmente quanto numa possível cumplicidade.

Num primeiro olhar mais desatento poderíamos responder que este ritmo de formas sugere movimento na composição e é o equivalente do contraposto clássico, porém, algumas das características já descritas anteriormente seriam o suficiente para derrubar esta possibilidade.

A ausência de perspectiva como primeiro elemento diferencial neste quadro abala o conceito de espaço usado como paradigma desde o Renascimento. Não há linhas de fuga e tudo se dá na superfície do quadro. As figuras por sua vez tem o tradicional tratamento volumétrico fundado na técnica do *chiaroscuro* eliminado em quase toda a superfície. Desse modo, o quadro "apresenta" uma outra realidade, a realidade do próprio quadro que faz referência antes de mais nada à sua própria superfície destituída de uma relação com a representação do espaço e dos objetos reais.

Não há em parte alguma a sugestão do movimento como contraposto, ou seja, como uma tensão no movimento que se estabelece entre um momento passado e o futuro. Isso é fácil de perceber principalmente porque não nos identificamos no sentido da semelhança no provável ritmo apresentado no quadro de Picasso. Esse ritmo, de fato, existe entre as duras formas, distante da excitação orgânica de um Bernini, por exemplo, no entanto, dotado de uma nova ordem, ou desordem funcional onde elementos geométricos fundem-se a movimentos orgânicos, onde elimina-se a distinção entre fundo e figura, onde o quadro passa a ser um elemento de tensão estruturado a partir e em função de sua própria realidade material plana.

A outra questão que nos colocamos ou que se impôs para nossas reflexões foi:

2º - Se "*Les Demoiselles d'Avignon*" inaugura, de fato, uma nova concepção do tempo na representação na arte do século XX?

unesp

Que este quadro abriu caminho para as mais radicais transformações ocorridas na arte moderna, não resta dúvida, afinal, este trabalho entra em choque e põe em xeque todos os conceitos da representação Clássica e Renascentista, ou seja, os paradigmas da Arte Ocidental. Agora, afirmar que este quadro "inaugura uma nova concepção do tempo na representação na arte do século XX" nos parece um tanto quanto precipitado ou parcial.

Talvez seja melhor olhar para esse quadro como um índice de um novo tempo ou de uma nova época na arte. O contraposto "desaparece" por sua própria origem Clássica restituída como uma das principais reconquistas estilísticas do Renascimento. Com "*Les Demoiselles d'Avignon*", depois com o Cubismo e Futurismo e seus desmembramentos na Arte Moderna, nossa percepção se depara com outras realidades expressas em novas malhas estruturais, onde a identificação perceptiva que dominou a arte até o início do século XX perde espaço para uma construção conceitual e, em grande parte, ideal da realidade.

Veremos nos seguintes itens deste capítulo que as pesquisas do Cubismo se deparam muito mais com reflexões a respeito da estruturação do espaço plástico do que, propriamente, com problemas ligados a conceitos de tempo. Veremos por outro lado que concepções de tempo ligados ao espaço plástico construídas em sua maioria por críticos dos movimentos estão calcadas em teorias filosóficas e científicas muitas vezes desconhecidas, ou mesmo, distantes das preocupações reais da pesquisa plástica dos artistas. Veremos ainda, que a filosofia e a ciência se tornaram, no início do século XX, para alguns grupos de artistas, atraentes perfumes e que foram usados de maneira superficial a fim de dar maior credibilidade a ideais utópicos de uma representação/apresentação mais verdadeira e profunda da realidade.

Quanto a "*Les Demoiselles d'Avignon*" parece-nos mais lícito afirmar que se trata de um nítido sintoma e também um indicador de um novo tempo, mais do que uma mudança efetiva na concepção propriamente dita do tempo na arte. Portanto, este quadro, mais do que inaugurar uma nova concepção do tempo na arte, altera de forma radical a estrutura onde se fundava a representação

unesp

feita desde o Renascimento, onde buscamos o conceito de contraposto que nos guiou até o início do século XX como expressão do tempo na arte. Não é exagero no entanto considerar este quadro como *"a primeira pintura verdadeiramente pertencente ao século XX"*[50] e Argan reforça esta idéia.

"Lembre-se Les demoiselles d'Avignon: pela primeira vez, um quadro não representava um espaço em que ocorria alguma coisa, mas era um espaço em que estava ocorrendo alguma coisa. Com este quadro Picasso detonava, desintegrava a linguagem tradicional da pintura."[51]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

2.2. O Cubismo de Braque e Picasso e as ilusões da crítica em relação ao tempo.

Argan constrói uma visão do Cubismo a partir de seis pontos que encontra em comum na obra de Braque e Picasso em sua estreita colaboração de 1908 a 1914. Argan considera o primeiro período que se estende até 1913 como parte do Cubismo Analítico como uma interpretação racionalista da obra de Cézanne (1839-1906); em 1913 tem início o Cubismo Sintético com as colagens e os *papiers collés*.

Iremos estruturar nossa análise a partir da interpretação dos quatro primeiros pontos que Argan elabora do Cubismo, em confronto com estudos de outros autores e nossa própria interpretação afim de discutirmos algumas sutilezas presentes neste primeiro movimento da arte moderna. Isso nos ajudará a abordar, de forma rápida, questões particulares do Cubismo numa busca de uma análise menos viciada e determinista além de facilitar nossas interpretações nas questões específicas referentes ao tempo e ao movimento na obra Cubista de Braque e Picasso, que se farão ao final deste item.

"1)a não distinção entre a imagem e fundo, a eliminação da sucessão dos planos numa profundidade ilusória."[52]

Esta indistinção de fato ocorre, mas ao analisar este conceito pensando nas datas propostas por Argan negligenciamos um processo sutil, que se desenvolve nos dois primeiros anos de formação do Cubismo, em 1908 e 1909. Neste período a formação do Cubismo, segundo Neil Cox, sofre grande influência dos modos de representação do espaço das esculturas em alto relevo Pré-Renascentistas.

"A escultura de alto relevo é obviamente mais próxima da pintura do que a escultura em si, e esta proximidade permitiu às pinturas, através da paquera, por assim dizer, com seu vizinho imediato em outro meio, afirmar-se e forçar seus próprios limites mais rigorosamente do que nunca."[53]

unesp

Ainda há a nítida distinção entre fundo e figura apesar da forte simplificação dos objetos do quadro. A estrutura destes trabalhos se funda na tradicional dualidade entre figura e fundo, apesar da perspectiva estar ameaçada com a aproximação dos objetos em direção ao plano do quadro. Como podemos observar nas seguintes ilustrações.(fig. 37 e 38).



Figura 37



Figura 38

"*As primeiras obras, com elementos distintos, compactos, volumosos – freqüentemente edifícios de formas geométricas simples e árvores agrupadas bem próximas, como unidades maciças em planos definidos em uma paisagem em profundidade - lembram algumas pinturas de Cézanne, que eram modelos admirados de uma arte construtiva solene, de composição rigorosa.*"[54]

Outro exemplo distinto neste primeiro momento do Cubismo é o "Mulher com Pêras (Fernande)" (fig. 39) que apesar da forma inusitada no modo de representar o rosto humano como uma série de planos facetados, esculpidos como numa representação volumétrica, podemos olhar

para esse trabalho como se fosse a estrutura de sustentação de uma pintura clássica com nítida distinção entre figura e fundo e, neste sentido, estamos mais próximos do que Neil Cox definiu como *"pintar como escultura"* ao invés da "*pintura escultórica"* inspirada como já destacamos na escultura de alto relevo. Há um foco de luz determinado que ilumina o rosto da direita para a esquerda do quadro e poucas surpresas são apresentadas neste trabalho.

No mesmo período Picasso realizaria uma versão tridimensional da "Cabeça de Fernande" (fig. 40). Esta escultura, como a pintura, não representa grandes inovações formais na estrutura do rosto se aproximando, nas características referentes à luz, do ideal de escultura impressionista, no entanto, esta obra e sua linguagem plástica seria determinante no trabalho do principal artista futurista, Umberto Boccioni.



Figura 39



Figura 40

Somente em 1910 Picasso realiza os primeiros trabalhos onde há, de fato, uma maior indistinção entre os objetos entre si e entre os objetos e o espaço que os circunda. Os objetos perdem a solidez derivada da relação com a escultura e começam a se dissolver, agora sim, reinterpretando o dispositivo de Cézanne da passagem de modo que dois planos distintos *"derramem, ou sangrem em adjacentes."*[55] (fig. 41).


Figura 41

Ao observarmos com atenção podemos afirmar que é somente em 1910 que se fundam as bases do Cubismo Analítico e num certo sentido, como Neil Cox sugere, *"as bases da pintura abstrata moderna"*[56] derivada da grade estrutural presente no Cubismo deste período. "Estes trabalhos, extensamente considerados como o mais próximo que o Cubismo já chegou da arte não representacional ou abstrata, moveram o Cubismo de Picasso a uma fase completamente nova."

"2) a decomposição dos objetos e do espaço segundo um único critério estrutural; a concepção de estrutura não mais como esqueleto ou armação fixa, e sim como processo de agregação formal."[57]

Este ponto é importante e antes de refletirmos a respeito do seu alcance e da sua validade dentro do Cubismo uma observação deve ser feita porque este tópico esbarra na estrutura que analisamos no primeiro capítulo, ou como Argan afirma, *no esqueleto ou armação fixa*. Argan provavelmente está se referindo às linhas de força da composição presentes principalmente até o início do século XX. Nesta estrutura chamada de esqueleto por Argan estão fundadas as bases dos contrapostos em tensões, que se estabelecem entre movimentos contrários e nos dão a sensação de captura de um fragmento do tempo. Esta malha estrutural só é perceptível se nos detivermos com mais atenção nas observações como fizemos no primeiro capítulo. O Cubismo traz uma outra estrutura para a arte, que se desloca dos objetos representados e atinge o espaço que os envolve, a partir da influência de Cézanne e daí para o plano do quadro nas pesquisas de Braque e Picasso.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Que o Cubismo traz uma nova estrutura para a arte não há dúvidas, no entanto a decomposição dos objetos e do espaço não ocorre como já indicamos até 1910. Ainda há uma nítida distinção entre espaço e objetos. A idéia de um único critério também soa demasiadamente determinista, entretanto, poderíamos aceitar esta interpretação se Argan fizesse referência aos trabalhos produzidos entre 1910 e o início de 1912. Nestes trabalhos parece-nos que a estrutura funciona como um elemento de agregação formal entre espaço e objeto como afirma Argan e Schapiro reforça.

"*Algumas formas são reconhecíveis como partes esquematizadas de objetos, outras são marcas livremente associadas para um efeito rítmico e contrastante, ainda que todas consistam da mesma substância, ou de uma substância equivalente, como em um acompanhamento, uma seqüência musical ou uma variação sobre as formas do objeto.*"[58]

Em 1912, começam a ocorrer novas transformações no plano do quadro e, novamente, não poderíamos aplicar o conceito deste segundo item nestes trabalhos. Em 1912, Picasso realiza a primeira colagem e Braque pouco tempo depois o primeiro *papier collé* (documentos colados). A estrutura multifacetada de interpenetração espaço-objeto dá lugar a construções mais livres e "simplificadas".

"*Passamos da misteriosa e fantasiada Quarta dimensão para uma arte de duas dimensões sem modelado ou profundidade...*"[59]

Tem sido atribuído a esse momento o início do Cubismo Sintético. Nei Cox considera os termos classificatórios problemáticos e o termo Cubismo Sintético ainda mais "movediço do que o Cubismo Analítico", no entanto acha conveniente para registrar as mudanças fundamentais que ocorreram em 1912 dentro da pesquisa de Braque e Picasso. "*O Cubismo depois de 1912 parece ser sintético porque Braque e Picasso abandonaram a análise ou dissecação de objetos em favor de seu reagrupamento*"[60]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"3) a sobreposição e justaposição de múltiplas visões, a partir de diferentes ângulos, com o propósito de apresentar os objetos não só como se mostram, mas também como são, isto é, não só no aspecto que possuem de um determinado ponto de vista, como na relação entre sua estrutura e a estrutura do espaço."[61]

Este conceito constrói o principal argumento contra a ilusória perspectiva e colabora para o fortalecimento do Cubismo como um movimento extremamente racional. Os objetos se desintegram nos múltiplos olhares de diferentes ângulos e são reorganizados numa mútua interpenetração com o espaço na estrutura do próprio espaço.

A idéia de objeto "como ele é" vai de encontro com o conceito formal que temos de determinado objeto em detrimento da percepção de um ponto de vista e da perspectiva renascentista que nos ilude como podemos entender na própria declaração de Braque.

"Você vê, toda a tradição Renascentista é antipática para mim. Suas regras duras e rápidas de perspectiva que tiveram sucesso imponente na arte eram um engano horrível que levou quatro séculos para ser reparado: Cézanne e, depois Picasso e eu mesmo podemos tomar muito crédito. A perspectiva científica é nada além do ilusionismo mentiroso do olho; é simplesmente um truque – um truque ruim – que o faz impossível ao artista carregar toda a experiência do espaço, uma vez que ele força os objetos do retrato a desaparecer longe do observador ao invés de traze-los a seu alcance, como deveria acontecer com a pintura."[62]

Novamente este conceito de interpretação de Argan abordado no 3º ponto não engloba as sutilezas descritas anteriormente expressas de forma muito completa no livro de Neil Cox. Retomando os trabalhos de 1908 e 1909 e a intrigante aproximação proposta por este autor entre este primeiro momento do Cubismo e as esculturas em alto relevo Pré-Renascentistas percebemos que este argumento não se sustenta pela simples observação de obras deste período.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"Da mesma forma que 'Prato de Pão e Frutas sobre a Mesa' (fig.42) *de Picasso parece como uma descrição literal de um imaginário alto relevo, então o extremo vertical empilhar edifícios e árvores nas telas feitas em 'La Roche Guyon'* (fig.43) *por Braque, não são simplesmente uma invenção Cubista mas uma parcial retribuição rememorando o precipício íngreme que abraça o castelo – efeitos pictóricos de alto relevo são deste modo combinados a realidade. Braque e Picasso buscavam periodicamente temas que produzissem este resultado paradoxo realista nos dispositivos Cubistas."*[63]



Figura 42



Figura 43

Mais uma vez um conceito elaborado por Argan se aplica, ou se adapta melhor às obras entre 1910 e início de 1912 mas, mesmo nestes trabalhos, podemos colocar em dúvida se esta concepção ideal de Argan de *"sobreposição e justaposição de múltiplas visões, a partir de diferentes ângulos"* se efetiva de fato. Ao olharmos para os retratos de Ambroise Vollard feitos por Picasso em 1910 (fig.44) e Thérèse Bonney em 1930 (fig.45) a nossa resposta seria negativa. Não nos parece em momento algum que estamos diante de uma construção organizada por múltiplos pontos de vista e sim, de um ponto de vista frontal; a observação comparativa entre a pintura e a foto colabora para esta confirmação. O retratado permanece integrado e há no máximo uma sugestão de integração entre

unesp

figura e o espaço que o circunda e, de forma mais evidente, entre fundo e seu corpo. Este não nos parece um procedimento radical, Rembrandt e Velázquez o fizeram de modo mais satisfatório, guardadas as devidas diferenças, mais de dois séculos antes. Para percebermos a integridade da figura e num certo sentido, comprovarmos a sua estrutura clássica maquiada por procedimentos cubistas, basta desfocarmos o olhar sobre a imagem (fig. 46).


Figura 44

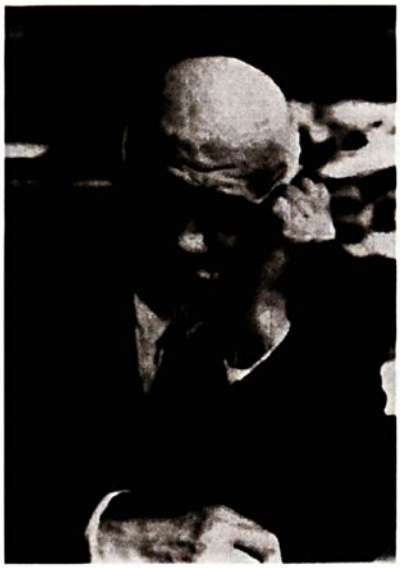

Figura 45


Figura 46

Como já dissemos, o argumento de Argan parece resistir mais à prova da observação se aplicado, principalmente, aos trabalhos de 1911 e em especial quando nos referimos às naturezas mortas. Este argumento de múltiplos pontos de vista encontra eco nas teorias de vários outros historiadores e o próprio Neil Cox compartilha desta idéia (ainda que de forma mais flexível) ao citar, dentro das influências posteriores que o Cubismo causou, o livro *"Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition"* de 1941 e que elabora "impressionantes" analogias entre a arquitetura de Gropius e um trabalho de Picasso de 1912.[64] Mesmo aí, está interpretação depende em grande parte

de uma identificação, se é que se pode definir desta maneira, uma identificação conceitual por parte do observador.

"4) apresentando simultaneamente no espaço imagens sucessivas no tempo, realiza-se uma unidade espácio-temporal absoluta (Quarta dimensão), de maneira que o mesmo objeto poderá aparecer em diversos pontos do espaço e o espaço poderá se desenvolver não só em torno, mas também dentro e através do objeto."[65]

Este argumento de Argan deveria ser por nós comemorado, afinal, encontramos um novo tempo e sua definição dentro da nova arte que substituiria o conceito de contraposto que nos guiou até as incertezas de *"Les Demoiselles d'Avignon"*, além de estabelecer um paralelo ou uma analogia sem precedentes com a Ciência, esta, que no início do nosso trabalho figurou como uma sedutora escolha para a construção de nossa argumentação referente às mudanças do tempo na arte no decorrer do próprio tempo; no entanto, acreditamos que podemos encaixar este pensamento de Argan dentro do que Neil Cox definiu como uma das *"impressionantes descrições existentes sobre o Cubismo."*[66]

Estas impressionantes descrições parecem se repetir em nossos dias. Recentemente foi publicado um artigo no "Caderno Mais" da "Folha de São Paulo" intitulado "Einstein, Picasso e a Quarta dimensão" em que o autor Marcelo Gleiser, professor de física teórica tece uma série de considerações entre as teorias de Einstein e o Cubismo de Picasso, além de citar outro recente livro "Einstein, Picasso: Espaço, tempo e a Beleza que Causa Confusão" de Arthur I. Miller sobre o mesmo tema; aliás, a referência que Marcelo Gleiser faz ao livro parece-nos o argumento mais plausível do artigo.

"Segundo Miler, não houve, na verdade, uma influência direta entre os trabalhos de Einstein e de Picasso; ambos são partes de uma profunda transformação cultural que já ocorria no princípio do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

século, cujo foco maior de atenção era justamente o questionamento da natureza do espaço e da relação entre a realidade e sua percepção sensorial."[67]

Meyer Schapiro cita um pensamento semelhante de Heisenberg apesar de criticar sua indeterminação e as construções superficiais de analogias por diversos autores, fundadas *"no descaso pelos significados divergentes"*[68] que termos utilizados na Ciência e na Arte, por exemplo, podem apresentar.

"Heisenberg, também propôs a idéia de que os axiomas da física são idealizações que, como os estilos de arte, são moldados pelo espírito do tempo. Afirmou a crença que um estilo de arte não é "um produto arbitrário da mente humana. [...] O estilo surge da interação entre o mundo e nós, ou, mais especificamente, entre o espírito da época e o artista."[69]

Ainda que, como Schapiro, não concordemos completamente com tais descrições, não podemos desconsiderá-las, no entanto, está fora de nossas possibilidades atuais e do enfoque do nosso trabalho discutir essa possível e misteriosa idéia de espírito da época.

Retomando o artigo podemos traçar mais algumas considerações a seu respeito, ou melhor, a respeito das tais analogias superficiais que constróem um conhecimento raso e, que se multiplicado a longo prazo, pode produzir uma perda considerável na qualidade da informação.

Marcelo Gleiser inicia o texto destacando a proximidade nas datas das publicações das primeiras teorias de Einstein em 1905 e a realização de "*Les Demoiselles d'Avignon"* em 1907 como a invenção do Cubismo para descrever que acredita ser natural estabelecer uma possível relação de influência entre a Relatividade e o Cubismo. Já tratamos deste assunto anteriormente e acreditamos não restar mais dúvidas; "*Les Demoiselles d'Avignon"* não é um quadro cubista; o Cubismo tem um período de formação entre 1908 e 1909 e o auge do Cubismo Analítico ocorre em 1911. As obras deste período são a grande fonte de inspiração e especulação por parte da crítica do Cubismo desde o tempo do próprio Cubismo no início do século XX; portanto a diferença entre a data da publicação

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

da Teoria Especial e a "conquista da Quarta dimensão" do Cubismo fica em torno de seis e não de dois anos como está impresso no artigo de forma equivocada.

Um pouco mais a frente lemos:

"Com o Cubismo, Picasso tentou representar todos os aspectos de uma superfície, como se pudéssemos ver a frente e as costas de uma pessoa ao mesmo tempo, transformando-nos em observadores de uma Quarta dimensão espacial."[70]

Este parágrafo como todo o artigo quando se refere ao Cubismo é dúbio, como se o autor não quisesse se comprometer com uma opinião mais justa. Ao usar o termo "tentou" em dois parágrafos, que traçam o conceito de simultaneismo, fica não a certeza, mas a dúvida em relação à própria opinião do autor.

Quanto ao sentido de "Quarta dimensão" acrescida de "espacial" podemos supor que Marcelo Gleiser acredita que Picasso conseguiu, na superfície plana do quadro, transformar a Quarta dimensão, ou, o *continuum* do tempo em mais uma dimensão espacial perceptível na superfície do quadro. Seria incrível, não é verdade? Uma linda construção conceitual! A conclusão do artigo é idealista e se funda num conceito impreciso de essência da realidade.

Resolvemos tratar deste artigo para destacar que o conceito expresso neste quarto item de contato entre as obras de Braque e Picasso apresentado por Argan é muito freqüentemente tomado como possível em nossos dias e mesmo como uma espécie de modelo de explicação conceitual a respeito do Cubismo.

A construção intelectual de Argan neste item foi, nitidamente, influenciada pela interpretação de Siegfried Giedion expressa em seu livro "*Space, Time and Arquitetura*" (1941). Desse modo, o melhor estudo para avaliar tal interpretação é o ensaio de Meyer Schapiro, "Einstein e o Cubismo:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Ciência e Arte", onde o autor fundamenta sua argumentação a partir de duas interpretações do Cubismo de Giedion e Panofsky.

"O Cubismo rompe com a perspectiva da Renascença. Vê os objetos relativamente, isto é, a partir de diversos pontos de vista, nenhum deles com autoridade exclusiva. E, dissecando os objetos dessa maneira, consegue-se vê-los, simultaneamente, de todos os lados – de cima e de baixo, de dentro e de fora. Circunda e penetra seus objetos. Desse modo, às três dimensões da Renascença, que permaneceram como fatos constituintes por tantos séculos, foi acrescentada uma Quarta – o tempo."[71]

Para não entrarmos direto noas argumentos utilizados por Schapiro podemos escolher uma obra qualquer de 1911, período em que, novamente, poderíamos num esforço de boa vontade intelectual, tentar encontrar indicados tais conceitos expressos por estes autores sobre o Cubismo. O que estamos propondo é a confrontação com a observação direta em relação a estes conceitos de espaço-tempo e simultaneidade. Vamos então olhar para "Mulher lendo" de 1911 de Braque (fig.47).



Figura 47

O Cubismo rompe com a perspectiva da Renascença, não resta dúvidas, basta olharmos o quadro de Braque. Resta muito pouco da ilusão de espaço; porém, não conseguimos enxergar nesta malha estrutural uma mulher vista de diversos ângulos *"de baixo e de cima, de dentro e de fora."* Vemos o contorno de uma poltrona interrompido pela malha que se espalha pelo quadro; no centro superior levemente à direita o contorno de uma cabeça de mulher com cabelos cacheados, com um pouco mais de atenção vemos também parte do lado direito da cabeça. O contorno do seio esquerdo é visível, assim como a coxa direita e o encontro dos joelhos e das duas pernas. Como no "Retrato de Ambroise Vollard" de

unesp

Picasso não há surpresas. A posição da mulher é frontal e tradicional com uma visão fixa de um único ângulo. Parece-nos que uma estrutura Cubista, de linhas interrompidas, planos abertos modelados com pinceladas curtas, maquia um desenho limpo e claro.

Algo que reforça esta interpretação é a limpeza que realizamos nesta imagem (fig.48) e a partir daí podemos retomar a declaração de Neil Cox quando afirma que em 1908 e 1909 Braque e Picasso procuravam invariavelmente temas que na construção cubista enfatizassem, a partir da própria realidade, um paradoxo espacial. O tratamento plástico é outro mas a concepção inicial parece a mesma, ou seja, uma mulher do ponto de vista em que a vemos, muito próxima do observador, tomando quase toda a tela, funde-se à própria poltrona numa perspectiva curta como se fossem um único objeto e com os elementos cubistas deste período, que se espalham por toda a estrutura do quadro, inclusive o espaço. Estas características tornam-se fontes de inspiração de incríveis e ilusórias interpretações como as de Giedion e depois Argan.



Figura 48

Schapiro cita vários exemplos mais significativos na tentativa de unir espaço e tempo na representação anteriores e mesmo posteriores ao Cubismo, e destaca, também a partir das próprias declarações de Braque, Picasso e Léger, que esta nunca foi a preocupação dos principais artistas do Cubismo. Num trecho onde cita uma interpretação de Gotthold Ephrain Lessing sobre o "Laocoonte", feita em 1766, trata do contraposto como um dos exemplos, não nos termos que nós nos utilizamos mas, com o mesmo sentido.

"Com o pictórico, o artista pode dar visibilidade aos estágios emergentes, ou em desenvolvimento, e climáticos de um acontecimento pela escolha apropriada do instante significativo. Lessing reconheceu que um artista podia tornar visível o desejo de "movimento" do artista."[72]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Neste caso, como já afirmamos várias vezes, o desejo de movimento instaura-se ou é construído pelo artista como uma suspensão no tempo, transmitindo a sensação de energia que se direciona para o futuro, diferentemente de outro exemplo que Schapiro cita no qual pinturas da Europa Ocidental dos séculos XV e XVI inseriam o tempo na profundidade do espaço da perspectiva, introduzindo acontecimentos sucessivos, aumentando seu tamanho e posição de acordo com a importância na própria ordem narrativa.

Quando se refere ao pensamento de Giedion a respeito do simultaneismo no Cubismo afirma:

"Giedion quis fazer-nos crer que, ao desenhar a boca de um recipiente visto de cima, com a base tal qual uma linha reta horizontal no nível do olho, o pintor cubista queria representar como simultâneas e no espaço-tempo suas visões sucessivas do objeto a partir de diferentes pontos de vista."[73]

Esta forma de construção aproxima-se de modo muito mais significativo e evidente, como já deixamos claro pelas colocações de Neil Cox de outras formas de representação muito anteriores ao Cubismo como a Arte Egípcia e Medieval. Este é também o ponto em que se fundamenta o argumento de que o Cubismo é uma construção conceitual da realidade transpondo para o espaço plano do quadro as características elementares do objeto em detrimento de nossa visão e construção meramente preceptiva da realidade.

"As insinuações de tempo na pintura Cubista não são sentidas como qualidades da forma tridimensional que Picasso, Braque, Fernand Léger e outros pintores cubistas pioneiros declararam, com tanta freqüência, ser a sua preocupação primordial. Os pontos de vista diferentes, a partir dos quais as partes de uma garrafa ou rosto são supostamente desenhadas, não produzem uma ordem inequívoca no tempo – não como na música ou no romance, nos quais a ação tem estrutura temporal, ritmo, e os acontecimentos ocorrem sucessivamente. Na música, a ordem e a duração das percepções do ouvinte correspondem à duração dos tons e intervalos dos acontecimentos sonoros

unesp

consecutivos. Nada desse padrão seqüencial legível no tempo aparece nas pinturas cubistas, como se observa nas antigas pinturas narrativas."[74]

Disso podemos deduzir que, do mesmo modo que o Cubismo cria uma nova estruturação do espaço no plano do quadro eliminando quase que completamente a distinção entre figura e fundo e a perspectiva renascentista a partir de uma construção mais conceitual da realidade, cria também uma estratificação, uma ausência de movimento dentro da própria malha, ainda que exista uma forte impressão rítmica de linhas e planos interrompidos, de planos que se mesclam e se interseccionam, de pinceladas curtas e do modelado em claro e escuro.

Essa malha estrutural restringe-se a si própria, encerra-se na superfície do próprio quadro em sua forte ortogonalidade e ainda que em muitas composições compareçam linhas diagonais, a sua estabilidade permanece a mesma. Os objetos referentes dos trabalhos de 1911, muitas vezes reconhecíveis apenas com o auxílio do título, são capturados por está estrutura tornando-se parte dela quase como elementos secundários. Não queremos com isso fazer alguma crítica ao Cubismo, pelo contrário, estes argumentos entram em confronto direto com a crítica que estabelece analogias equivocadas com as grandes revoluções científicas do início do século XX, como a teoria das Relatividade de Einstein, e que acham nestas uma suposta expressão do tempo e da simultaneidade alcançada pelo Cubismo no plano plástico.

Se quiséssemos usar uma analogia mais plausível para determinarmos com um pouco mais de precisão o tempo e o movimento nos trabalhos Cubistas, principalmente os de 1911 poderíamos nos reportar ao depoimento de Rosseau em 1908 que definiu o estilo de pintura de Picasso como "Egípcio". Ainda que esta definição não englobe as diferentes fases do Cubismo, quando nos referimos aos polêmicos trabalhos de 1911 e início de 1912, podemos, baseados na própria observação da malha estruturada pelo Cubismo, apesar de todas e das mais evidentes diferenças, perceber na sugestão de movimento ou, na ausência de movimento e portanto, na ausência da sugestão do tempo, uma forte relação com os cânones egípcios estruturados numa rígida malha

unesp

ortogonal. Mesmo quando as obras cubistas deste período apresentam linhas diagonais podemos manter a comparação com a arte Egípcia que ao sugerir um acontecimento que representava uma ação introduzia linhas diagonais. Estas linhas não sugeriam movimentos naturais, construídas em ângulos duros como se permanecessem como parte da estrutura ortogonal principal e possibilitando a fundamentação do conceito de atemporalidade.

Rosseau vislumbrando uma característica do início do Cubismo e que, de algum modo, já estava expresso em "*Les Demoiselles d'Avignon*" elaborou uma aproximação muito mais lúcida do que os críticos do Cubismo que quiseram encontrar nas teorias de Einstein uma explicação para a sua própria visão pessoal deste movimento, como fica evidente pelo depoimento do próprio Einstein ao ser questionado sobre estas possíveis relações.

"Essa nova 'linguagem' artística nada tem em comum com a teoria da relatividade."[75]

2.3. Um pouco do Cubismo de Salão e as ilusões da Quarta Dimensão.

A medida que a partir de 1907-1908 Braque e Picasso foram-se tornando cada vez mais reservados ao estreito círculo do Kahnweiler um grupo de artistas, nitidamente influenciados pelos primeiros, passou a se formar. O termo "Cubistas de Salão" cunhado por David Cottington e utilizado por Neil Cox[76] estabelece uma distinção com os Cubistas de Galerias mais neutra do que outros termos usados anteriormente como "Cubistas Verdadeiros" ou "Cubistas Essenciais" ao se referir a Braque e Picasso e, às vezes, Gris e Léger. Esta distinção entre Cubistas de Salão e Cubistas de Galerias sem dúvida evita uma divisão baseada em juízos de valor e como os próprios termos "verdadeiro" ou "essenciais" indicam, juízos baseados em conceitos e construções ideais da realidade.

Os principais artistas desse grupo são Albert Gleizes (1881-1953), Jean Metzinger (1883-1956), Fernand Léger, Robert Delaunay (1885-1941) e Henri Le Fauconnier (1881-1946), *"ironicamente, até onde o interessado público parisiense sabia ao redor de 1912, os artistas agora chamados Cubistas de Salão eram realmente os verdadeiros, os únicos cubistas."*[77]

Desse modo, com Braque e Picasso distantes do grande circuito e com concepções e ideais completamente diferentes os Cubistas de Salão são, provavelmente, a primeira fonte das muitas e mais equivocadas interpretações do Cubismo que se estendem até hoje a partir de suas próprias declarações em seus textos e principais exibições.

Neil Cox identificou quatro características que considera um pouco contraditórias entre os seus principais ideais:

"1. um (progressivo) sonho de uma nova era científica em que a realidade seria transformada; 2. uma (conservador) fantasia de uma reinterpretação moderna da grandeza do Classicismo francês que obliteraria as pretensões artísticas e culturais de todas outras nações e é expressa em todas as

unesp

artes; 3. um desejo de reivindicar o poder absoluto do artista para definir arte; e 4. um contraditório desejo de demonstrar a verdade absoluta do Cubismo filosoficamente."[78]

Comparativamente com a pesquisa de Braque e Picasso esta característica de buscar constantemente justificativas para seus trabalhos em áreas distintas do conhecimento, como a ciência e a filosofia, se destaca e merece um pequeno comentário.

Um dos primeiros mitos do Cubismo de Salão gira em torno da misteriosa quarta dimensão que na época recebeu definições pseudocientíficas, místicas e até mesmo versões populares inspiradas em histórias de ficção científica.

De modo geral, a idéia de uma nova teoria com bases científicas e matemáticas que pudesse explicar o projeto cubista era extremamente sedutora, no entanto, a quarta dimensão dentro da representação é uma ilusão ideal referente ao tempo. Ela não se efetiva de fato, a não ser que compartilhemos com estes autores em tal construção intelectual abstrata vendo ou percebendo o tempo no fragmentar e recompor o objeto tridimensional no espaço plano da pintura. Se aceitarmos essa interpretação será simples também, aceitar o que Argan afirma ao contrapor a obra Cubista ao trabalho de Kandinsky, considerado como um estímulo e não um modelo.

"um quadro Cubista tem um funcionamento em si, perfeito e exemplar, é um modelo de comportamento que o espectador pode apenas imitar mentalmente, procurando repetir a operação "racional" executada pelo artista sobre a realidade."[79]

Na filosofia, é de Bergson e do seu conceito de duração expresso no livro a "Evolução Criativa" de 1907 que o Cubismo e também o Futurismo, como veremos, buscam parte de sua justificação.

Bergson define duração como *"o processo contínuo do passado que rói no futuro e incha enquanto avança."*[80]

unesp

Apesar de ser uma visão dualista do mundo, onde *"o movimento é expresso no sentido clássico, objetual, da coisa e suas propriedades"*[81], a explicação do tempo como duração parece-nos interessante, assim como, a idéia de que o universo está em constante movimento em sintonia com conceitos que se fortaleceriam posteriormente na Ciência Moderna do século XX; porém, a definição de intuição como uma faculdade que pode levar a um conhecimento mais profundo da realidade é extremamente idealista ou, no caso, específico de Bergson, vitalista e, portanto, movediço como o próprio uso da arte como exemplo de uma verdade absoluta a respeito da realidade.

Formalmente não há grandes inovações nos trabalhos dos Cubistas de Salão e parte considerável de sua produção é devedora direta da pesquisa desenvolvida por Braque e Picasso. Talvez Léger e Robert Delaunay mereçam destaque por terem desenvolvido um estilo próprio mais significativo em seu Cubismo.

Léger entre 1911 e 1913 parece ter-se dedicado ao estudo do volume e sua gradativa integração ao espaço no plano do quadro. Em "Estudo para três retratos" (fig.49) de 1910-1911 e "O casamento" de 1911-1912 (fig.50) por exemplo, temos uma forte impressão volumétrica em construções que nos lembram fortemente imagens produzidas em caleidoscópios, onde as figuras se multiplicam em diversas partes e ângulos dando a impressão de que se estenderão para fora do quadro.

Na primeira pintura linhas curvas modeladas pela luz parecem atravessar a tela em diagonal em movimentos ondeantes criando uma impressão dinâmica, que não existia nas rígidas malhas estruturais de Braque e Picasso; se continuarmos olhando com um pouco mais de atenção veremos que estas linhas sugerem uma construção em espiral. No segundo trabalho os volumes são um pouco reduzidos e as áreas iluminadas em contraste com as áreas mais escuras novamente dão-nos a impressão de movimento como uma forma geral em espiral.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18



Figura 49



Figura 50

Estes trabalhos apresentam linhas de força que, no entanto, não podem ser relacionados com movimentos naturais; como se estivessem no meio do caminho entre o contraposto e as estruturas que seriam desenvolvidas durante o futurismo.



Figura 51

Delaunay que, em 1912 já iniciava seu percurso particular através da cor em direção a um pintura abstrata, em suas famosas vistas da torre Eiffel parece estruturar de forma instável o espaço, preferindo linhas curvas e semicírculos quebrados ou interrompidos à malha ortogonal de Braque e Picasso. Ao olharmos para esta vista feita em 1911 (fig.51) temos a sensação de que tudo está desmoronando numa separação entre espaço e objeto ao mesmo tempo que se interseccionam estranhamente.

Para encerrarmos esse breve comentário podemos dizer que o Cubismo de Salão tem sua importância ligada muito mais à divulgação do próprio Cubismo além dos embates particulares gerados a partir de experiências deste grupo, como é o caso de Delaunay e dos irmãos Duchamp, em especial Marcel Duchamp, do que propriamente em inovações formais em relação ao trabalho de Braque e Picasso. Conceitualmente, não podemos deixar de destacar que eles estabelecem um lado da ponte como os precursores dos ideais utópicos que buscavam fundamentação para seu Cubismo na Ciência mais avançada do seu próprio tempo. Do outro lado temos Giedion, Panofsky e o próprio Argan que levaram adiante e estruturaram de modo mais "complexo" o mistério da quarta dimensão na arte cubista.

unesp

2.4. Futurismo

O panorama da Itália pós unificação do final do século XIX apresenta sintomas de uma profunda crise, que se agravaria nos primeiros anos do século XX apesar de uma nascente revolução industrial. Este contexto possibilitou a Annateresa Fabris em seu belíssimo e completo livro "Futurismo: Uma Poética da Modernidade" afirmar que o "*Futurismo só poderia ter sido um movimento italiano...*"[82]

"*Na excitação por novas possibilidades de trabalho e uma vida melhor, as doutrinas do socialismo se espraiaram pela cidade e pelo interior. Entre 1904 e 1906, de uma greve geral para a próxima, um clima de grande otimismo foi introduzido, desde que os fundos financeiros e os valores sociais pareceram destinados a atingir novas alturas, criando uma verdadeira fé no 'Futuro'.*

Nessa onda extraordinária e febril, que dentro do leque dos dois próximos anos demonstraria sua inconstância e fragilidade, expondo as deficiências de uma burguesia em desintegração e de uma classe trabalhadora desesperada, o Futurismo fez o seu aparecimento [...] Era o primeiro movimento artístico de uma sociedade de massas [...] que propunha uma conexão estética com o cabaré, a política, a luxúria, a arquitetura, a cozinha e as roupas. A estrutura do Futurismo, a despeito dos seus defeitos, era sempre "total" [...] o protagonista da cultura não podia ser a categoria abstrata de arte ou música, teatro ou filme, mas a realidade concreta da multidão, a qual, pela sua participação improvisada, a sua troca de observações e disputas, e a sua dominação sobre os atores, tornou-se a experimentação "não-controlada" pela tradição da vanguarda."[83]

Dentro deste movimento uma figura fundamental nas artes plásticas desde o início da sua formação foi Umberto Boccioni a quem deteremos um pouco mais de nossa atenção; num depoimento seu, percebemos que a insatisfação alcançava todas as esferas da sociedade Italiana e uma espécie de angústia referente ao próprio futuro marcava o tom das suas palavras.

unesp

" Na Itália, parece-me tudo em desuso. Um enorme museu para as coisas da arte, uma enorme loja de ferro-velho para aquelas em uso.

As ruas, as linhas, as pessoas, os sentimentos cheiram a ontem com o agravante odor indefinível do hoje. Vivemos num sonho histórico. Essa é a delícia dos forasteiros que vêm justamente repousar, mas nos faz estremecer à lembrança de que os historiadores no século XX não falarão da Itália."[84]

Entre 1908 e 1909 as obras de Boccioni não superam esta insatisfação e nas suas próprias palavras ele afirmava que ainda não tinha meios para representar a modernidade. Neste período apenas os temas tratados por Boccioni eram modernos. A primeira exposição Futurista ocorre com o apoio de uma instituição não oficial, a socialista "Sociedade Humanitária" na Gráfica Ricordi em abril de 1911; chamada "Exposição de Arte Livre" organizada por Boccioni, Carrà, Mazzucatelli, Nebia, Mazzocchio e Rocco. Percebemos aí uma nítida transformação nos trabalhos de Boccioni principalmente no tratamento pictórico com forte influência da pintura divisionista em traços filiformes de Previati. Podemos olhar estes trabalhos como um período de transição para as mudanças mais radicais que ocorreriam após o primeiro contato com as obras de Braque e Picasso em outubro de 1911 numa viagem a Paris.

"O impacto da visita na Pintura Futurista foi um salto do estilo 'divisionista' proclamado no manifesto de 1910 para uma escala facetada e menos colorida."[85]

No segundo manifesto "A pintura Futurista. Manifesto Técnico" assinado em abril de 1910 por Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, e Balla delineiam-se algumas características que diferenciam, de fato, o Futurismo nas origens e inspirações do Cubismo, principalmente o Cubismo de Braque e Picasso.

Diferentemente do Cubismo, que renegava as experiências dos pintores impressionistas, os futuristas encontram nos trabalhos de Segantini, Previati e Rosso os elementos plásticos para a primeira fase do Futurismo *"na proposta divisionista e aquela concepção impressionista da*

unesp

interpenetração objeto/atmosfera."[86] Seu ataque foi direcionado aos trabalhos românticos e simbolistas, para eles, representantes de um passado decadente.

"Afirmativamente, os pintores futuristas propõem uma arte em sintonia com as novas realidades do século XX: com 'o triunfante progresso das ciências' que 'determinou na humanidade mudanças tão profundas a ponto de cavar um abismo entre os dóceis escravos do passado e nó livres, nós seguros da radiosa magnificência do futuro', com os 'tangíveis milagres da vida contemporânea' (velocidade, máquina, 'luta espasmódica pela conquista do desconhecido'), com a 'frenética atividade das grandes capitais', com a 'psicologia novíssima do notambulismo'."[87]

Desta citação, que define bem as aspirações dos futuristas, podemos retirar também alguns dos seus elementos mais contraditórios, por exemplo, a referência ao progresso da Ciência em oposição ao pensamento neovitalista de Bergson, onde se fundam as principais idéias do Futurismo. Ainda que este admita a utilidade da ciência e considere o universo como em estado de constante movimento, de mudanças permanentes, seu modo de explicar tal realidade funda-se numa noção de essência da vida definida pelo termo elã vital. A ciência, na verdade, acaba sendo apenas um conhecimento preparatório e o entendimento mais profundo da essência da natureza se efetiva numa íntima relação com a intuição.

"Bergson discutiu que existe uma forma de consciência mais fundamental do que o intelecto - a intuição. A intuição é 'uma sensação direcional por meio de que uma pessoa pode guiar-se ao interior de um objeto para coincidir com que lhe é único e por isso inexprimível'."[88]

A intuição para Bergson *"consiste na coincidência do ser com a realidade conhecida. Nessa operação empática, a realidade conhecida do ser com a realidade conhecida por intuição acaba por revelar-se como o próprio ser conhecedor, concebido como duração, isto é, como mutação constante, pois 'não há consciência sem memória, nem continuação de um estado sem que se acrescente ao sentimento presente a lembrança dos momentos passados'."*[89]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"A dificuldade principal deste aspecto do vitalismo é a inoportunidade de admitir uma causa desconhecida e inacessível, pouco mais que um nome e, além disso, capaz de tornar insignificante ou descabida a observação científica dos fenômenos vitais. Uma causa assim, exatamente por fugir à observação, nada explica ao pretender tudo explicar; é um asilo da ignorância ou da razão indolente."[90]



Figura 52

No que se refere à simultaneidade no Futurismo durante as transformações do grupo surgem interpretações contraditórias entre os próprios artistas. O principal artista Futurista, Boccioni, prega uma espécie de síntese e nega qualquer procedimento que tenda à mímese e a análise da realidade como a proposta de simultaneidade dos Cubistas de Salão ou estudos feitos com o auxílio da fotografia. A esse respeito um bom exemplo é o famoso "Dinamismo de um Cão na Coleira" (fig.52) feito em 1912 por Giacomo Balla; este trabalho tende a um efeito realista que já havia sido realizado anteriormente em estudos de cronofotografia, inclusive pelos irmãos Duchamp e de onde Marcel Duchamp retirou inspiração para o seu "Nu descendo uma escada" ou ainda *"mil anos antes em relevos dos túmulos Vikings na Suécia, onde um cavalo em movimento é mostrado com oito pernas formando um X."*[91]

A face analítica do Futurismo, se é que podemos assim chamar os trabalhos que se aproximam de uma representação cinemática da realidade, parecem encontrar uma boa definição nas palavras de Argan quando este afirma que *"o Futurismo e outras manifestações das Vanguardas passaram da representação do repouso para a representação do movimento."*[92] Ao analisarmos um trabalho como "O Dinamismo de um Cão na Coleira" e apesar de ser inegável toda a sua graça e a habilidade do autor na sua construção, percebemos que o trabalho é muito mais estático do que os abordados no primeiro capítulo com suas estruturas baseadas em contrapostos; não há a sensação

unesp

de tensão e de energia que se impulsiona eternamente para o futuro como no cão sonolento do quadro "Las Meninas" de Velázquez, por exemplo. A qualquer momento sua cabeça poderá baixar ou num ímpeto de irritação poderá morder o pé do anão que roça seu pêlo. O cão de Balla, ao contrário, parece ter seu dinamismo empobrecido pelo procedimento analítico ou como num novo modo de tornar atemporal a representação numa apresentação estilística de todas as fases do movimento deixando-o fora do tempo ao trazer-nos o presente, o passado e o futuro na sua ilusão de representar a simultaneidade.

Do outro lado do Futurismo temos os artistas mais fortemente influenciados pelo pensamento vitalista de Bergson, entre eles Boccioni.

"Ao pintar uma pessoa em uma sacada, visto de dentro de um quarto, nós não limitamos a cena ao que a armação quadrada da janela torna visível; mas nós tentamos prestar a soma total de sensações visuais que a pessoa na sacada experimentou; o sol banhando a multidão na rua, a dupla desavença das casas que estiram-se a esquerda e a direita, as sacadas floridas, etc. Isto implica a simultaneidade do ambiente, e então a deslocação e desmembramento de objetos, o difundir e fusão de detalhes, livre de lógica racional, e independente um do outro ... a fim de fazer o espectador viver no centro do retrato ... o retrato deve ser a síntese do que se lembra e do que se vê"[93]

Nos deparamos novamente com uma construção ideal da realidade, com uma alteração do sentido de simultaneidade ligado a uma interpretação subjetiva, mas mesmo assim tentaremos confrontar estes conceitos com dois trabalhos de períodos diferentes do Futurismo. Em "A Cidade que Sobe" de 1911 percebemos que Boccioni ainda não havia tido contato com os trabalhos do Cubismo de Braque e Picasso. A influência de Previati é nítida no tratamento divisionista em traços filiformes que Boccioni aplica em toda a tela aumentando o movimento e a sensação dinâmica, assim como os conceitos de atmosfera e interpenetração derivados do Impressionismo, em especial de Medardo Rosso – "*Não há limites na natureza, não pode havê-los numa obra*"[94] – a partir disto os objetos se interpenetram e se tornam transparentes e deformados pelo movimento. Ao analisarmos a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

estrutura deste quadro percebemos que estamos diante de algo conhecido, parece-nos a excitação Barroca de um Rubens ou uma marinha de Turner, naturalmente existem diferenças significativas no modo de aplicar a tinta, porém as semelhanças nos impressionam mais. Estamos diante do contraposto novamente, diante de um momento crucial e de extrema tensão que envolve objetos e espaço. A forma das pinceladas, no entanto, parecem antecipar algo que tornariam diferentes, de fato, as obras de alguns futuristas ligados a estes conceitos de simultaneidade como síntese do que se lembra e do que se vê. Este modo de pincelar estende as linhas de estrutura do contraposto e por conseguinte, as linhas que determinam todo o movimento por toda a tela; isso nos lembra novamente Turner que a partir de linhas principais estende a excitação até nós num jogo que extrapola os limites da representação.

O contato com o Cubismo traz uma nova face para o Futurismo, ou melhor, novas faces, principalmente no uso de planos superpostos e na crescente estruturação do espaço cada vez mais distante da representação da realidade visível. Usando dois exemplos dos mesmos artistas tratados nos parágrafos anteriores isto fica ainda mais claro.

Giacomo Balla em "Automóvel Correndo" (fig.53) de 1913 realiza o que já estava indiciado em "A Cidade que Sobe" (fig.54) de Boccioni, ou seja, a estrutura do contraposto se desprende da representação e salta para a superfície do quadro multiplicada. O referente permanece como uma construção conceitual da realidade numa nova construção do movimento, ou numa construção simbólica do movimento em novos signos de representação. O artista apresenta o automóvel sem representar o automóvel. A combinação de linhas diagonais, com linhas curvas e espirais é igual ao automóvel que se deforma ao mesmo tempo em que deforma o espaço que o circunda numa completa e íntima relação imposta pelo movimento. Ainda que este seja um procedimento inovador e que como Argan afirma de forma muito interessante, um procedimento que ajudou a *"formar aquele repertório ou vocabulário de formas visual-verbais referentes à velocidade, ao dinamismo etc."*[95]; este não se efetiva e como no "Dinamismo de um cão na coleira" (fig.52), parece extremamente estático.

unesp

O "Rapto das Sabinas" de Giovanni Bologna utiliza a forma espiral em sua própria estrutura de modo muito mais impressionante transmitindo-nos a sensação de movimento permanente.



Figura 53



Figura 54

Em "Formas únicas na continuidade do Espaço" (fig.55) de 1913, Boccioni parece querer materializar a idéia de que um corpo em movimento se deforma até o limite de sua elasticidade. Servindo-se de elementos tradicionais da escultura como o gesso e o bronze, apesar de criticar ironicamente a tradição no "Manifesto Técnico da Escultura Futurista" de 1912.



Figura 55

"Construir e tentar criar, agora, com elementos que foram roubados dos egípcios, dos gregos ou de Michelangelo é como tentar puxar água de um poço seco com um balde sem fundo."[96]

Neste trabalho, que pode ser visto como a própria contradição de suas palavras, não há nenhuma inovação estrutural, a não ser, na superfície que parece estender ou multiplicar algumas das linhas de força principais às extremidades corpo. Vemos um contraposto clássico na representação de um homem que corre. A inovação formal está ligada às sedutoras formas que inspirariam a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

aerodinâmica moderna, como se o corpo estivesse coberto por uma espécie de carenagem ou como se Boccioni tivesse criado uma mistura de homem e máquina freqüentemente presente no ideário do cinema de ficção desde o seu próprio tempo e expressas pelo idealizador do Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti (1878-1944) na seguinte passagem.

"(É preciso portanto preparar a iminente e inevitável identificação do homem com o motor, facilitando e aperfeiçoando um intercâmbio incessante de intuição, de ritmo, de instinto e de disciplina metálica, absolutamente ignorado pela maioria e somente adivinhado pelos espíritos mais lúcidos; (...) deve-se reconhecer que nós aspiramos à criação de um tipo não-humano do qual serão abolidos a dor moral, a bondade, o afeto e o amor, únicos venenos corrosivos da inexaurível energia vital, únicos interruptores de nossa possante eletricidade fisiológica)."[97]

Em resumo, o Futurismo, assim como o Cubismo de Salão, é muito mais ousado no campo conceitual do que propriamente em suas realizações plásticas. Essa ousadia conceitual tem uma forte carga ideal visto que encontra sustentação nas definições de Bergson de duração e intuição como faculdade capaz de proporcionar um conhecimento mais profundo da realidade. Por outro lado o Futurismo é fundamental para os futuros desdobramentos da Arte Moderna e estende suas influências até nossos dias, como veremos no terceiro capítulo, num período no qual acreditamos de fato que, a Arte encontrou o tempo, ou melhor, tornou o tempo uma função da estrutura dos trabalhos como um fenômeno da vida, não mais, como os críticos do Cubismo de Braque e Picasso e os próprios artistas do Cubismo de Salão afirmaram, como uma construção ideal de uma realidade que está distante de ser efetivada no plano do quadro, seja ela inspirada na Ciência ou na Filosofia, assim como a construção subjetiva do Futurismo que demonstra suas limitações nas próprias obras.

unesp

[41] SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. p.112.

[42] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.422.

[43] PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993. (texto & arte; 4). p.23.

[44] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.78.

[45] Ibid; p. 73.

[46] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.79.

[47] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.302.

[48] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.81.

[49] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.423,424.

[50] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.73.

[51] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.476.

[52] Ibid. p.302.

[53] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.117.

[54] SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. p.113.

[55] Willian Rubin apud COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.103.

[56] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press.2000. p.126.

[57] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.302.

[58] SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. p.114.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

[59] Ibid. p.116.

[60] COX, Neil. *Cubism.* London: Phaidon Press, 2000. p.262.

[61] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.302.

[62] BRAQUE apud COX, Neil. *Cubism.* London: Phaidon Press, 2000. p.111.

[63] COX, Neil. *Cubism.* London: Phaidon Press, 2000. p.118.

[64] Ibid. p.395.

[65] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.302 e 304.

[66] COX, Neil. *Cubism.* London: Phaidon Press, 2000. p.11.

[67] Miller apud GLEIZER, Marcelo. *Einstein, Picasso e a quarta dimensão.* São Paulo: Jornal folha de São Paulo, 2002. (caderno Mais). p.18.

[68] SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso.* Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. p.166

[69] Ibid. p. 163,164.

[70] GLEIZER, Marcelo. *Einstein, Picasso e a quarta dimensão.* São Paulo: Jornal folha de São Paulo, 2002. (caderno Mais). p.18.

[71] Giedion apud SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso.* Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. p.83.

[72] SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso.* Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. p.91.

[73] Ibid. p.91.

[74] Ibid. p.103.

unesp

[75] Einstein apud SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. p.169.

[76] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.136.

[77] Ibid. p.137.

[78] Ibid. p.141.

[79] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.320.

[80] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.193.

[81] BENSE, Max. *Pequena Estética*. Tradução de Haroldo de Campos, j. Guinsburg, Gita K. Ghinzberg, Dorothea Gropp. São Paulo: Perspectiva, 1971; (Coleção Debates) p.167.

[82] FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94) p.11.

[83] CELANT Apud PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993. p.81, 82.

[84] Boccioni apud FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94) p.35.

[85] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.196.

[86] FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94) p.94.

[87] FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94) p.94.

[88] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.193.

[89] FABRIS, Annateresa. **F***uturismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94) p.30.

[90] ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1º ed. Brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; Revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4º ed. São Paulo: Martins fontes, 2000. p.1005.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

[91] SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. p.124.

[92] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.355.

[93] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p.198.

[94] ROSSO apud FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94) p. 97.

[95] ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.445.

[96] Boccioni apud PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993. p.209.

[97] FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94) p.79.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A matéria como expressão do tempo na Arte.

3.1. Atos precursores de um novo tempo na Arte.

"Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser analisada tanto de um ponto de vista ontológico como de uma perspectiva existencial, é a da provisoriedade do estético. Enquanto que, numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico sub specie aeternitatis, a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser."[98]

Haroldo de Campos escreveu este texto na década de sessenta e ao usar exemplos para sua argumentação refere-se, entre outros, a alguns artistas das vanguardas históricas fundamentais neste processo de transformação do objeto estético e da arte de uma forma mais significativa. Um pouco à frente cita Max Bense quando este afirma que *"a qualidade estética nada tem a ver com a fugacidade ou eternidade do objeto estético."*[99]

Estas afirmações serão úteis para esta breve reflexão a respeito das características descritas acima e que tem suas primeiras manifestações na pesquisa de Braque e Picasso, nos depoimentos bombásticos de Marinetti, na obra de alguns futuristas e depois em várias manifestações derivadas destes primeiros movimentos revolucionários do século XX.

Em maio de 1912 Picasso realiza a primeira colagem *Still Life with Chair Caning* (fig.56) e no mesmo ano Braque realizaria o primeiro *papier collé* "Prato de frutas e copo de vidro" (fig.57) além de misturar areia e outros materiais para enfatizar a textura em sua pintura e, a partir disto, surgiria um dos mais radicais gestos da história da escultura quase que, invariavelmente, realizada para ser finalizada com materiais nobres e perenes como o bronze e o mármore. Este gesto radical seria a construção cubista. "*Braque e Picasso começaram a fazer escultura por montagem de objetos aleatórios, dispostos em meio a materiais pobres (junk), e estenderam sua fascinação pictórica pelo gênero relativamente humilde da natureza morta nesta até agora arte nobre da idealização da forma humana."*[100] Ainda em 1912, provavelmente Braque realizou a primeira escultura de jornal mas não

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

restam exemplares deste autor como os bem conservados e que foram realizados por Picasso (fig58 e 59).

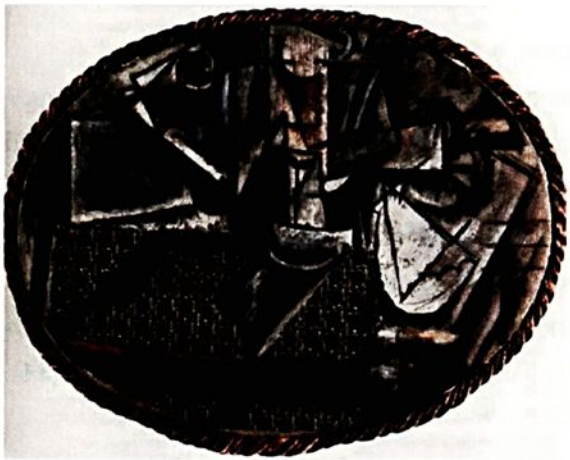


Figura 56



Figura 57

"Existe pouca dúvida de que a transformação extraordinária da arte escultórica do século XX- que foi muito mais rápida do que a evolução da pintura moderna - veio quase completamente da construção Cubista."[101]

Essa colocação de Neil Cox não nos parece exagero e, ao contrário, coloca-nos ainda numa espécie de beco sem saída quanto à definição que o termo escultura poderia abranger; de esculpir, modelar, retirar partes da matéria para uma montagem com um material tão



Figura 58 e 59

instável e frágil como uma folha de jornal; naturalmente, há aí uma nítida dilatação do termo e dá própria escultura que se faria ainda nos anos subsequentes a 1912.

Boccioni parece ser o primeiro a reagir às colagens cubistas e isto fica expresso no seu Manifesto da Escultura Futurista de 1912, onde defende a realização de esculturas com materiais diversos como vidro, metal, arame, luzes artificiais, etc. Essa ousadia poucas vezes se efetivou com sucesso no trabalho de Boccioni, que continuou a se valer dos materiais tradicionais da escultura como já havíamos observado no final do capítulo anterior, e que, quando trabalhou a partir desta mistura de materiais não conseguiu a interpenetração efetiva dos objetos no corpo e do corpo nos objetos conforme almejava de forma satisfatória. *"A dificuldade é que os itens não se interpenetram, de fato, de qualquer modo significativo."*[102]



Figura 60

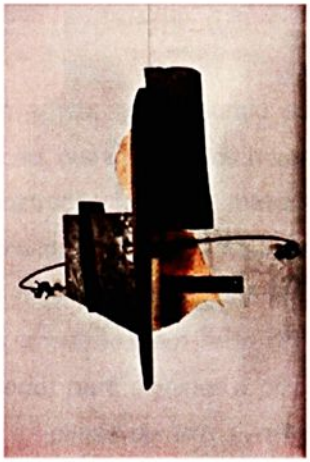


Figura 61

Ainda que as experiências futuristas com a colagem e no caso da escultura, com a montagem ou *assemblage*, não tenham produzido grandes resultados indicaram novos caminhos para muitos artistas do século XX. Archipenko, que foi amigo de Boccioni, uniu diversos materiais e a eles acrescentou a cor criando uma espécie de pintura-escultura (fig.60); Tátlin, ao contrário, em seus contra-relevos espaciais (fig.61) trabalhava a partir das características intrínsecas da matéria tirando proveito das conotações do desgaste e dos usos anteriores. Para Annateresa Fabris a idéia polimatérica de Boccioni estende sua influência para além das vanguardas históricas como na *"matéria como matéria de Burri, os combine-paitings de Rauschemberg, os décollages de Rostela, as acumulações de Armam, entre outros"*[103]

Para encerrarmos este item referente às novas categorias da arte que passavam a englobar o efêmero e o transitório como parte de sua estrutura a partir da introdução de elementos e materiais simples do cotidiano e que, de certo modo, se inicia com as colagens de Braque e Picasso, não podemos deixar de falar de Marinetti inventor do Futurismo e quem primeiro pregou a realização de uma obra efêmera.

"Em oposição à arte nascida 'na poeira das bibliotecas', retrospectiva, antidinâmica, fundada no culto da imortalidade, o Futurismo propõe a obra efêmera, transitória, a obra que desaparece junto com o cadáver de seu autor, símbolo constante do devir, do único, do momentâneo, expressão do 'efêmero, instável e sinfônico universo que se forja em nós e conosco'. É por isso que a metáfora mais eficaz para tal tipo de obra é a da armação de uma casa em construção, pois simboliza a 'ardente paixão pelo devir das coisas', o repúdio pelo já realizado e consolidado, 'bivaques de sono e vileza.'"[104]

Em 1933 um artista que assumiu desde cedo a colagem como um dos seus processos principais de construção, como podemos notar no *"Merzbild 32A"* (1921) (fig.62), daria vida ao desejo de transformação/construção futurista, materializando a própria metáfora de Marinetti da casa em construção. Kurt Schwitters no seu *"Merzbau"* (fig.63) construído num quarto de sua casa em Hanôver, "*oblitera a distinção entre parede e colagem ou chão e escultura. Se a sua armação estrutural deriva das armações em rede do Cubismo, é um Cubismo transformado pelo impulso futurista (e depois Dadá) para eliminar a distinção entre o campo pictorial e o mundo 'real' fora do quadro. Na verdade, as pilhas de 'lixo' livres de suportes que constituem a assemblage arquitetural de Schwitters estavam em constante fluxo, desde que o artista acrescentava ou subtraía itens e criava novas configurações com o uso de madeira, papelão, pedaços de ferro, mobília quebrada, impressos, tíquetes de trens, cartas de jogar e assim por diante."*[105]

"Aspirando a um espaço adicional, Schwitters fez um buraco no teto e estendeu o seu Merzbau para o piso acima."[106]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18



Figura 62



Figura 63

Provavelmente, este trabalho singular, que era transformado constantemente como um documento vivo, seria alterado até a morte do artista, quando sua casa seria tombada e transformada em um Museu, ou quando, um grande Museu retiraria cuidadosamente a obra para preservá-la. Ironicamente a obra foi destruída em 1943 pelo próprio contexto em que foi construída, como a metáfora duplamente perfeita dos primeiros ideais futuristas de Marinetti "A Casa em Construção" desapareceu perante a força e a beleza do motor e da guerra, única higiene do mundo.

As colagens na pintura situam a obra em seu contexto real, a escultura se expande e se confunde com os espaços onde os limites tornam-se indefinidos; os materiais mais diversos, orgânicos como a madeira unem-se à materiais industrializados como chapas de ferro e placas de vidro, o tempo está próximo de tornar-se uma função determinante na estrutura da obra e pela primeira vez a Arte se aproxima dos fluxos da vida ao incorporar materiais que podem desaparecer com um simples descuido.

Estas mudanças ligadas ao caráter temporal nas obras de arte são latentes e para que se torne mais contundente basta lembrarmos das esculturas de jornal de Picasso, as produzidas por Braque desapareceram sem deixar vestígio a não ser em seus depoimentos que comprovam a sua realização. Como contraponto, em 1972 foram encontrados no mar duas esculturas Gregas fundidas em Bronze próximo da Aldeia de Riace, na Itália. Gombricht afirma que são do século V a.C. e Omar Calabrese ressalta o mito do herói que resistiu intacto mais de 2000 anos dentro do mar exercendo grande fascinação no público contemporâneo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

3.2. Arte Povera. A matéria como expressão do tempo na Arte.

No item anterior citamos alguns procedimentos de artistas modernos os quais anteciparam características a serem desenvolvidas, principalmente, na segunda metade do século XX, em especial, na década de sessenta num movimento de artistas italianos batizado por Germano Celant em 1967 como *Arte Povera* e que traduzido literalmente significa Arte Pobre, no entanto, seria novamente limitador procurar entender este movimento a partir do recorte de uma noção simplificada ligada apenas ao significado literal do termo como a utilização de materiais pobres na arte, assim como o próprio Celant, ainda em 1967, percebeu *"a restrição de seu emprego a um capítulo histórico, o qual ele considerava fechado."*[107] Em 1971 Celant abandona o termo que ele próprio havia cunhado e vários artistas envolvidos ou com características do movimento já questionavam a sua validade antes disso expandindo suas ações para outras formas e concepções de arte. Um exemplo disto é Alighiero Boetti.

"Depois de 1968, sentindo que a maioria dos artistas de Turin tornaram-se excessivamente fascinados pelos materiais e estavam produzindo trabalhos baseados mais nesta fascinação pelo material 'pobre' do que por proposições 'pobres', as quais originalmente definiram a Arte Povera, Boetti rejeitou o rótulo Arte Povera."[108]

Além dos artistas que nós já citamos poderíamos ainda acrescentar uma outra lista de influências para a formação da Arte Povera elaborada por Carolyn Christov-Bakargiev em seu completo estudo *"Arte Povera"*[109]. O uso de materiais diários e objetos de design nos ready-mades de Duchamp, Lucio Fontana que abriu o espaço da pintura para o espaço e a luz reais, o Grupo japonês Gutai em suas exposições a céu aberto na Europa em 1959 e 1961 que enfatizava o uso de materiais naturais assim como a Land Art, a figura de Gallizio que ajudou na *"formação da identificação da Arte Póvera com a vida"*[110], o escultor Ettore Colla, a pintora abstrata Carla Acardi, a aproximação da Pop Arte com o real, *"o Neo Dada, o grupo de artistas Zero, Nouveau Réalisme (incluindo Klein), e o grupo Azimuth (Manzoni, Enrico Castellani) em Milão no final dos anos 50 e começo dos 60. A exploração da natureza humana feita por Manzoni, e sua investigação dos elementos que definem um trabalho*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

de arte, levou-o a explorar os limites do corpo, natureza, arte e o mundo propriamente dito."[111] Outro artista que não é mencionado entre as influências, talvez por se tornar conhecido dos italianos apenas por volta de 1968 é Joseph Beuys. *"Ele fazia amplo uso de materiais como feltro e gordura animal, geradores de calor, fundamentais para a sobrevivência, além de expor ferramentas do trabalho agrícola, como pás e foices."*[112]

Todas estas influências são fundamentais para a formação e desenvolvimento da Arte *Povera*, no entanto a figura que mais nos interessa é Alberto Burri, já mencionado no item anterior e que segundo Bakargiev[113], influenciou fortemente os mais jovens artistas que ingressariam no movimento. Burri, a partir do final da década de 40 e início dos anos 50, passa a alterar a natureza da matéria, por exemplo, queimando materiais como papel, madeira e depois plástico apresentando-os como parte dos trabalhos em colagens ou *assemblages* que mantém o rigor da pintura apesar de incorporar materiais simples como sacos de tecido cru e elementos orgânicos como a madeira queimada transformados pela ação direta do artista muitas vezes com o uso de instrumentos como um maçarico.

Burri nos interessa especialmente porque ele está a um passo do tempo, ou melhor, a um passo de incorporar o tempo como uma das funções principais da estrutura das obras de arte. Ao agrupar esses elementos incorpora a transformação como um movimento ocorrido na realidade física do material que, no entanto, permanece imóvel na tela como um vestígio do passado.

A Arte *Povera*, além de incorporar objetos e materiais simples do cotidiano e da cultura, traz para a esfera da Arte elementos orgânicos e naturais como nos trabalhos de Burri, entretanto, estes materiais são incorporados em suas qualidades fluídas, passíveis de transformação constante na própria obra. Alguns elementos como o gelo utilizado nas esculturas de Pier Paolo Calzolari, por exemplo, se desfaz em pouco tempo trazendo uma nova instabilidade para o abalado universo dos objetos eternos da Arte após as primeiras inovações das colagens do Cubismo e seus descendentes diretos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O tempo adquire novas e variadas dimensões nos trabalhos dos artistas da Arte *Povera* e não apenas na escolha dos materiais orgânicos e naturais, como nos trabalhos mais importantes que servirão como exemplos para o objeto de nossa pesquisa, mas também, como pudemos perceber em outras manifestações no livro de Bakargiev. Emilio Prini, em 1968, realizava um trabalho em processo em que uma câmera deveria tirar duas mil fotos por dia durante dez anos, ou seja, o tempo de vida do aparelho estabelecido pelo próprio fabricante. Mario Merz, também em 1968, começa a apresentar seus *"Igloos"* construídos com tubos de metal, vidro, sacos de areia, jornais e outros materiais; estes trabalhos são, na sua própria concepção, efêmeros, não no uso exclusivo de materiais perecíveis, pois os *Igloos* envolvem até emblemas em néon, mas na sua própria construção; a cada fim de exposição os trabalhos eram desmontados e remontados de novas maneiras e os materiais diversos eram escolhidos a partir do próprio espaço da nova exposição. Michelangelo Pistoletto, em 1968, cria com amigos o grupo de teatro *"Lo Zoo"* que, naturalmente, desenvolvem suas performances no tempo e como no teatro são diferentes a cada apresentação. Alighiero Boetti entre outros trabalhos inaugura uma espécie de Arte postal em que o tempo de envio, recebimento e reenvio era incorporado como *"camadas de experiência"*[114]. Em 1967 ele realizou seu "Manifesto" que tinha duplo sentido fazendo referência a um dos meios de expressão das vanguardas e ao próprio significado literal da palavra que poderia ser pôster. Este manifesto era composto do nome de 16 artistas que eram seus amigos seguidos de códigos gráficos que tiveram sua chave depositada em um tabelião e que só poderia ser revelada após sua morte. Esta concepção de trabalho estende sua duração à própria vida do autor, mas curiosamente, seus herdeiros mantém este código em segredo até hoje. Isso por um momento nos lembra a ironia de Duchamp que ao ser entrevistado por Pierre Cabanne em momento algum faz referência a *"Etant Donné"* que viria a ser revelado apenas após a sua morte, apesar de ter sido construído por mais de 20 anos. No caso de Boetti, sua família suspendeu seu desejo, provavelmente frustrou seus amigos que ainda estavam vivos quando da sua morte, mas estendeu a fascinação da idéia do autor para sempre.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A Arte *Povera* surgiu como uma espécie de resposta dos artistas italianos à crescente influência da arte Americana, em especial, a arte da banalização ou estandartização da imagem da cultura de massa, ou seja, a Pop Arte Americana baseada nos processos técnicos de reprodução que em 1964 alcançou seu auge na Bienal de Veneza com o trabalho de Robert Rauschemberg sendo premiado nesta edição.

Marcia E. Vetrocq[115] ao comentar a exposição *"Zero to Infinity: Arte Povera"*, a qual se caracterizou como uma das mais importantes e influentes exposições históricas do movimento, ocorrida em maio de 2001, no *Walker Art Center* em parceria com o *Tate Modern,* apesar de suas falhas destaca as dificuldades de determinar o tempo cronológico e as características do Grupo que, na verdade, nunca se efetivou como um grupo realmente e que tem como uma das principais características a heterogeneidade e a insubordinação dos artistas participantes. Além disso ela destaca a forte influência ainda em nossos dias da figura de Germano Celant e afirma que *"a presente exibição confirma amplamente o que nunca esteve realmente em dúvida: Arte Povera nomeada, definida e demarcada por Celant é Arte Povera nomeada, definida e demarcada por Celant."*[116] Com isso ela não critica Celant, mas constata uma situação que a própria exposição parece querer mudar destacando no catálogo outros críticos que se envolveram num entendimento diferenciado da Arte *Povera* como Achile Bonito Oliva, por exemplo.

A figura de Germano Celant é sem dúvida fundamental para o desenvolvimento e divulgação da Arte *Povera* no mundo além de utilizar uma nova forma de fazer critica já praticada anteriormente por Carla Lonzi em que se *"abandona a concepção do crítico como um perito a favor de um cronista e comentador."*[117]

No catálogo para a primeira exposição *"Arte Povera – Im spazio"* de 1967, Celant descreveu certas características que ajudaram a construir uma idéia de grupo para o movimento que, no entanto, como já foi dito, não se caracterizava e não se caracterizou como um grupo.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

"O que aconteceu (...) o lugar comum entrou na esfera da arte. O insignificante passou a existir – de fato, impôs-se. A presença física e comportamental tornaram-se arte (...) Cinema, teatro e artes visuais afirmam sua autoridade como anti-pretexto (...) Eles eliminaram de sua indagação tudo o que parece ser mimético da reflexão e representação ou costume lingüístico a fim de atingir um novo tipo de arte, a qual, pegando emprestado um termo do teatro de Grotowsky, pode-se chamar 'pobre'."[118]

Em 1969 Celant escreveu:

"Animais, vegetais e minerais tomam parte no mundo das artes. O artista sente-se atraído por usar possibilidades físicas, químicas e biológicas (...), ele desenha a partir da substância do evento natural – o do crescimento de uma planta, a reação química do mineral, o movimento de um rio, da neve, grama e terra, a queda de um peso – ele se identifica com ele a fim de viver a organização maravilhosa das coisas vivas." [119]

Ao voltar-se para a natureza encontra a si mesmo e nessa identificação mais direta da realidade busca uma maneira de escapar dos sistemas de dominação nos quais a Arte como um conjunto de *"valores antecipados"*[120] está envolvida, abandona o papel de ser um artista para *"perseverar, sentir, respirar, caminhar, entender, fazer-se homem."*[121]

"As primeiras descobertas da não possessão são os momentos finitos e infinitos da vida; o trabalho de arte e o trabalho que se identifica com a vida; a dimensão da vida durando sem fim; imobilidade como a possibilidade de abandonar circunstâncias contigentes a fim de mergulhar no tempo; a explosão da dimensão individual como uma comunhão estética e sensorial com a natureza; inconsciência como um método de consciência do mundo; a busca de distúrbios físico psíquicos pluralmente sensitivos e constantes; a perda de identidade com si mesmo, para um abandono de reconhecimento seguro que é continuamente imposto sobre ele por outros e pelo sistema social."[122]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A Arte *Povera* é uma nova descrição ou representação da natureza, sem na verdade ser uma representação no sentido da semelhança ou das linguagens decodificadas pela cultura; utiliza entre os meios para sua construção elementos da própria natureza em seu estado natural de constante transformação que estão em íntima relação com o homem que busca a fascinação pelas descobertas elementares ou mágicas como escreveu Celant, que envolvem os fenômenos e os fluxos da vida. O homem como elemento vivo e parte deste fluxo vê-se multiplicado através da percepção que não se limita mais à visão e ao intelecto para a construção do conhecimento do mundo. Numa relação mais direta como numa espécie de testemunho físico, num entendimento empírico da realidade *"posicionando uma noção horizontal do conhecimento"*[123].

Bakargiev destaca para a importância na formação do pensamento de Celant e dos artistas da Arte *Povera* a Fenomenologia de Merleau Ponty em *que "a relação entre consciência e o mundo é equivalente à relação entre natureza e o corpo"*[124] (através da percepção o homem se conecta com o mundo) e o pensamento pragmático de John Dewey em que *"a criatividade, forma aberta de conhecimento baseada na importância da experiência inicial, espontânea, empírica do mundo. Natureza para Dewey, não é composta por substâncias mas sim por eventos e processos."*[125]

A Arte *Povera* afirmou a importância vital da subjetividade expressa primeiramente pelos futuristas nos termos do Vitalismo sob influência do pensamento de Bergson, no entanto, a Arte *Povera* enfatizou essa relação no processo de experimentar o mundo de uma forma mais direta com o corpo, sua presença física e comportamento sem fazer referência corporal figurativa ou representativa e sim freqüentemente ligada aos lugares que fazemos para nossos corpos. O corpo é referenciado em seu peso, nas suas dimensões e nas relações de proximidade com os espaços que criamos como no caso exemplar dos *Igloos* de Merz. Mesmo quando os trabalhos se expandem ou são realizados ao ar livre mantêm uma relação íntima com as proporções do corpo humano numa espécie de nova abordagem humanista que ilustra o conceito de harmonia da proporção determinada pelo corpo e que rememora a famosa figura humana de Leonardo da Vinci.[126] O depoimento de

unesp

Giuseppe Penone a respeito de um de seus trabalhos confirma esta característica de modo exemplar.

"Em um riacho fiz uma base de cimento (fig.64 e 65)*; na parte da base que têm exatamente minha altura e é tão larga quanto a abertura de meus braços, imprimi minha face, meus pés e minhas mãos. Depois cerquei a área da base com uma rede de plástico."*[127]



Figura 64



Figura 65

Uma característica da Arte *Povera* destacada por Bakargiev[128] ainda não comentada por nós singulariza estes artistas em relação aos outros movimentos do período como a *Land Art*, a Arte Conceitual, o Pós Minimalismo e Anti Forma e outros movimentos posteriores como a *Body Art* e a *Performance Art*: apesar de todas as suas mais radicais inovações a Arte *Povera* mantém um constante diálogo com a cultura artística Italiana. *"Esta recorrência é mais notável no trabalho de Kounellis, Paolini e Pistoletto, que incorporaram esculturas e fragmentos antigos gregos e romanos, ou a pintura renascentista em seus trabalhos."*[129] Na seqüência a autora destaca que tal característica pode apresentar uma contradição do movimento que procurava se distanciar das formas estabelecidas pela cultura enfatizando a importância da relação entre Arte e vida.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Por outro lado, Vetrocq[130], no primeiro parágrafo de seu comentário sobre a exposição *"Zero to Infinity: Arte Povera"*, destaca que, por mais radicais que tenham sido os trabalhos da Arte *Povera* no sentido de combater a idéia de Arte como um produto cultural, ela não conseguiu liberar-se a si própria dos sistemas de produção e distribuição baseados em conceitos de valor e mercadoria e os artistas mais importantes do movimento passaram a ser conhecidos não pelos processos de criação, desenvolvimento e transformação de seus trabalhos relegados a um segundo plano mas, pelos materiais que utilizaram. Desse modo o próprio mercado de Arte colaborou para disseminar a visão simplista do movimento como uma Arte de materiais pobres. Esta constatação inevitável que se faz no presente já estava indicada na apresentação ou prólogo que Celant elaborou para seu livro *"Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art"* de 1969.

"O livro, embora queira evitar a lógica consumista, é um item para consumo.

Inevitavelmente o livro transforma o trabalho do artista em um bem de consumo e um bem cultural, um meio de satisfazer as frustrações culturais do leitor."[131]

As frustrações culturais do leitor e, em especial, do mercado podem apenas em parte ser supridas pelos registros fotográficos, pelos estudos compilados em livros ricamente ilustrados e por obras que permanecem até nossos dias em grandes e importantes coleções como a *do "Castello di Rivoli – Museu D'Arte Contemporanea"* em Turim, na Itália. As experiências mais radicais e que nos interessam de maneira especial desapareceram na essência da própria Arte *Povera*, ou seja, no processo. Restam na maioria dos casos as fotografias que registram fragmentos das diversas fases, sendo, naturalmente, um pobre instrumento em vista da realidade física dos trabalhos, de seu desenvolvimento e construção, suas transformações constantes nos fluxos naturais até o seu desaparecimento total. A matéria da obra passa a ser efêmera como uma metáfora da vida; esta efemeridade determinada pela escolha prévia da matéria pelo artista é o próprio testemunho do movimento e do tempo nos fluxos naturais que ironicamente se tornam latentes para nós na sua própria ausência física, presente apenas nas descrições e registros parciais como uma espécie de testamento da sua existência no passado.

unesp

Na seqüência citaremos alguns artistas e trabalhos que nos chamaram a atenção por assumirem o tempo como uma função determinante na estrutura da obra.

"Os trabalhos de Zório são demonstrações das leis físicas elementares como pressão, evaporação ou a transformação da matéria através do calor e da umidade. Em sua "Tenda" (fig.66) *de 1967 por exemplo, água salgada, derrubada sobre o tecido da tela, simultaneamente pinga e evapora."*[132] Em *"Rosa-Blu-rosa"* do mesmo ano *"o material à base de cobalto mudava de cor conforme o tempo, a presença dos visitantes, a umidade."*[133]



Figura 66



Figura 67

Jannis Kounellis, com experiência anterior ligada à pintura, a partir de 1967 passa a incluir materiais orgânicos e inorgânicos em seus trabalhos que se expandiriam e em pouco tempo se tornariam instalações. Nestas instalações os elementos mais inovadores foram a inclusão de animais vivos. *"Em 'Senza Titolo' (12 cavalli)* (fig.67),

1969, Kounellis trouxe o mundo exterior para dentro do espaço da galeria exibindo 12 cavalos vivos."[134] Este artista também utilizou carvão mineral e com freqüência o próprio fogo *"enfatizando o processo de combustão".*[135]

Pino Pascali também combinou materiais urbanos e artificiais a elementos naturais como terra, feno e água. Na exposição *"Fuoco, Immagine, Acqua, Terra"* na *L'Attico* em 1967, que foi a primeira a focar a relação entre natural e artificial Pascali, apresentou "1 metro cúbico de terra" e "2 metros cúbicos de terra" (fig.68). Dois blocos compactos de terra que curiosamente transmitiam extrema leveza ao penderem sem nenhum apoio da parede.

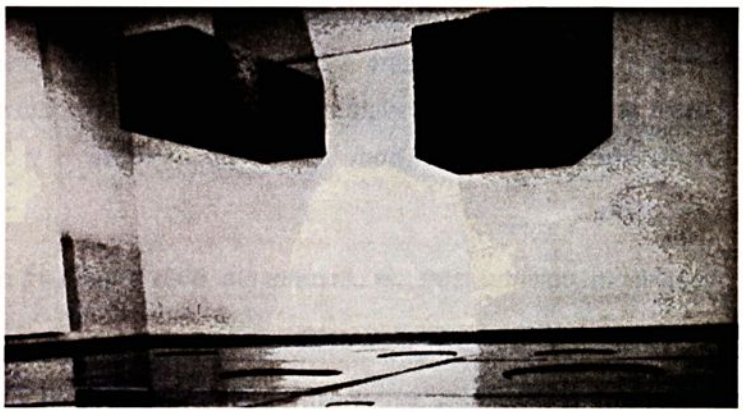


Figura 68



Figura 69

Giovanni Anselmo *"usou amplo leque de materiais orgânicos e inorgânicos, de alface, água e eletricidade, ao granito, ferro e plástico e até materiais invisíveis como a força da gravidade.(...) Em Senza Titolo* (fig.69), *1968 – também chamado Struttura che mangia – a cabeça de um alface é prensada entre um bloco de granito e uma pequena pedra, presas por um arame, Se deixarmos o alface secar, o arame ficará folgado e a pequena pedra cairá."*[136]

Pier Paolo Calzolari a partir de 1967 passa a fazer trabalhos com gelo. *"Em 'Senza Titolo (Malina)', 1968, em Bolonha, ele justapôs um cachorro albino com grandes blocos de gelo pink derretendo."*[137]

De todos os artistas da Arte *Povera* o que mais nos impressionou pelos procedimentos e pela poesia de seu processo foi Giuseppe Penone. *"Um dos poucos artistas da Arte Povera a criar trabalhos no contexto exterior (fora do espaço da galeria), ele não estava preocupado, como muitos artistas da Land Art nos anos 60, com o desenvolvimento de modificações monumentais na paisagem."*[138]

"Em 'Alpi marittime:ho intrecciato tre alberi', 1968, ele interveio em três arbustos, modificando seu crescimento."[139]

"Em 1970, em Munique, para o trabalho 'Albero' (fig.70, 71 e 72), *Penone cuidadosamente escavou camadas de madeira ao redor dos nós em toras de formas industriais. Uma vez este processo terminado, a tora parecia ser o tronco cru de uma arvore mais jovem, com tocos onde seus galhos estavam. Esta ação inverte a seqüência normal de uma forma natural para uma feita pelo homem, uma forma 'funcional'. Seu primeiro 'Albero', feito quando ele tinha 22 anos de idade, foi escavada até o tamanho de uma árvore da mesma idade."*[140]



Figura 70



Figura 71



Figura 72

Este trabalho parece-nos uma síntese dos ideais da Arte *Povera* no que tange às novas relações que os artistas buscavam estabelecer com o corpo criando em outras dimensões distantes dos elementos representativos, sendo por isso mesmo muito mais representativo como uma nova realidade a respeito da própria realidade e do artista que se identifica e se estende como parte da natureza. Este primeiro *"Albero"* é literalmente o mais poético auto-retrato que já conhecemos, revela um profundo entendimento da matéria e do trabalho artesanal, sem o qual não seria possível sua realização, além de ser uma reflexão diferenciada a respeito do tempo, do tempo da própria existência que é identificada num elemento estranho ao corpo ao mesmo tempo extremamente intimo dele.

Na seqüência foi traduzida uma entrevista de Penone que nos parece extremamente esclarecedora, mais do que qualquer descrição que possamos fazer a respeito do seu processo de trabalho e, de certo modo, da Arte *Povera* em alguns de seus aspectos fundamentais como a necessidade de instrumentos auxiliares como a fotografia para registrar o processo, justamente um dos maiores interesses deste movimento.

"*ENTREVISTA COM MIRELLA BANDINI (1973)*

Nos últimos 20 dias trabalhei o dia inteiro, todo dia, como um carpinteiro, em um armazém abandonado perto de Garessio, minha cidade natal. Coincidentemente, ou talvez sintomaticamente, o lugar é uma velha serraria – ideal para trabalhar a madeira. Estive tentando obter de uma viga, originalmente com 11 m de altura, 22 cm de largura e 10 cm de diâmetro, a forma da árvore fossilizada dentro dela. Claro, tudo feito de madeira foi uma árvore; eu poderia muito bem ter usado uma porta ou a perna de uma cadeira. Neste caso escolhi uma viga porque queria uma coisa de tamanho imponente. Para dar a aparência da árvore no momento preciso de sua existência, a primeira coisa que eu devia fazer era distinguir o topo da base. Isto eu fiz com base nos anéis de crescimento, os quais correspondem as duas camadas – uma mais dura, a outra mais suave – presentes na madeira. O topo é a parte com a mais larga camada. Depois comecei a cavar, e agora tudo o que eu devia fazer para recobrar a forma da árvore era continuar seguindo a camada dura.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Fazendo isso não só obtive uma forma, também segui o crescimento da árvore até o momento no qual a mão humana, ou quem sabe, um evento natural, cortou-a ao meio. Vai levar um mês para que eu complete esta tarefa, e vai levar um instante para que o espectador perceba o trabalho; não menos, o processo do trabalho é muito longo. De um modo, vejo o que estou fazendo como uma seqüência de um filme gravado ao avesso (invertido), depois acelerado para frente por um projetor. Estou tirando fotografias para documentar as 3 fases básicas do trabalho: a viga original, o momento em que a árvore incompleta se torna visível dentro da viga, e a árvore em seu estado original/forma final. Estas fotografias se tornam um suporte explicativo fundamental; substituem tudo o que eu estou falando. Fotografias ou palavras são de alguma forma indispensáveis, como o trabalho está baseado no processo. O que mais me intriga, uma preocupação constante em minha visão poética, é a relação entre o tempo real de crescimento e o tempo pessoal. A curiosidade de descobrir uma nova árvore, e obter uma nova história, sempre, e o estímulo neste sentido que me vem da qualidade imaginativa de toda porta, mesa, janela, ou prancha – todos contêm a imagem de uma árvore – explica a motivação e a urgência de meu recurso a este tipo de operação, o qual não é repetição, mas uma nova aventura toda vez."[141]

Animais, vegetais, minerais, água, fogo, as energias que nos envolvem, a terra como elemento que nos aproxima de nós mesmos nos processos irreversíveis da vida os quais se direcionam eternamente para o futuro, para a morte como parte natural da vida multiplicada em cada microorganismo, que se multiplica nas indústrias e no trabalho, nos produtos do homem com data marcada para a sua morte que é antecipada a cada surgimento de um novo produto que o substitui no desejo eterno do objeto incorporando o próprio efêmero como produto da sua existência. A Arte *Povera* propôs uma nova relação com o mundo, mais direta, perceptual no sentido mais amplo, ou, em todos os nossos sentidos de forma que pudéssemos nos aproximar de nós mesmos numa íntima relação com a vida e ao utilizar os produtos do próprio homem fazia uma crítica velada à sociedade de consumo que consome a si própria numa eterna alienação e distanciamento de si mesma. O tempo entra pela primeira vez na estrutura da Arte como uma expressão necessária de vida, como uma forma de refletirmos a respeito de nosso próprio tempo, de nossa própria constituição efêmera

unesp

que está constantemente lutando contra a morte, multiplicando-se inevitavelmente em direção à morte que na realidade não representa o fim mas apenas parte da continuidade da vida. O Homem possui particularidades de percepção referentes ao tempo, o conhecimento transmitido pela cultura e a própria memória; no entanto, o homem faz parte de um tempo complexo que para a Ciência mais recente consiste de tempos múltiplos que englobam todas as relações da vida na terra. Como disse Ilya Prigogine alguns anos depois da Arte *Povera*:

"A natureza não foi feita para nós, e não foi entregue à nossa vontade. Como Jaques Monod nos anunciava, chegou o tempo de assumir os riscos da aventura dos homens; mas se podemos fazê-lo, é porque, doravante, é esse o modo da nossa participação no devir cultural e natural, é essa a lição que a natureza enuncia quando a escutamos. O saber científico, extraído dos sonhos de uma revelação inspirada, quer dizer, sobrenatural, pode descobrir-se hoje simultaneamente como 'escuta poética' da natureza e processo natural nela, processo aberto de produção e invenção, num mundo aberto, produtivo e inventivo. Chegou o tempo de novas alianças, desde sempre firmadas, durante muito tempo ignoradas, entre a história dos homens, de suas sociedades, de seus saberes, e a aventura exploradora da natureza."[142]

Ora, ainda que saibamos que este discurso não faz nenhuma referência ao trabalho dos artistas da Arte *Povera* é inegável a proximidade, guardadas todas as diferenças, entre o pensamento da Ciência Contemporânea, que se volta para uma observação especulativa da complexidade da natureza, e alguns dos ideais do movimento italiano. que se voltou para uma relação mais intima com a própria natureza como uma forma de conhecimento direto e sem preconceitos de nenhuma ordem. A proximidade dos discursos pode ainda ser aumentada no que diz respeito à intuição que Penone tem do tempo e a certeza para a Ciência Contemporânea da existência de tempos múltiplos.

"O que mais me intriga, uma preocupação constante em minha visão poética, é a relação entre o tempo real de crescimento e o tempo pessoal."[143]

unesp

3.3. O tempo e a Terra como suporte.

Desde o início dos anos 60 alguns artistas como Richard Long já realizavam trabalhos na natureza e, mesmo no âmbito da Arte *Povera,* encontramos exemplos disto; em 1963 Luciano Fabro realizou *"Tubo da mettere tra i fiori",* porém, a *Land Art* apresenta uma configuração de movimento apenas ao final da década de 60. Novamente, o termo não abarca toda a complexidade do movimento, suas particularidades intrínsecas e as próprias influências do contexto que envolvem modificações ou adaptações por parte dos artistas influenciados pelo mercado de arte. Estamos querendo dizer que ao voltar para a galeria a *Land Art* elimina a sua principal distinção em relação a movimentos como a Arte *Povera* como podemos interpretar a partir da definição de Dennis Oppenheim daquele contexto.

"Com esta abertura das portas ao redor de 1967, de uma só vez nos abateram inúmeras questões que eram parte da arte tradicional. Muitas das quais estavam centradas na desmaterialização do objeto, o fato de que o objeto não era mais obrigatoriamente rígido, não mais deveria ser possuído diretamente, não precisava mais ser visto diretamente, as informações sobre o trabalho podiam estar convincentemente geradas via fotografia.(...) O desejo consciente era fazer deste método de documentação ser matéria de fato, parecer propositadamente medíocre para que o enfoque não ficasse na fotografia como objeto de arte, mas como veículo mais amplo do contexto."[144]

Sabemos, no entanto, que a fotografia na *Land Art* em muitos casos passou a ser muito mais do que um simples registro como almejava Oppenheim; Richard Long novamente é um bom exemplo; as fotografias de suas marcas na natureza são belíssimas na mais íntima relação da contemplação desta natureza dentro da tradição da paisagem inglesa do século XVIII e mesmo numa espécie de referência ao sagrado e misterioso presente em antecedentes pré históricos como Stonehenge. O próprio Long afirma que - *"A fotografia é uma maneira de trazer a imagem ou a idéia de uma escultura remota e temporária ao publico, ainda que um trabalho fotográfico se torne necessariamente arte, de um modo diferente da escultura original"*[145] - ou seja, estas fotografias tornaram-se objetos de arte e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

de desejo quase que distintos de sua função inicial de registro por causa de sua beleza austera e meditativa. Robert Smithson vendeu fotografias assinadas do *"Spiral Jetty"* para colecionadores para obter o direito total de propriedade sobre o trabalho e o filme feito durante a execução da obra e que envolveu um dispendioso patrocínio.[146]

Retornando a *Land Art* e suas adaptações dentro da galeria podemos colocar a seguinte questão: Qual é a diferença, além da configuração formal particular de cada artista, por exemplo, entre um círculo de galhos ou pedras de Richard Long, um não lugar de Smithson e um trabalho de um dos principais artistas da Arte *Povera* como Jannis Kounellis quando trabalha com carvão mineral? Provavelmente não conseguiremos delimitar diferenças significativas e uma boa explicação pode ser tirada do seguinte trecho.

"Land Art, como todas as formas de atividade vanguardista, permanece dependente do museu, apesar da decisão dos artistas de rejeitar a armação física dos espaços do museu."[147]

Isto torna-se particularmente evidente quando olhamos *para "Double Negative"* uma das primeiras e ao mesmo tempo, uma das maiores e mais impressionantes obras de Michael Heizer e de toda a *Land Art*. Este trabalho como veremos a seguir quebra todas as tradições da escultura tradicional, rompe com o espaço dos museus e com as influências européias em direção à conquista do Oeste, mas é patrocinado por uma galeria de Arte, tornando sua imagem, a qual deveria ser apenas um registro, o próprio produto como prova de um fato heróico que se estende para além da escala humana e por sua configuração simples, para além da escala das mais impressionantes obras de arquitetura que o homem já realizou.

Por estes motivos não podemos deixar de considerar a influência do mercado de arte, porém nos deteremos em trabalhos como *"Double Negative"* que pelo menos fisicamente estão distantes de tornarem-se objetos de valor por eliminarem a distinção entre objeto e lugar, ou desmaterializar o objeto na sua própria condição de objeto ligado à tradição da escultura e em outra instância, eliminar a possibilidade de posse no sentido mais tradicional do objeto dentro do mercado de arte.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A *Land Art* surgiu como um movimento americano. "*A atmosfera experimental dos EUA levou ao desenvolvimento desta arte inovadora em poucos anos. Além disso, é significante que a América ainda possui grande quantidade de terras as quais os artistas têm acesso. A terra sempre tem sido um elemento primário no forjar da consciência americana. Um dos motivos primários para a vinda à América era a terra. Desde que tenha existido terra, a direção da cultura tem sido de expansão constante.*"[148]

"Na América muitos artistas rejeitaram galerias e museus para trabalhar diretamente na paisagem natural. A Land Art de figuras como Michael Heizer (que almejou criar uma arte Americana), Robert Smithson e Walter de Maria representou a criação de intervenções monumentais - trincheiras fundas, linhas na terra que percorriam quilômetros, campos de pólos de aço - nos desertos, planícies e montanhas do oeste americano. A geometria de suas formas estão relacionadas a estética do Minimalismo contemporâneo e também às disciplinas de pesquisa e mapeamento do terreno. Os trabalhos, cuja maior parte é perecível, articularam uma sensação exaltada da escala e qualidades dos locais específicos."[149]

Estes trabalhos dos artistas americanos são objeto de controvérsias. Receberam fortes críticas como uma Arte devastadora e sem preocupações com o ambiente, por outro lado, artistas como Robert Smithson em seu *"Spiral Jett"* enfatizaram a idéia de uma Arte em relação íntima com o ambiente como se o próprio lugar determinasse a estrutura da obra final numa estrita relação. Ele também trabalhou a idéia de dar uma nova função artística para paisagens onde a devastação do homem havia sido marcante.

Um crítico escreveu posteriormente referindo-se a *"Double Negative"* (fig.73), *"a arte da terra, com muito poucas exceções, não só deixa de aprimorar seu ambiente natural, como o destrói."*[150]

Michael Heizer, um dos principais artistas que determinou a formação deste movimento é também o responsável por esta obra tão polêmica e monumental, ou seria melhor usar outro termo,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

visto que, não ocupa o espaço como uma escultura tradicional ou um monumento público; *"Double Negative é composto do próprio espaço: é um vazio (vácuo). Embora massivo em escala, mal é palpável. Os dois grandes cercados chamam um ao outro através do maravilhoso abismo, fornecendo uma experiência de vastidão advinda do arranjamento do espaço que é completamente diferente do caráter tradicional dos monumentos intrusos ao espaço."*[151]



Figura 73

Este trabalho está se deteriorando desde sua construção à vontade do tempo e das condições naturais e só em parte como já afirmamos pôde ser incorporado pelo sistema que a patrocinou. Este sistema detém apenas pobres registros como prova da idéia e existência da obra. O

trabalho permanece inacessível no meio da superfície do deserto distante da sociedade que multiplica sua imagem. Tentar visualizar uma escavação de 15 metros de profundidade e 450 metros entre suas extremidades através de uma pequena reprodução é extremamente frustrante, assim como, extremamente instigante, afinal, a obra permanece lá "aberta ao público" e não podemos afirmar até quando por causa das instabilidades do suporte. Apesar da agressividade da intervenção de Heizer a partir de uma visão de uma foto aérea, *"Double Negative"* parece integrar-se ao ambiente ao mesmo tempo em que denuncia a racionalidade da erosão humana.

Outro trabalho impressionante é o já citado *"Spiral Jetty"* (fig.74, 57 e 76) de Robert Smithson. Realizado em 1970 dentro do *Great Salt Lake* em Utah.



Figura 74



Figura 75

"Cerca de uma milha ao norte dos filtros de óleo escolhi meu local. Camas irregulares de calcário mergulhavam gentilmente ao leste, depósitos massivos de basalto preto estavam quebrados acima da península, dando à região uma aparência partida. Este é um dos poucos lugares no lago onde a água vem em direção à terra. Debaixo de rasas águas rosadas está uma rede de pedras de lama suportando o quebra cabeças que compõe as planícies de sal. A medida que olhei para o local, ele reverberou ao horizonte apenas sugerindo um ciclone imóvel enquanto uma luz trêmula fazia toda a paisagem tremer. Um terremoto dormente espalhava-se na solidez flutuante, em uma

sensação giratória sem movimento. Este local era uma rotatória que fechava a si mesmo em um imenso caracol. A partir deste espaço giratório emergiu a possibilidade de Spiral Jetty."[152]



Figura 76

As considerações de Smithson e suas obras inauguraram um dos mais correntes conceitos do período em que o lugar determinava a configuração dos trabalhos numa íntima relação como podemos observar novamente nas palavras de Oppenheim.

"Muitas das coisas que me interessaram estavam no chão, ao nível do chão, ou o penetrando. Logo de cara tive esta sensibilidade em direção ao chão. As coisas que penetram o chão confundem a natureza do objeto de trabalho. Algo que quebrasse o chão novamente ativaria a periferia. Sempre existiu ambigüidade sobre o comprimento ou o tamanho do trabalho - onde ele começa? Quando ele acaba? Eu estava excitado sobre o fato de as portas estarem abertas ao objeto e o objeto estava entrando em um campo, um campo sem definição de espaço. De repente esta noção de um lugar como escultura se manifestou. A escultura podia não ser apenas colocada, mas

ela podia ser vários lugares, em vários locais."[153]

Tragicamente, em 1972, Smithson morre enquanto inspecionava outra obra chamada "Amarillo Ramp", no mesmo ano, *"Spiral Jetty"* desapareceria sob as águas do *Great Salt Lake* com uma elevação natural do nível da água. Obras como *"Double Negative"* e *"Spiral Jetty"* envolveram grandes equipes e equipamentos pesados de escavação e transporte, grandes patrocínios e ampla cobertura em construções, que excediam a escala humana de forma esmagadora como uma dupla metáfora da Terra em sua imensidão e sua instabilidade tornada função da estrutura da obra ao assumir a própria Terra e seu tempo como suporte para seus trabalhos. Talvez, em algum momento no futuro a Spiral Jetty reapareça tornando aparente suas transformações no tempo e inaugurando um novo ciclo de exploração de sua imagem.

Walter De Maria, também participante deste movimento, realizou trabalhos no deserto do oeste americano como *"Las Vegas Piece"* de 1969. *"Quatros cortes superficiais feitos pela lâmina de 2,4 metros de uma escavadeira no deserto central de Nevada. Estes cortes formavam um quadrado com lados de meia milha, com dois lados estendendo outra meia milha em cantos opostos. Todos orientando Norte a Sul ou Leste a Oeste."*[154]

Diferentemente dos trabalhos anteriores este envolveu uma concentração menor de trabalhadores e ainda assim impressiona pelas dimensões. È também o trabalho mais frágil dos destacados até agora por ser uma intervenção superficial e em poucos anos, provavelmente, desapareceu ou foi apagado pelos depósitos sucessivos levados pelo vento e pela pouca chuva da região. Talvez num futuro distante esta marca seja redescoberta como os geoglifos (escrituras na terra) gigantes da península de Nazca, no Peru, ou no deserto do Atacama, no Chile, como as marcas simbólicas de nossa civilização primitiva. Assim como vários artistas da *Land Art* os artistas primitivos destes lugares inóspitos também utilizaram figuras simples e geométricas; círculos simples, círculos concêntricos, círculos com pontos, retângulos, cruzes de lados iguais, flechas, linhas paralelas simples, linhas paralelas com espirais, espirais, além das impressionantes representações de animais da região e do próprio homem em ação. É freqüente também, assim como nos trabalhos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

da *Land Art*, as referências a linhas solares em figuras abstratas que possuem até 365 ângulos. Naturalmente esta comparação leva em conta os meios e as intenções diferenciadas de cada artista no seu tempo e mesmo assim parece-nos mais surpreendente a realização de um Pelicano com 285 metros de largura e que só pode ser visto a uma altura aproximada de 300 metros.

Um outro trabalho de Walter de Maria nos chama mais a atenção e parece que a idéia surgiu muitos anos antes de sua realização, como podemos perceber mais uma vez nas palavras de Oppenheim em entrevista com Germano Celant. *"Mais tarde, nós demos um passeio ao redor de Manhattan; isto foi em 1967. Durante este passeio com Walter existiu um olhar intenso sobre objetos ou arquitetura, especialmente as estruturas industriais como torres e antenas. Definitivamente existia uma consciência de sua parte do modo como estes podiam tocar a arte."*[155]

Oppenheim nesta entrevista feita em 1997 rememora o passeio com Walter De Maria 30 anos antes com mais atenção aos detalhes do que provavelmente no próprio período desta visita, que segundo ele foi *"uma experiência muito intensa"*.[156] Quando ele fala da atenção especial que Walter de Maria dava às estruturas industriais como torres e antenas está fazendo uma referência retrospectiva há alguns anos após 1967 como se visse, agora, em relação àquele período, Walter De Maria vislumbrando a realização em 1974 de *"The Lightining Field"* (fig.77 e 78) que seria instalado definitivamente no Novo México em 1977. Na primeira versão reduzida que serviu como teste De Maria *"usou uma escala de pólos de aço inoxidável de 5,4 metros de altura afiados nas pontas e distantes 60 metros entre si. Como mostram os retratos, os pólos no campo agiam como*



Figura 77

para raio e, durante a tempestade, captavam muitos raios."[157]



Figura 78

Este trabalho é fascinante pela própria simplicidade de sua natureza física e sua estrutura formal, o aço inoxidável como um material perene em uma forma marcadamente atemporal cortando verticalmente o deserto de modo quase imperceptível durante a maior parte do tempo até que, no tempo, ou, numa condição específica do tempo, o trabalho se efetive realmente, talvez por um segundo, talvez menos. Os registros que vemos indicam que este trabalho existe apenas em direção ao futuro e não podemos apreendê-lo totalmente porque ele está sempre para ocorrer de um modo diferente.

O tempo como uma nova função da estrutura das obras na *Land Art* adquiriu uma riqueza e uma diversidade em suas manifestações até então nunca vista, ou melhor, nunca vista na Arte Ocidental dentro do período que estamos estudando a partir do Renascimento. Como já indicamos é de nosso conhecimento e de todos, provavelmente que, o tempo, sua passagem e os próprios movimentos celestes sempre estiveram nas bases de um entendimento e da formação cultural de várias sociedades arcaicas em diferentes partes do mundo, sem falar que estes conhecimentos eram fundamentais para a sobrevivência na Terra.

O trabalho de alguns artistas da Land Art deve muito a estes antecedentes históricos, ou pré-históricos. Robert Morris em seu *"Observatory"* (fig.79) construído na Holanda em 1971 obriga o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

observador a refletir a respeito das dimensões perceptivas que temos em relação ao próprio tempo, a partir do próprio tempo da percepção necessária para que o observador percorra e perceba o monumento, passando por todas as referências longínquas da história humana em sua própria construção além da *"medida virtualmente imponderável do tempo astronômico revelado pelo percurso das linhas solares."*[158]

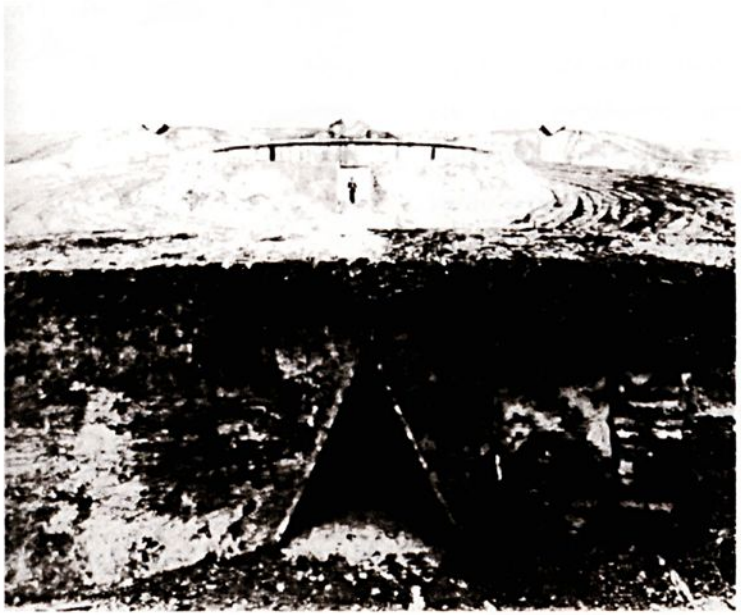


Figura 79

Nancy Holt, em 1976, realizou *"Sun Tunnels"* (fig.80 e 81), mais um belo trabalho que utiliza em sua concepção as linhas solares, este só pode ser percebido no movimento da terra em torno de si no decorrer de um dia e no movimento da terra em torno do sol no decorrer do ano. Este tempo está para além de nossa percepção contínua ao mesmo tempo em que é a própria metáfora da Terra em relação aos movimentos dos astros pois, aproxima através do movimento da luz o dia e a noite ao fazer furos na parte superior dos canos em configurações de constelações (Draco, Perseus, Columba e Capricórnio).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18



Figura 80

"Sun Tunnels consiste de quatro canos de concreto, cada qual com 5,4 metros de comprimento e um pouco mais de 2,7 metros de diâmetro, colocado em uma configuração em X mais ou menos 15 metros distantes. Eles estão alinhados ao nascer e ao pôr do sol no solstício do verão e do inverno – aproximadamente 32 graus norte e sul do verdadeiro leste e oeste. No nascimento e no pôr do sol no solstício do verão e do inverno e mais ou menos 10 dias ao redor destas datas (antes e depois), o sol é visível entre os pares de canos."[159]

No nascer do sol no solstício algumas fotografias mostram configurações surpreendentes, devido à grande intensidade da luz, os canos desprendem-se do solo e do espaço circundante ilusoriamente e se aproximam como se fossem uma única peça escultórica de círculos concêntricos, onde suas partes permanecem ligadas apenas por uma espécie de energia que mantém sua órbita como nos sistemas estelares dos quais a artista se inspirou.

"Sun Tunnels é uma dignificada e ainda humana escala na qual experimenta-se a enorme complexidade da paisagem circundante."[160]



Figura 81

Outros trabalhos e artistas poderiam ser acrescentados a esta lista espetacular, Christo e seu *"Running Fence"* (fig.82 e 83) de 1976, por exemplo, com 24 milhas e meia de extensão fazia referência à muralha da China nos seus 5,4 metros de altura. Este trabalho levou 42 meses para ser completado envolvendo um complicado processo que foi da concepção, passando pelas conquistas no campo jurídico, até sua instalação de fato, permanecendo por apenas duas semanas a um custo total de três milhões de dólares. O tecido sintético branco mudava de forma de acordo com o tempo, o vento, a luz do sol e da noite no decorrer dos dias sendo impossível para um observador comum perceber a complexidade do trabalho que envolvia uma percepção longa no tempo e uma distensão no espaço.



Figura 82



Figura 83

A terra tornou-se suporte para um desenho gigantesco e ao contrário da Muralha da China, que foi erguida para a eternidade visando proteger as fronteiras do Império, *"Running Fence"* em seus quatorze dias parecia gritar a fragilidade e a ilusão das fronteiras contemporâneas.

Do outro lado do Atlântico, na Inglaterra, um grupo de artistas parecia voltar sua atenção à natureza concomitantemente aos artistas da *Land Art* Americana, no entanto, estes demonstraram uma outra sensibilidade em seus pensamentos e em suas obras, realizando trabalhos efêmeros com um caráter meditativo e ritual. Hamish Fulton e Richard Long *"lideraram o caminho em direção, e de volta, a paisagem inglesa.(...) Eles mal interferiam na paisagem. Ao invés, Fulton não fez marcas a não ser de pegadas e não tirou nada além de fotografias. Long também fotografou, e enquanto reorganizava alguns elementos da paisagem – rochas e gravetos – ele o fez de maneiras que eram difíceis de se perceber. Caminhadas eram a forma principal de atividade artística para ambos esses homens."*[161]

As diferenças entre a *Land Art* feita nos EUA e na Inglaterra ficam mais evidentes quando Hamish Fulton responde a uma entrevista a respeito dos trabalhos de Smithson, Heizer e De Maria. *"Eu sinto que os três artistas mencionados usam a paisagem sem... nenhum sentido de respeito por ela ... eu vejo a arte deles como uma continuação do 'Destino Manifesto'... a assim chamada 'conquista heróica da natureza.'"*[162]



Figura 84

Acreditamos que não seja tão radical o trabalho dos artistas americanos como define Fulton, a obra de Smithson, por exemplo, utilizava áreas devastadas pela ação do homem, no entanto, é inegável que os ingleses, talvez pelas próprias condições físicas de sua paisagem e pelos antecedentes históricos com seu melhor exemplo em "*Stonehenge*" (fig.84), estão muito mais próximos dos povos primitivos que estabeleceram uma relação de íntima integração e respeito com a natureza.

O trabalho de Hamish Fulton nos impressiona pelo respeito com a natureza; ele não realiza nenhuma intervenção, não produz nenhum objeto que interfira no ambiente natural, mas transforma conceitualmente sua existência e sua íntima relação com a natureza na própria obra. Sua passagem é indicada pelas fotografias que nos dão apenas fragmentos do tempo que passa passo a passo em seu trabalho.

"As fotografias mostram a terra da maneira que deveria permanecer."[163]

"Pessoas geralmente não aparecem no trabalho de Fulton, exceto, por exemplo, em poucas fotografias tiradas no Himalaia ou nas áreas rurais da Bolívia, onde ele sentiu que as pessoas vivem em harmonia com o ambiente natural."[164]

Outro Artista que chama a atenção pela forma como concebe sua própria existência em sua relação com a natureza é David Nash, como fica mais evidente em suas próprias palavras.

"Eu quero uma abordagem simples do viver e fazer. Eu quero uma vida e um trabalho que reflitam o equilíbrio e continuidade da natureza. Identificando com o tempo e a energia da árvore e com sua mortalidade, me encontro mais profundamente arraigado nas alegrias e explosões da natureza. Regenerado; quebrado e reunido; uma fé dormente revivida no novo crescimento da antiga madeira."[165]

Para não nos estendermos demais iremos encerrar nosso primeiro passeio pela arte em sua excursão pela natureza falando de um dos artistas mais fascinantes (ao nosso ver) de toda a história da Arte Contemporânea, Richard Long; seu modo de trabalhar está em íntima relação com um passado distante, talvez mais ainda com os artistas primitivos do deserto de Atacama nos geoglifos (fig.85 e 86) do que, propriamente, com Stonehenge na sua terra natal. Os artistas do território do Chile realizaram sua arte na superfície e Richard Long mesmo quando acumula pedras maiores ainda mantém esta característica de proximidade com o solo, diferentemente de Stonehenge com seu caráter mais monumental. Os modos de operar são também muito semelhantes como fica descrito

unesp

nos tipos singulares detectados nos geoglifos que se dividem basicamente em processos de extração e acumulação como segue.



Figura 85 – técnica extrativa



Figura 86 – técnica acumulativa

"A grande maioria deles foram realizados com a técnica extrativa. São exemplos os de Cerro Sombrero em Azapa, em Santa Rosita perto de Pica, Cerro Unita entre outros. Um outro grupo menor são os que foram realizados com a técnica de adição; quer dizer, acumulando pedras de tonalidades escuras de origem vulcânica à maneira de mosaicos e que contrastam com um fundo mais claro característico de cerras e pampas do deserto. Exemplos destes são encontrados em Lluta, no painel dos Hombres Grandes e El Aguila, em Azapa, Chiza, Tiliviche no painel de La Caravana. Um terceiro grupo de geoglifos foi feito por um processo misto de extração e adição."[166]

Para que estas características se tornem evidentes no trabalho de Long basta escolhermos algumas obras. *"Uma linha na Bolívia"* (fig.87) de 1972 ou *"Linha de Sahara"* (fig.88) de 1988 são bons exemplos do procedimento extrativo. O artista não acrescenta nada e não faz nenhum sulco na superfície, apenas remove o material como pequenas pedras. Já *"Uma linha no Himalaia"* (fig.89) de 1975 ou *"Pedras sobre um Marco"* (fig.90) de 1992 feito na Inglaterra são ótimos exemplos do procedimento cumulativo. A própria imagem não deixa dúvidas e ainda que guardem relações fortes com o sentido religioso e contemplativo de *Stonehenge* os procedimentos, como já afirmamos, estão muito mais próximos dos artistas que fizeram seus trabalhos no deserto de Atacama no Chile. Estes procedimentos se repetem no decorrer de sua trajetória e em alguns trabalhos parecem levar ao

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

terceiro exemplo como um modo misto, porque Long em obras como *"Círculo de Silêncio"* (fig.91) feito no Texas em 1990, retira material do centro do círculo e o acumula em sua própria borda criando uma frágil e delicada impressão de relevo.



Figura 87

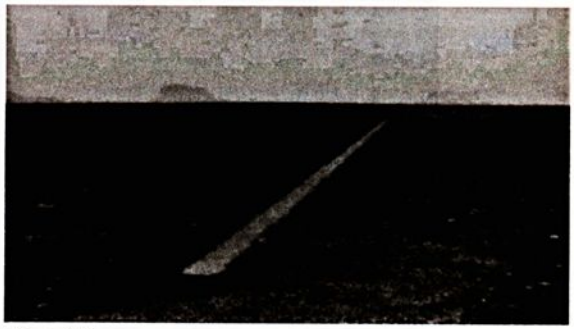


Figura 88



Figura 89



Figura 90

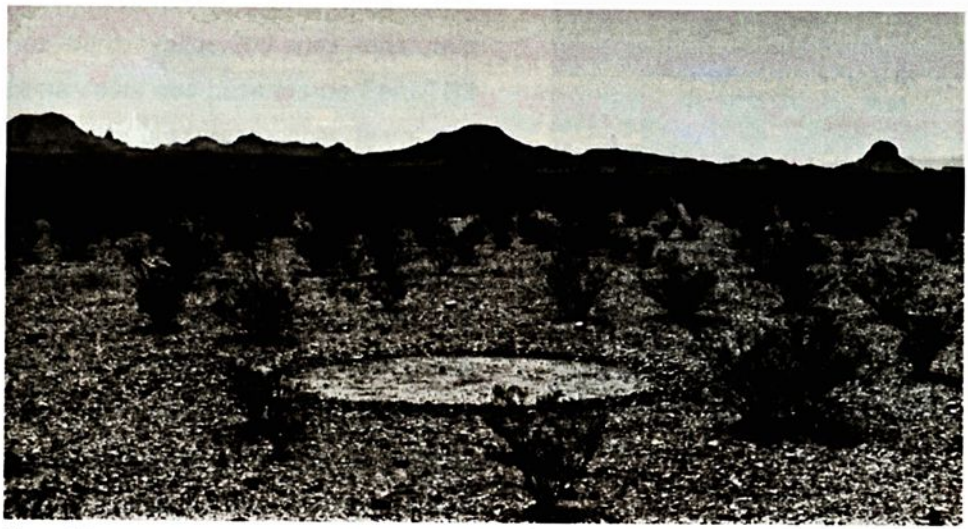


Figura 91

"... muitos anos antes da prática se tornar universal, Long começou a fazer sua marcas na natureza: negociando as direções dos caminhos, escolhendo padrões em campos pela remoção de fileiras de margaridas, ou caminhando cem milhas por sete dias ao redor de um ponto fixo em Dartmoor. Estes junto a exercícios feitos na praia - arrumando a alga em espirais ou reorganizando pebles em leito fluvial - não são tanto marchas roubadas na natureza ... como círculos desenhados ao redor de convenções esculturais... As operações de Long na face da natureza, suas incisões, tatuagens, foram em seu tempo uma inovação."[167]

"A introdução que fez do tempo real e do espaço real de um passeio físico na obra de arte foi uma radical reinterpretação da paisagem tradicional britânica."[168]

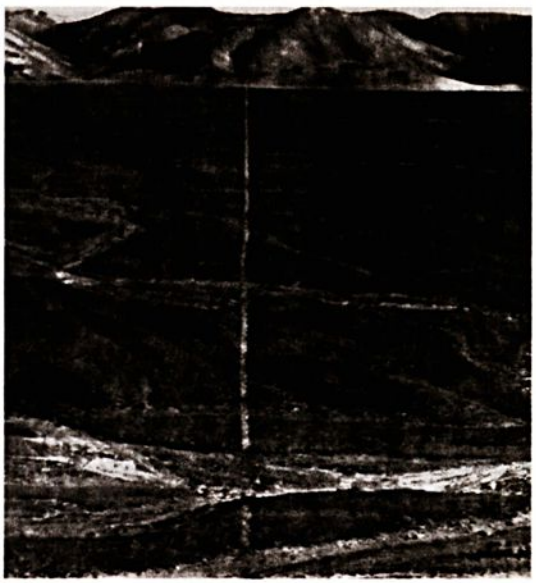


Figura 92

A ligação de Long com povos primitivos é muito maior do que podemos imaginar num primeiro momento, *"Walking a Line in Peru"* (fig.92), *1972 aconteceu em uma das extraordinárias marcas feitas 200 anos atrás pelo índios Nazca na costa dos desertos do Peru."* Na realidade trata-se de uma apropriação literal das marcas feitas pelos índios em suas constantes migrações, provavelmente determinada pelas condições do clima e pelas necessidades locais de acordo com as estações do ano. Uma linha, em condições normais, é o menor caminho entre dois pontos e isto está relacionado diretamente à sobrevivência. Representa também o aspecto religioso e de valorização dos antepassados; percorrer os mesmos caminhos de nossos ancestrais é acrescentar novas camadas ao tempo e adquirir parte de sua sabedoria no presente. A linha pode ser interpretada como uma bela metáfora

unesp

da vida, assim como, as tradições orais não significam apenas repetição mas acúmulo e transmissão de conhecimento.

Richard Long participou da 22º Bienal Internacional de São Paulo em 1994 e numa curta entrevista publicada juntamente com seu catálogo de apresentação deixou claro parte de seu pensamento referente ao seu próprio trabalho. Long disse à entrevistadora Geórgia Lobacheff que não achava que seu trabalho deveria estar sob o rótulo de *"Land Art"*, este rótulo deveria restringir-se aos trabalhos norte-americanos: *"Na minha opinião talvez tenha mais a ver com a Arte Povera italiana (meios e procedimentos simples e modestos) ou com a Arte Conceptual (a importância das idéias)."*[169] Quando se refere ao seu meio de trabalho fala da natureza e da caminhada. *"O meu meio de trabalho é a caminhada (o elemento de tempo) e materiais naturais (escultura)."*[170] Um pouco à frente Long dá uma das mais interessantes interpretações sobre o seu trabalho comparando-o com um dos meios mais tradicionais da História da Arte, o auto-retrato.

"Meu trabalho é na realidade, um auto-retrato, sob todos os aspectos. Assim, por exemplo, caminhar através de um país é tanto a mensuração do próprio país (seu tamanho, forma e terreno) quanto de mim mesmo (quanto tempo eu levo, e não outra pessoa)."[171]

Numa espécie de poesia/declaração Long tece as melhores definições do que tentamos descrever até agora referentes a estes trabalhos feitos na natureza, em especial na *Land Art*, ou, se não quisermos contrariar a própria definição de Long que rejeita este rótulo, nos trabalhos de alguns artistas ingleses que guardam relações com outros movimentos radicais das décadas de sessenta e setenta, inclusive a *Land Art* Americana, ainda que de modo distinto.

'Minha arte é sobre trabalhar no mundo
selvagem, que seja, na superfície da Terra.

Minha arte tem os temas de materiais, idéias,
movimento, tempo. A beleza dos objetos, pensamentos, lugares

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

e ações.

Meu trabalho é sobre meus sentidos, meu instinto,
minha própria escala
e meu próprio compromisso físico.

Meu trabalho é real, não ilusório ou conceitual.
É sobre pedras reais, tempo real, ações reais...

Minhas esculturas ao ar livre e caminhadas locais
não estão sujeitas a possessão e propriedade. Eu gosto do fato
daquelas estradas e montanhas constituírem espaço público.

Minhas esculturas ao ar livre são lugares.
O material e a idéia são do lugar;
a escultura e lugar são um e o mesmo.'[172]

Todos os movimentos das décadas de sessenta e setenta ajudaram a abrir os horizontes da Arte para o mundo real, a Arte *Povera* e a *Land Art*, em especial, abriram novas possibilidades para a introdução da própria vida em sua constante transformação. O tempo em seu constante devir passava a se manifestar na escolha da matéria das obras, na inclusão física e conceitual dos movimentos do nosso próprio planeta como parte intrínseca dos trabalhos, nas energias e na transformação dos materiais, na efemeridade de certos procedimentos como os de Long, que simplesmente retira material da superfície da Terra; enfim, do tempo irreversível e imprevisível imposto, ou melhor, incorporado como função principal da estrutura desta nova arte que assumiu a própria Terra como suporte.

A partir de agora retomaremos o sentido do primeiro capítulo, citaremos artistas e trabalhos que nos chamaram a atenção por estarem em íntima relação com as características que descrevemos e analisamos até este momento no terceiro capítulo. O tempo será sempre uma das

unesp

funções principais destes trabalhos e quase que invariavelmente estará ligado à escolha prévia que o artista faz da matéria em que realiza a obra, ou em outras situações, no processo de realização que envolve os mais surpreendentes e, as vezes, os mais simples procedimentos.

unesp

3.4. A importância das Bienais e os precursores das rupturas na Arte Contemporânea no Brasil.

Antes de nos determos em análises de trabalhos e artistas que nos chamaram a atenção de modo especial e sem o mesmo rigor cronológico que descrevemos na seqüência do terceiro capitulo até agora, precisamos destacar a importância de alguns eventos históricos e a atuação de alguns artistas que colaboraram para fundar uma nova postura nas linguagens artísticas no Brasil.

Em primeiro lugar não podemos deixar de citar a importância da 1º Bienal Internacional de São Paulo realizada em 1951 e sua continuidade, apesar de, em alguns momentos estar ameaçada por questões políticas como a Ditadura Militar, o que provocou um boicote internacional em 1969, e de interesses particulares como se evidenciou em 2000, ano em que a Bienal não foi realizada para a apresentação do Mega-evento comemorativo de nossos quinhentos anos – "Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento".

O Brasil ainda vivia em 1951 sob a sombra do primeiro modernismo e figuras como Cândido Portinari e Di Cavalcanti dominavam o cenário nacional das artes. Estes artistas têm sua importância histórica mas também colaboraram para a formação de um imaginário nacional, criando e reforçando estereótipos que apenas em alguns momentos esbarravam numa análise mais crítica da nossa realidade. A beleza exótica e "natural" do negro, sua sensualidade expressa nas festas populares, nas rodas de samba, sua força sempre atrelada ao trabalho braçal com seus pés e mão exagerados; a figura mais crítica de Lazar Segal quando se fixa no Brasil encanta-se com nossa luz, seu sofrimento, no entanto, ainda que universal, está muito mais atrelado à sua própria raiz européia como podemos verificar nas suas séries mais conhecidas dos imigrantes. A aristocracia paulista quando é representada por estes artistas em suas poses clássicas em tons sóbrios ou sombrios mostra uma beleza ascética cercada em alguns momentos pelos símbolos da inteligência e da cultura mais erudita de descendência européia.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A 1º Bienal, afirmou Mário Pedrosa, possibilitou uma revisão de valores artísticos para o Brasil que estava atrasado pelo menos trinta anos em relação as novas tendências artísticas. [173]

A primeira grande influência e que deitou raízes não apenas no Brasil mas em todo o continente Sul Americano pela importância que adquiriu a Bienal desde o início foi a arte de caráter construtivista, esta estava fortemente representada na 1º Bienal por uma delegação Suíça e teve como representante mais ilustre Max Bill e sua "Unidade Tripartida", premiado no evento e hoje pertencente o acervo do MAC USP.

Desenvolve-se a partir deste primeiro contato o "Concretismo" em torno da figura de Waldemar Cordeiro e em poucos anos alguns participantes liderados pelo poeta Ferreira Gullar se dissociam do grupo e criam o "Neoconcretismo" visando desenvolver uma Arte menos racionalista. Das experiências particulares de dois participantes desse grupo, Lygia Clark e Hélio Oiticica, surgem as primeiras características de ruptura efetiva com a Arte Moderna e as raízes da Arte Contemporânea brasileira, que segundo alguns críticos e historiadores, como por exemplo, Nelson Aguilar responsável geral pela mostra "Brasil +500" e curador do módulo "Século XX", formam ao lado de Mira Schendel as bases da Arte Contemporânea no Brasil. Esta exposição foi montada de forma cronológica e quase didática e ao final do Modernismo encontrávamos monotipias e pinturas/esculturas de Mira Schendel, os Bichos de Lygia Clark e os Bólides de Hélio Oiticica como um ponto de ruptura entre o Modernismo e uma ligação com a Arte Contemporânea. De fato, estes trabalhos, principalmente os de Hélio Oiticica e Lygia Clark, são surpreendentes quando observados retrospectivamente por anteciparem várias das características mais radicais da Arte *Povera* Italiana, da Arte Conceitual e ainda guardam seu frescor em nossos dias.

Os "Bichos" (fig.93) feitos com chapas de metal e dobradiças nos chamam a participar da obra, a alterar suas configurações infinitamente, o observador torna-se um co-autor, um participante dinâmico numa das mais radicais rupturas com o Modernismo. O trabalho racional ganha uma espécie de função orgânica e se identifica com a própria individualidade de cada observador/autor. O tempo do trabalho envolve a relação e sua modificação formal até que o próximo observador imprima

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

sua/outra forma de identificação. O espaço torna-se um elemento do jogo da arte, um Bicho pode estar ao nível do chão quase imperceptível ou pode ferir os espaços ao relacionar-se com ele nas suas formas geométricas/orgânicas.

Os Bólides de Hélio Oiticica são espécies de caixas, as vezes sacos, que contém materiais pobres, areia pedras, grãos, água. Um dos Bólides da exposição "Brasil +500" era uma simples caixa d'água com um pouco de água e a expressão "mergulho do corpo" pintada no fundo. O observador é estimulado sensorial e intelectualmente pelas provocações de Hélio Oiticica. O observador deve sentir o cheiro, tocar os materiais, movimentar suas gavetas. A textura salta aos olhos e os trabalhos pedem para ser tocados, sentidos pelos nossos sentidos estimulados pelas nossas lembranças e pelo nosso desejo tátil. Os "Penetráveis" (fig.94) são como Bólides em escala maior e desestabilizam nossas noções de percepção do espaço que envolve nossos corpos. Temos que caminhar descalços ou deitar no "Bólide Cama". Os trabalhos são apenas parte da obra na concepção deste artista, estes só se efetivam no momento em que o observador toma parte ou nas suas experiências mais radicais como no caso dos "Parangolés" quando o próprio observador torna-se a obra ao ativa-la.

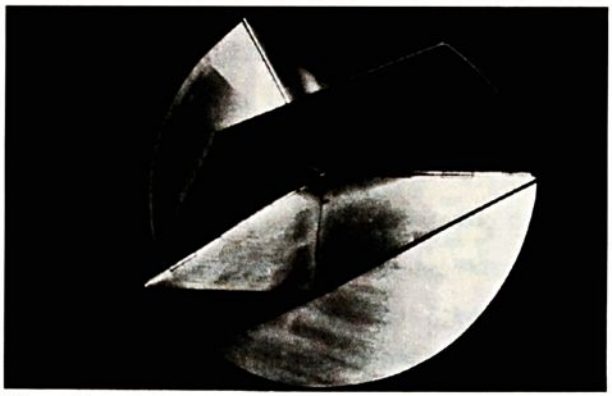


Figura 93

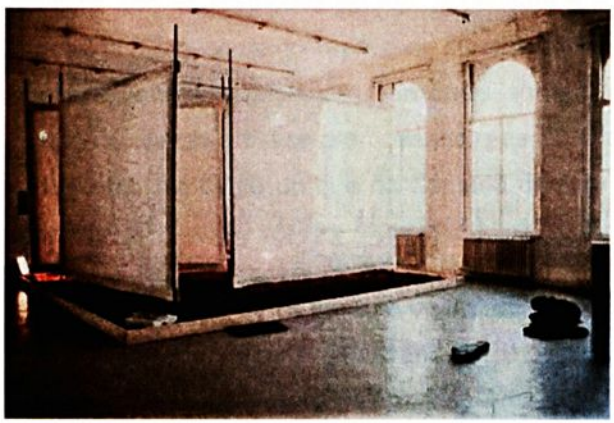


Figura 94

Ironicamente somos obrigados a descrever como seria interessante tocar, como devemos participar sem, no entanto, podermos tocar nos trabalhos, agora objetos de museu, destinados à preservação estática e às limitações de nossa descrição pela linguagem. Provavelmente se Hélio e Lygia estivessem conosco proibiriam a exibição como foi feita na "Mostra do Redescobrimento" sobre pedestais envoltos pela aura das mais tradicionais esculturas, estáticas e intocáveis, contrárias às próprias concepções essenciais dos dois artistas que envolviam o observador como elemento fundamental das obras.

As Bienais tiveram vários desdobramentos e ampliaram sua influência no cenário nacional assim como as pesquisas de Hélio Oiticica e Lygia Clark estendem suas influências até nossos dias. Suas pesquisas como já afirmamos estavam em íntima relação como os movimentos mais radicais e em muito anteciparam características que seriam desenvolvidas principalmente na Arte *Povera*. O fato de o Brasil ser parte da periferia do mundo e da cultura atrasou o reconhecimento das pesquisas destes artistas para nossos dias que cada vez mais tem seus nomes reforçados na história da arte da Segunda metade do século XX.

No final dos anos 60 e inicio dos anos 70 o Brasil passa por um dos seus piores períodos políticos sob as restrições do AI5. A censura e a violência atingem todos os âmbitos da sociedade brasileira. Este contexto repressor deveria restringir as ações e as iniciativas artísticas mas, pelo contrário, numa espécie de resistência surgem as mais radicais e transgressoras manifestações dentro do campo artístico promovendo o escândalo e a violência (por parte das autoridades) ainda de modo mais marcante do que na Semana de Arte Moderna de 22, abrindo novos horizontes na arte brasileira.

Um marco deste período de repressão política e agitação cultural foi a realização em 1970 de dois eventos paralelos organizados em Belo Horizonte por Frederico Morais. Tratam-se da mostra "Objeto e Participação" no Palácio das Artes, inaugurada no dia 17 de abril, e "Do Corpo à Terra" no Parque Municipal de Belo Horizonte, entre 17 e 21 de abril. O que fundamentou as linhas gerais dos

unesp

dois eventos, segundo o próprio Frederico Morais[174] em texto recentemente organizado para uma espécie de retrospectiva ou reapresentação da exposição de 1970 com exibição dos registros e alguns trabalhos remontados especialmente para o evento organizado pelo Itaú Cultural de Belo Horizonte em 2001 –2002, foi uma noção mais ampla de objeto elaborada por Hélio Oiticica.

"O Objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como 'obras'. É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um propositor de atividades criadoras. O objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queiramos que seja. Um som, um grito podem ser um Objeto."[175]

A outra característica que marcou o evento foi a criação de obras em áreas externas defendidas segundo o próprio Frederico Morais por ele mesmo em duas ocasiões anteriores em 1968. Sabemos porém que, desde 1963 já tinham sido feitos trabalhos em áreas distintas dos Museus e Galerias na Itália e na Inglaterra, e um pouco depois nos EUA, sem falarmos novamente do Grupo *Gutai* e dos diversos antecessores arcaicos, inclusive no Brasil.

Os artistas tiveram liberdade total para criar seus trabalhos nos locais que escolheram e as obras que não foram retiradas ou destruídas pelas autoridades permaneceram no Parque Municipal até sua desintegração, *"acentuando o caráter efêmero das propostas."*[176] Sob forte tensão política as obras tornaram-se mais efêmeras à medida de suas provocações. O tempo limitado ao processo de transformação e desintegração das obras sucumbiu ao tempo do escândalo e da censura que provocou. Para exemplificar podemos citar "Trouxas ensangüentadas" de Artur Barrio que sofreu intervenção do corpo de bombeiros e da polícia, o ritual de "Queima de Galinhas Vivas" de Cildo Meireles foi alvo de acaloradas críticas e a "Trilha de Açúcar", projeto de Hélio Oiticica, executado por Lee Jaffe foi destruída por um trator antes que a primeira formiga chegasse ao local.

"Quer seja em sua dimensão histórica, biológica, geológica, quer em reconstituição fictícia, o tempo, como centro de interesse, remete ao processo como núcleo das operações. O Campo de significação se desloca do objeto à experiência perceptiva."[177]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

É nítido nos trabalhos dos artistas da década de 70 a forte influência exercida pelas figuras de Lygia Clark e, principalmente, Hélio Oiticica, que se utilizou de materiais simples e sempre enfatizou a obra como um elemento que se completava na relação direta ou perceptiva com o observador. Os trabalhos percebidos nas transformações e esse processo que englobava desde a concepção até a desintegração da obra tornou-se o centro das atenções destes artistas que tentaram fugir das amarras do sistema que havia transformado os objetos de arte e as estruturas que os envolvem em simples mercadorias. As semelhanças com movimentos como a Arte *Povera* e até mesmo algumas manifestações da *Land Art* podem ser estabelecidas e também questionadas, por exemplo, diferentemente da Arte *Povera* o engajamento político das obras e dos artistas brasileiros era muito maior, provavelmente em função do contexto político de repressão; não queremos dizer com isso que se tratavam de trabalhos expletivos ou de cunho meramente político, as "Trouxas Ensangüentadas" é um excelente exemplo. Ainda que Barrio nunca tenha estabelecido nenhuma relação com o período político (o que nos parece pouco provável) é impossível olharmos retrospectivamente para esse trabalho sem pensarmos nos vários assassinatos e na tortura ocorrida no período da ditadura militar a partir de 1964. Se não fosse desse modo, o que explicaria a tensão que o trabalho criou a ponto de sofrer intervenção oficial? As marcas deixadas na paisagem como por exemplo no trabalho de Luiz Alphonsus após queimar uma faixa de plástico de 15 metros com Napalm são completamente diferentes dos trabalhos realizados por artistas da *Land Art*, seja na Inglaterra ou EUA. Está distante das largas escalas dos principais artistas do movimento americano e não tem o teor meditativo e religioso das trilhas de Richard Long. Sua interferência é mais áspera, mais violenta no discurso que faz referência direta à guerra do Vietnã, porém é menos sentida pelo ambiente apesar de ser uma intervenção agressiva, pouco tempo depois tal trabalho desapareceria assim como uma notícia de jornal ou como o próprio jornal velho espalhado numa extensa área do Parque Municipal por Eduardo Ângelo.

Outras exposições importantes ocorreriam na agitada década de 70, nenhuma com o alcance, a representatividade e a ousadia de "Do Corpo à Terra" e " Objeto e Participação". Seus

unesp

principais artistas hoje são figuras instituídas no circuito internacional das artes. Cildo Meireles e Artur Barrio, censurados tão fortemente, hoje são celebrados em eventos nos mais importantes templos de nossa Arte Ocidental, das Galerias, para os Museus até a Documenta de Kassel em 2002, como os representantes brasileiros neste evento que se configura como um dos mais importantes e respeitados do mundo das Artes Plásticas. Nas palavras do próprio Barrio podemos entender melhor a importância daquele evento não só para ele, mas para as mudanças que abriram um fértil caminho para a Arte Brasileira até nossos dias.

"Naquele Salão surgiu alguma coisa nova na arte brasileira. Depois que desenrolei meu primeiro rolo de papel higiênico era difícil conter o processo. Eu realizava trabalhos com papel higiênico em praias e morros e não queria fazer algo que fosse estático. Então, me veio a idéia de acumular lixo dentro do Museu. Eu não queria vender nada. Queria viver, dar o sentido de aventura que dei a meu trabalho."[178]

Uma outra abertura que ocorreu na década de 70 e que não foi comentada por nós ainda, diz respeito à ampliação dos meios utilizados para a realização dos trabalhos, do correio ao xerox, do cinema ao vídeo. Muitas vezes utilizado como meio de registro do processo em pouco tempo o filme e o vídeo passaram a ser explorados nas suas próprias características como um meio particular que se desenvolve e se apresenta como um evento no tempo. Em 1975 é realizada no MAC – USP a "I Mostra de Vídeo Arte" e em 1978 o "I Encontro Internacional de Vídeo Arte" realizado no MIS – SP. [179]

Na seqüência dedicaremos um pouco mais de nossa atenção na análise de dois artistas brasileiros em plena produção e com destaque no cenário nacional e internacional. Estes artistas incorporam o tempo em várias dimensões e manifestações a partir da relação íntima com os processos de feitura e da escolha da própria matéria da obra, geralmente efêmera. Primeiramente continuaremos a falar de Artur Barrio, um dos artistas mais radicais da Arte Brasileira e que despontou na exposição histórica "Do Corpo à Terra", comentada neste item. Barrio permanece em intensa produção o que o torna mais significativo para nosso trabalho. Depois iremos falar de Rivane

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Neuschwander, uma jovem surpresa que despontou no cenário nacional em 1998 no "Antártica Artes" e em nossa opinião, representa uma das mais sensíveis expressões da Arte Contemporânea Brasileira.

3.5. Barrio e o tempo como acúmulo de camadas.

No item anterior fizemos uma breve descrição do contexto em que Artur Barrio, português nascido em 1945 e naturalizado no Brasil, surgiu no cenário artístico nacional. Para continuarmos falando deste artista poderíamos recomeçar pelo fim, ou melhor, pelo presente, poderíamos também falar do meio, ou numa forma mais convencional, pelo início de sua trajetória em 1969 com suas primeiras experiências efêmeras com papel higiênico que permanecem apenas em precários registros fotográficos. Nestes registros vemos esculturas irregulares e instantâneas numa relação entre a ação do artista e o papel modificados pelo vento, desintegrados pela água se relacionando também com os elementos da cidade em torno; não importa a ordem de nossa análise dada a coerência do discurso deste artista, quem a todo o momento questionou o sistema que hoje o acolhe numa ânsia de torná-lo mais um produto do mercado de Arte.

"*Barrio postula uma poética baseada menos em materiais e mais em atributos: não-permanência, instantaneidade, precariedade. Será essa poética que, curiosamente, dotará de unidade o trabalho de Barrio ao longo das três décadas seguintes e o organizará como uma investigação em torno da perda, da memória e da experiência.*"[180]

Estes atributos são a própria essência da negação de Barrio às instituições que envolvem a Arte. O lixo que Barrio transforma em obra que se transforma em lixo e como lixo não pode se tornar obra acabada, produto, objeto de valor pela sua própria condição de dejeto rejeitado pela sociedade em suas qualidades intrínsecas de transformação/deterioração/putrefação desde o "Salão da Bússola" no MAM do Rio de Janeiro em 1969 num discurso que sempre privilegiou o processo em todas as suas estâncias, da concepção à realização, da vivência dos observadores quando há algo para ser observado, passando pelos registro de fragmentos isolados até a desintegração completa como elemento necessário para que sua obra se complete, desapareça numa permanente negação do mercado, das instituições e políticas que envolvem a Arte.

unesp

Sua última grande intervenção ou "Situação/Título: Impróprio para Consumo Humano" está em exibição neste momento na "1º Bienal Ceará América" até o dia 28 de março de 2003. Trata-se da maior intervenção/situação interna que Barrio já realizou ocupando um Galpão com 1200 metros quadrados com um pé direito de 6,5 metros e é também o destaque desta mostra. Do Rio de Janeiro para Minas em 1969-70, de Serralves em Portugal até Kassel na Alemanha em 2002 e agora de volta ao Brasil no Ceará, o seu tom provocativo permanece o mesmo. Intervenções/incisões diretas nas paredes do galpão ao lado dos seus escritos/manifestos unem-se ao cheiro e à textura do café espalhado por todo o chão. Como é de costume pouco desse trabalho permanecerá além dos pobres registros fotográficos ou em vídeo que não superam nem mesmo as impressões retinianas dos observadores que pelo galpão passarem até o final da Bienal. Sempre foi assim desde o início de sua carreira e talvez por isso prefira o termo "situação" ou mesmo intervenção à instalação como podemos perceber pelas suas palavras.

"Uma instalação pode até ser um ambiente de trabalho. Já uma situação é uma coisa mais dinâmica, mais móvel. Instalação é algo muito estático. E eu pretendo isso: que ela seja efêmera, que desapareça, que seja volúvel. Há uma relação inesperada, uma transformação material. E depois de uma exposição todo aquele material vai geralmente para o lixo."[181]

Bem, para não nos estendermos demais, visto que, a partir de 2001 foram publicados vários livros a respeito da obra e da trajetória de Barrio, iremos nos deter em análises de alguns trabalhos com sutilezas envolvendo o tempo a partir da concepção dos próprios trabalhos e, principalmente, por características intrínsecas da matéria escolhida por este eterno iconoclasta para expressar seu pensamento.

Poderíamos começar pelos "CadernosLivros", como uma escrita pessoal que é feita desde 1966 e caminha em direção ao futuro como um acúmulo de camadas organizadas subjetiva/objetivamente num crescimento orgânico de onde surgem seus principais trabalhos em intensas reflexões sobre sua arte e sua relação com a vida. Recentemente, como já destacamos, Barrio foi surpreso pelo interesse de instituições oficiais em publicar a sua trajetória

unesp

retrospectivamente e numa entrevista a respeito disto respondeu de forma a enfatizar este caráter irreversível de seu processo de trabalho.

" Pela primeira vez eu fiz uma seleção total de todos os registros de todos os meus trabalhos de 1968 até agora. Foi um trabalho alucinante e muito chato também. Você começa a rever todo o seu passado e eu não gosto disso...Eu nunca pensei que isso fosse acontecer porque penso meu trabalho como um fazer indo para a frente."[182]

Cada trabalho é único e em geral sofre alterações dos projetos originais executados nos "CadernosLivros" em seus embates diretos com os espaços e os materiais. Suas situações mais recentes em ambientes internos ocupam todo o espaço de forma precária com o uso freqüente de materiais orgânicos como café, sal grosso e peixes mortos unidos a materiais como colchões, luz elétrica, fios e seus escritos a carvão espalhados pelas paredes. Como camadas de tempo que se sobrepõem, seus trabalhos, como já afirmamos, não podem tornar-se objetos de valor como um vinho de uma boa safra. Sua ironia maior é tornar um registro as vezes tão precário e mal conservado quanto a própria obra, onde o processo de transformação que se desenvolve lentamente no tempo é o elemento principal, em um objeto a ser colecionado , a ser vendido, a ser cultuado e preservado.

Estes registros, no entanto, em alguns momentos parecem distanciar-se da sua função inicial ganhando uma dimensão como metáfora do próprio processo de acúmulo de tempo, elemento principal em seu trabalho que se desenvolve e se desfaz no próprio tempo. "Navalha Relógio" (fig.95) de 1970, por exemplo, desde o próprio título já indica um rico jogo de símbolos e significados. Uma navalha de barbear depositada sobre um espelho configura-se como um relógio,



Figura 95

instrumento mecânico e racional que delimita e divide ilusoriamente o tempo que nos envolve e nos controla como parte de um contexto de opressão e alienação mais amplo. O relógio marca 8h25, no entanto, não há como saber se é noite ou dia. O tempo de que fala Barrio envolve os sistemas de controle, os símbolos inconscientes do homem que elimina o círculo, a forma do tempo sem início e nem fim e impõe o quadrado, sua medida no mundo, como se pudesse, desse modo, controlar o tempo essencialmente irreversível. De qualquer modo, o tempo corta nossas vidas, circunscreve-as inevitavelmente assim como nossos pêlos crescem sempre numa mesma direção, ou seja, para fora da pele. O espelho como superfície de reflexão adquire, neste mesmo sentido, dupla função pois nos mostra e torna consciente um tempo que não pode ser medido como os segundos, dias, horas do relógio mecânico tornando ao mesmo tempo latente a passagem e a duração da vida em suas camadas como as próprias camadas de pêlos que "apagamos" esporadicamente.



Figura 96

Em "Jogo = 2)jogue =/ 1...2..." (fig.96), também de 1970, a fotografia, a partir novamente do título, apresenta-se como meio de jogar com o tempo. Um tempo passado de uma referência escultórica distante, congelado num novo presente que engloba outras camadas de tempos passados fixos em outros instantâneos passados e, que a partir do ato fotográfico, torna-se um novo passado como um acúmulo de camadas de tempo numa mesma superfície.

Ora, poderíamos argumentar que estas características são intrínsecas ao processo fotográfico e não deviam estar tomando nosso tempo na análise do trabalho de Barrio, porém um entendimento se faz necessário: a estruturação da idéia de acúmulo de camadas de tempo no trabalho de Barrio é fundamental e, a partir das duas análises anteriores fica explícito tal característica como poderemos verificar em outros

unesp

trabalhos mais radicais. Isto é mais evidente nestas fotografias as quais se utilizam de um discurso que se estende para além da simples função indicial de registro por atuarem de maneira crítica em relação aos processos de acúmulo de camadas na vida e das próprias particularidades do meio fotográfico. Caso não tenhamos sido convincentes bastaria pensarmos na quase ausência física da maioria dos grandes trabalhos de Barrio desde o início de sua carreira. A obra de Barrio assim como a de outros artistas contemporâneos é essencialmente indicial na sua qualidade física marcadamente efêmera; a passagem, a transformação e a desintegração são funções estruturais da maioria de seus trabalhos e ironica/inevitavelmente é apenas através de outro índice que permanece como parte do conhecimento em nossos dias, ou seja, através da fotografia, por exemplo, pobre registro instantâneo de situações complexas que se desenvolvem e se transformam de modo imprevisível e irreversível no tempo e no espaço, seja interno ou externo, envolvendo a relação com observadores ou não.



Figura 97

".....Situação.....Cidade.....y... ...campo.....*1970*" (fig.97) é um bom exemplo do que estamos tentando enfatizar, esculturas de bengalas de pão amarradas com barbante vermelho foram depositadas em vários locais próximos à Lagoa de Marapendi no Rio de Janeiro e na própria Lagoa. Estranhas estruturas que possuíam até mesmo algo de belo, esculturas efêmeras que desapareceram sem deixar vestígio algum numa intervenção na natureza que mal foi notada e que pode ter servido de alimento para algum mendigo ou animal que por ali circulou. Ainda que os registros sejam precários guardam algo de poético e inquietante. Estas esculturas certamente apodreceram e na sua aparente morte geraram em contato com a natureza novas condições para a multiplicação de outra formas de vida como fungos e bolores tornando-se menos perceptíveis no decorrer do tempo devido às suas novas

tonalidades esverdeadas e acinzentadas em alguns lugares onde Barrio as abandonou numa perfeita harmonia com os fluxos naturais.

A esse respeito, o do contato e da identificação de sua arte com a vida e de um entendimento da morte como parte desta vida, deste fluxo contínuo de movimentos e transformações constantes é exemplar o depoimento de Barrio referente a um trecho de sua obra/experiência "4 Dias 4 Noites" que se conhece apenas pelos seus depoimentos e por ações mais radicais como a interferência na obra de Cláudio Paiva no MAM do Rio de Janeiro no ano de 1970, quase como uma espécie de prova dessa odisséia solitária em busca do corpo.

"Nesse trabalho processo tive uma passagem pelo esgoto aonde teria morado, segundo as víperas línguas mas realmente o que aconteceu foi que minha passagem pelo esgoto foi rápida..... aliás, pela sua boca..... já que achei que não deveria me interromper diante de um obstáculo como o esgoto; uma das coisas que logo reparei pois já era dia foi que em torno do mesmo leito do próprio a erva crescia viçosa e verdejante, da morte surgia a vida no processo incrível das transformações orgânicas, assim saquei a morte no sentido da vida ou seja que as duas formavam um todo neste pequeno planeta dito azul..... portanto o esgoto estava lá e tendo a consciência da estrutura por nós denominada de vida, atravessei-o e saí do outro lado."[183]

Este depoimento na mesma medida que é chocante é também uma bela descrição de um entendimento e de uma percepção mais ampla da vida encarando a morte como parte dos fluxos naturais e de onde pode brotar novamente a vida. Podemos até vislumbrar um caráter religioso neste pensamento se nos reportarmos à *"Memento homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris" (Lembra-te homem, que és pó, e em pó te hás de converter)*[184].

Estes pensamentos que surgiram da sua experiência de exploração dos limites do corpo e da percepção em 1970 amadureceriam com os anos a ponto do artista identificar na própria vida, nas suas tradições e nas relações sociais que se repetem como uma forma de sobrevivência, uma manifestação da Arte. Estamos falando de "4 Movimentos" (fig.98,99,100 e 101) de 1974, trabalho

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

composto por registros parciais que o artista fez da ação de uma senhora portuguesa vendedora de peixes como uma manifestação secular que reflete o acúmulo de camadas de tempo numa situação cotidiana. O trabalho que não pode ser refeito, pois era a própria ação da vendedora e desse modo inevitavelmente diferente a cada passo, "repete-se" todos os dias na mesma praia que Barrio esteve naquele ano e por muitos anos permanecerá como uma espécie de ritual inconsciente ligado à necessidade mais vital que é a manutenção da sobrevivência.



Figuras 98-101

Essa consciência da vida, do próprio corpo, das camadas de experiência e de tempo que nos envolvem e se sobrepõe nos fluxos naturais alcançaria seu auge no trabalho de Barrio na exposição *"Vitrine pour l'Art Actuel"* em Paris no ano de 1977 quando apresentou seu conhecido "Livro de Carne" (fig.102). Cada "folha" uma camada da vida, uma história diferente de nervos e tecidos musculares que desapareceriam em pouco tempo como uma própria narrativa natural da vida. Sem palavras seu discurso mudo tornasse universal e dificilmente nos deixa indiferentes, seja pelo nojo à imagem ou ao cheiro, que anula a nossa própria consciência a respeito de nossa constituição semelhante àquelas folhas que já não podem, como nós, lutar contra a morte, certeza inevitável como parte natural da vida em sua continuidade criadora, seja pelas diversas relações sociais e culturais que podemos estabelecer, da fome à violência e até à religião em diversas culturas, da auto-flagelação à própria Bíblia nas diversas passagens violentas de sua história e até no sacrifício de Jesus Cristo. O livro icônico indicial de Barrio expande e multiplica a sua função simbólica, atuando como uma metáfora perfeita da própria vida em sua narrativa irreversível em direção ao futuro, assim como a seqüência temporal inevitavelmente sucessiva das palavras, das páginas até seu final, até sua desintegração total.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

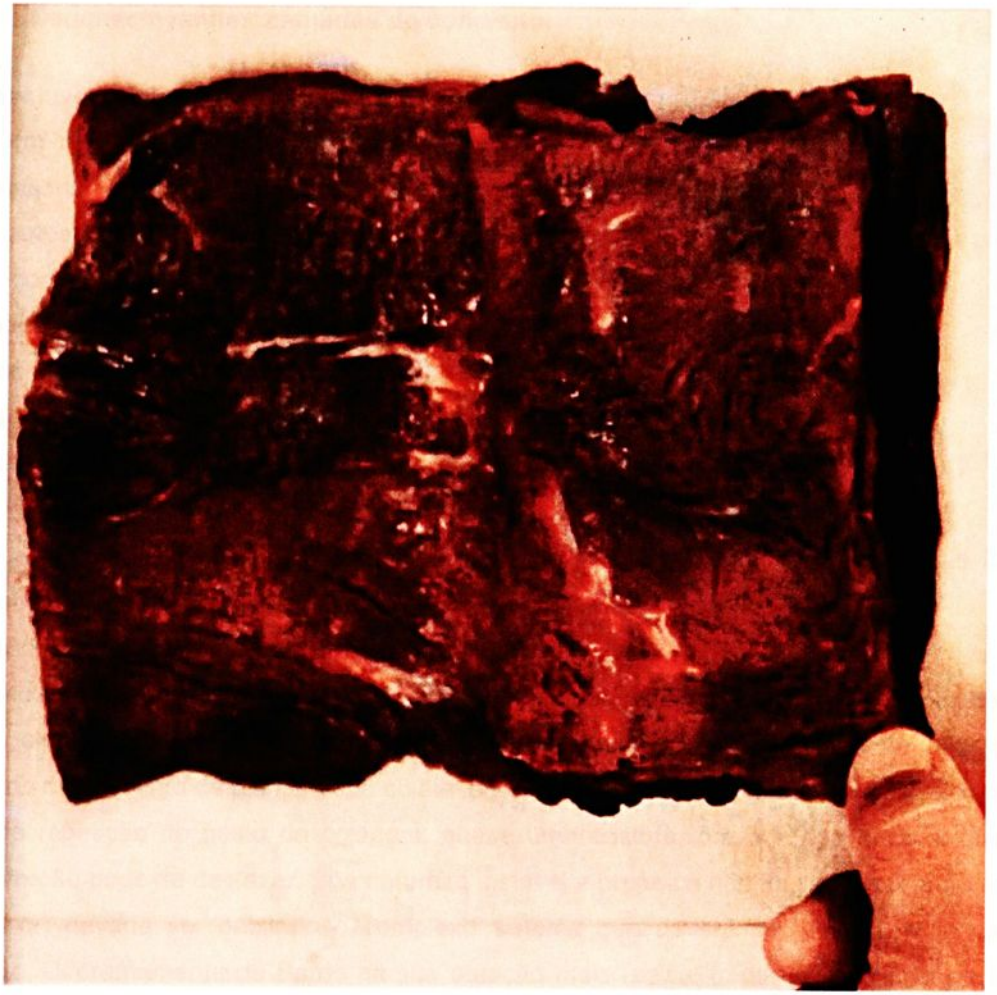


Figura 102

"Barrio extraiu leite de pedras para configurar seu núcleo poético. E fez do tempo seu principal aliado na criação da metáfora dos fluxos. Do tempo, Barrio retira as relações de tensão e atrito."[185]

3.6. Rivane Neuenschwander: camadas do cotidiano.

Esta jovem artista, nascida em Belo Horizonte em 1967, despontou no cenário artístico nacional em 1996 na exposição "Antartica Artes com a Folha" quando foi premiada com um trabalho de extrema sensibilidade. "Sem Título" (fig.103) (1995) é uma grande superfície que foi apresentada como uma tela na parede, estruturada em forma orgânica e constituída por módulos orgânicos; cascas de alho, centenas de cascas de alho coladas umas nas outras e sobre um suporte que não é visível. Corpos esvaziados de sua substância que incrivelmente foram mantidos na última forma de sua evolução, do seu crescimento, antes de serem coletados pelo homem. O tempo deste trabalho envolve várias camadas que se sobrepõe na superfície, do crescimento da planta à sua coleta, da escolha de cada invólucro a um lento e delicado processo de repetição no gesto da colagem, quase uma costura, um bordado instável que numa simples distração pode-se desfazer. Sua natureza instável e orgânica não foi destinada à perenidade, ao seu "valor" deveria ser debitado o complexo sistema que deverá ser desenvolvido para sua conservação. Diferentemente de Barrio na sua atuação mais radical frente às instituições ainda em nossos dias, Rivane produz delicados, poéticos e belos objetos de arte, no entanto, mesmo não compartilhando de sua postura mais declaradamente crítica, atua de modo semelhante ao direcionar a sua atenção muitas vezes para uma atuação mais voltada para o espaço e a sua relação direta com o observador. *"Os trabalhos de Rivane Neuenschwander têm um inusitado poder catalítico de transferir a atenção do tema de obras em exposição para o espaço em que elas se inserem."*[186] Sendo assim, muitos dos seus projetos poderiam receber o nome de "situações" como os trabalhos



Figura 103

de Barrio, porém suas intervenções são muito mais sutis e formalmente estão muito mais próximas de Mira Schendel, como afirma Lisette Lagnado[187], nas suas qualidades de transparência e efemeridade.

Como um cometa sua carreira despontou internacionalmente e até 2000 Rivane já havia participado de importantes Bienais, inclusive a de "São Paulo" em 1998, "Johannesburg" na África e "Istambul" na Turquia em 1997, além de figurar na primeira exposição de Arte Brasileira na Austrália "Material Immaterial" e na *"Arco Contemporary Art Fair"*, também em 1997, entre outras. Seu poder de invenção e seu discurso coerente demostraram uma plena consciência no seu fazer que não se limitou ao uso exclusivo de um material e a um formato determinado pelo mercado indo da poeira, sal, pimenta, restos de tomate, bolhas de sabão, lesmas, besouros, formigas, passando por materiais industriais como plástico, adesivos, talco e, mais recentemente, com trabalhos em vídeo e película feitos em parceria com Cao Guimarães. Seus mais interessantes trabalhos não existem a não ser em registros e ainda que possam ser "refeitos" jamais se tornarão um objeto de arte no sentido de sua posse física, material. Ainda que o sistema apresente meios para adquirir um trabalho efêmero como os que Rivane tem realizado, em forma de contrato que especifique a compra da "idéia" e a concessão da utilização dos direitos de utilização da obra e da própria imagem da obra, ainda assim, seu caráter marcadamente efêmero é uma barreira à estagnação do objeto de arte como produto, símbolo da cultura capitalista. Podemos exemplificar isso com vários trabalho, por exemplo, "O trabalho dos dias" (fig.104) na descrição da própria Rivane.

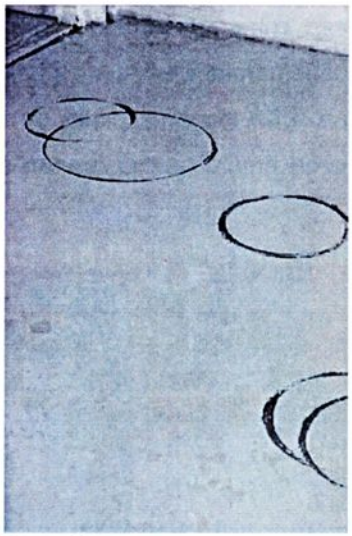


Figura 104

" 'O trabalhos dos dias', que fiz para a Bienal de São Paulo de 1998, foi uma das primeiras peças em que tentei trabalhar simultaneamente com a idéia de desaparecimento/subtração e aparecimento/adição. Eu estava coletando a sujeira e a poeira do local em que estava morando com pedaços quadrados de plástico adesivo. Depois plastifiquei as paredes e o chão de um espaço branco e neutro dentro do qual os visitantes poderiam caminhar, imprimindo a sujeira de

seus sapatos no trabalho. Com o passar do tempo, esta sujeira 'pública' se tornaria saturada e o chão tingido de uma forma homogênea, por causa da acumulação da sujeira. Enquanto isso, a sujeira 'orgânica', presa entre o plástico adesivo e as paredes, estava sofrendo seu processo de desvanecimento, o qual era quase imperceptível."[188]

Nas palavras da artista percebemos uma consciência mais ampla em relação aos fluxos da vida, que neste caso envolvem o simples deslocamento e o transporte da poeira e dos detritos que carregamos inconscientemente de um lugar para outro até o apodrecimento das pequenas partículas de matéria orgânica como um tempo normalmente indiferente para a nossa percepção. Poderíamos ainda afirmar que o trabalho em processo se fez, ou, foi feito inconscientemente, até o último visitante da Bienal que passou pela instalação.


Figura 105

Outro trabalho seria realizado com conceito semelhante e ainda aproveitaria melhor o título como uma informação causadora de estranheza utilizando os sentidos estratificados da linguagem para criar um jogo irônico de significados. Estamos falando de "Andando em Círculos" (fig.105) de 2000. Literalmente a expressão refere-se a estar perdido, andando pelo mesmo caminho sem querer, numa busca de uma saída ou um objetivo que não alcançamos pois não sabemos o caminho e só percebemos isso quando passamos pelo mesmo lugar pela segunda vez, e ainda que não seja circular a forma de nosso trajeto o conceito de repetição cíclica invade nossa imaginação. Neste trabalho Rivane utiliza a expressão conhecida pelo sentido descrito anteriormente anulando-o e atribuindo uma nova literalidade que adquire o sentido da soma das palavras individualmente na frase, ou seja, andando sobre círculos. Círculos invisíveis feitos no chão com uma cola especial que quando seca tornasse transparente e à medida que os observadores, que mal notam sua presença, caminham sobre tais

círculos estes ficam mais visíveis gradativamente num acúmulo de passagens, camadas de tempo novamente marcadas pelos detritos e pela poeira que carregamos inconscientemente. Estes círculos invisíveis só serão ativados pela ação do observador ainda que sem a sua consciência. Ironicamente, o vernissage deve ser o grande momento para a materialização deste trabalho; no movimento e na excitação comuns de tal evento social, poucos iriam notar a existência do trabalho, que ao final estaria visível para os próximos visitantes durante o resto da exposição.

Em "Carta Faminta" (fig.106 e 107) de 2000 Rivane conta com a colaboração de caramujos para a realização de seus fragmentos de continentes feitos em papel arroz, que serviram de alimento e suporte para o "brilhante desenho" dos pequenos e pegajosos colaboradores. Este trabalho é fascinante pois se desenvolve num tempo completamente diferente para a nossa percepção, este tempo está diretamente ligado ao tempo biológico e ao movimento dos caramujos, da sua alimentação com o próprio papel arroz até o momento em que eliminam seus excrementos nas mesmas folhas criando uma outra tonalidade nos desenhos. A ação da artista limita-se à alimentação que era o fornecimento das folhas e de água além da determinação do início e "conclusão" do trabalho, pelo menos aparentemente, afinal, os dejetos dos caramujos podem produzir uma nova reação nos continentes de papel arroz no decorrer do tempo.

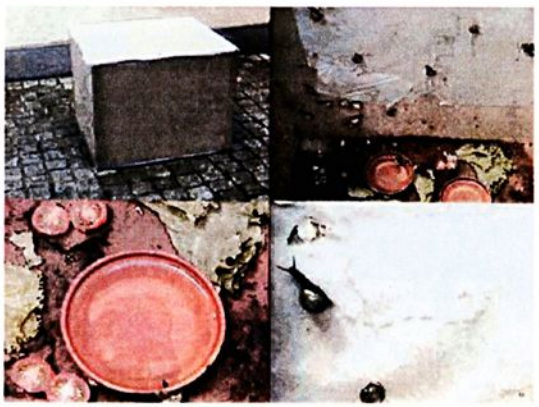


Figura 106



Figura 107

"Eu acho este um dos aspectos mais importantes da natureza, o estado permanente de transformação, o que nos traz uma diferente noção de fim e morte. Nos traz o círculo temporal. É também fascinante não podermos controlar totalmente a natureza, e o acaso parece ser o mais determinante ao final."[189]

Apesar de muito jovem, Rivane expressa uma consciência ampla do seu processo de trabalho e suas declarações a respeito do potencial criativo da natureza encontram eco nas declarações de Barrio a respeito de sua mais radical experiência "4 Dias 4 Noites", já citada anteriormente – *"...da morte surgia a vida no processo incrível das transformações orgânicas, assim saquei a morte no sentido da vida..."*[190] – e no pensamento de grandes cientistas como Ilya Prigogine e Mário Schenberg – *"[...] finalmente depois da década de 60 descobriram que tudo no mundo é interligado, não há coisas separadas umas das outras."*[191]

3.7. O tempo como uma fascinação permanente.

Para encerrarmos o 3º Capítulo iremos citar mais uma série de exemplos de obras e artistas que assumiram o tempo como uma das funções principais dos trabalhos a partir da escolha da matéria das próprias obras.



Figura 108

Na "25º Bienal Internacional de São Paulo" Marepe transportou um muro inteiro de 6 x 2,30m de sua cidade natal Santo Antônio de Jesus no interior da Bahia (fig. 108 e 109) com um anúncio do principal estabelecimento comercial da região onde seu avô e seu pai trabalharam a vida inteira. Ao tempo físico do objeto/muro, dos seus materiais, soma-se a identidade dos profissionais que na era digital ainda ditam a estética da região em propagandas espalhadas por toda a cidade de modo a chamar a atenção do jovem artista. Um pedaço funcional do mundo é recodificado em um novo contexto e tem, apesar de seu peso e robustez, uma frágil estrutura a partir do momento em que foi retirado de suas fundações, criando a necessidade de um complexo sistema de proteção para seu transporte. Camadas de tempo se sobrepõem como camadas de memória e de experiência, dos homens que ergueram o tal muro, nas fileiras de tijolos escondidas pela massa transformados posteriormente por outros profissionais em *outdoor* e agora, recodificados num inquietante jogo de apropriação que traz um trabalho de vários cidadãos brasileiros comuns para o centro de atenção da arte e da cultura, além da própria memória afetiva do artista em relação ao Comercial São Luís. Ainda que o artista admita a relação com Marcel Duchamp, o seu *ready made* é de natureza diferente, o muro envolve o trabalho manual distante da produção


Figura 109

industrial em todas as suas instâncias, da fabricação dos tijolos ao assentamento pelos pedreiros até seu acabamento final na pintura das propagandas. Um objeto único que não pode ser repetido e que antes de tornar-se um objeto de arte já possuía uma função estética, ainda que ligada à propaganda. *"Comercial São Luis – tudo no mesmo lugar pelo menor preço"*. Como se não bastasse a apropriação estrutural e formal, a apropriação do muro ainda dá nova dimensão à frase de propaganda, que acaba adquirindo uma estranha ironia, contrapondo-se à Bienal onde todos os artistas estão no mesmo lugar, inclusive o autor da pintura do muro, porém, nada pode ser comprado pelo menor preço no "Hotel" de Carmela Gross.

Uma outra "Parede" (1998) (fig.110), havia nos impressionado muito, talvez por termos participado de sua construção. A artista carioca Natalie Nery indicada por Nelson Leirner para a exposição "United Artists IV" na Casa das Rosas foi o grande destaque desta exibição de jovens artistas indicados por artistas consagrados. Durante mais de 15 horas 5 pessoas permaneceram concentrados na delicada, porém monumental construção de uma parede com papel higiênico. Desenrolar sob medida, cortar, furar num ritmo frenético centenas de rolos de papel transpassando-os com cabos de aço cuidadosamente. Camada sobre camada numa construção que aparentemente não poderia ser sustentada no ar como a artista queria enquanto ainda a observamos no solo de modo disforme. Na verdade a grande dificuldade ainda estava para surgir, o momento de suspensão daquele objeto sem consistência; Oitos homens ao mesmo tempo tiveram extrema dificuldade para erguer a parede e neste momento uma grande frustração, principalmente da artista. Quando foi suspenso seu próprio peso em milhares de camadas acomodou-se de forma inesperada reduzindo de modo considerável a



Figura 110

sua altura e o seu volume. Antes da conclusão a escultura voltou ao chão e mais cinco horas de montagem foram necessárias para dar a massa visual necessária imaginada pela artista. Quando ao final o trabalho foi erguido possuía uma aparência contraditória, a delicadeza tátil do branco do papel higiênico se aparentava como um corte de uma grande rocha com sutis modulações de luz e sombra como camadas geológicas. Sua presença no espaço cortando a sala em diagonal era esmagadora e numa das extremidades ainda foi colocada uma cadeira moldada em chumbo de modo a contrastar com a maciez do papel. A desmontagem foi outro problema pois a peça não poderia ser retirada em partes e os cabos não poderiam ser soltos parcialmente. A solução encontrada foi suspender a grande parede numa caixa feita sob medida no próprio local antes de retirá-la. Isto possibilitou uma nova montagem do trabalho em novembro do mesmo ano no projeto "Abra/Coca Cola de Arte atual" onde novamente se destacava.

A natureza da matéria deste trabalho, o papel higiênico, contém um potencial expressivo que já havia fascinado Artur Barrio em 1969/70, mas justamente por seu caráter irregular, frágil e transitório e, por mais que se tenha cuidado nas montagens e desmontagens que foram e poderão ser refeitas, a "Parede" de Natalie Nery está fadada à destruição. Ainda que a obra fosse instalada definitivamente em algum local estaria suscetível às menores alterações de temperatura e umidade, fruto isto, das próprias características intrínsecas da matéria efêmera escolhida conscientemente pela artista.

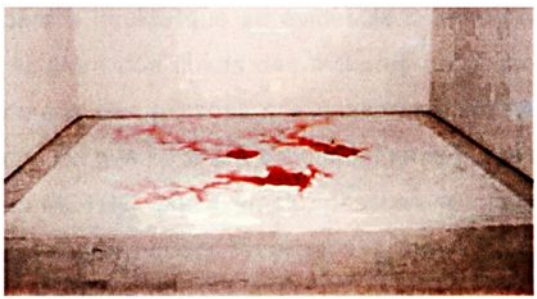


Figura 111

Em 2002 a exposição "Vertentes da Produção Contemporânea" do "Programa Rumos Artes Visuais" do Itaú Cultural apresentou outros exemplos em que a instabilidade da matéria foi utilizada como uma das qualidades principais dos trabalhos como forma de refletir, mesmo que como parte de um processo mais amplo, o tempo em sua passagem na Arte. Genesco Alves


Figura 112

apresentou uma pintura "Sem título" (fig.111) que se fez durante a exposição. Pedaços de gelo pigmentado derreteram no solo sobre uma espécie de tela a partir da inauguração criando uma imprevisível configuração pictórica no tempo e no espaço plano da tela. Na mesma mostra Tonico Lemos Auad apresentou fotografias de desenhos "sem título (flores em chama)" (fig.112) de 2000 feitos em cascas de bananas com algum instrumento que produz marcas pelo calor, talvez um pirógrafo. Ainda que o resultado final seja produzido pela reprodução em uma fotografia como também no caso singular de ViK Muniz o desenho original foi feito explorando características próprias do suporte biodegradável, no caso a banana, suscetível à alteração de umidade na sua constituição. Desenhos efêmeros fadados ao desaparecimento a não ser pelo registro fotográfico que se apresenta como a própria obra. Um olhar desatento pode não ter notado a intervenção direta do artista justamente pela característica do trabalho que explora, ou acelera, um processo natural, ou seja o escurecimento da casca à medida que a banana perde sua umidade.

A água em forma de gelo e o fogo aparecem em outras ocasiões como inscrições do tempo. No "Arte/Cidade 3", por exemplo, Ricardo Ribemboim utiliza a água em seu estado natural e transformada na sua consistência, ou em vapor, no entanto, é na transformação do estado sólido para o líquido que se evidencia o tempo como algo irreversível de modo mais latente como uma metáfora dos fluxos das milhares de pessoas que usam os trens metropolitanos todos os dias. A parada das pessoas nas passarelas em frente às linhas dos trens é temporária na sua aparência caótica que se altera constantemente numa estranha mutação que parece não ter fim. Na estação Sé do METRO, por exemplo, pessoas se multiplicam de todos os lados, amontoam-se e desaparecem em seguida quando o espaço já estará tomado por uma nova multidão. As barras de gelo de Ricardo Ribemboim (fig.113 e 114) eram como um grupo de pessoas, semelhantes e singulares ao mesmo tempo, aguardando a passagem do trem. Quando olhamos depois de algum tempo elas(as barras de

unesp

gelo) não estavam mais lá em frente à linha férrea e, mesmo seus índices evaporaram em pouco tempo sem deixar vestígio de sua passagem. Novamente, para aqueles que não puderam ir ao local nos primeiros dias só é possível conhecer o trabalho através da fotografia e podemos até falar da poesia de tais registros, que exploram intencionalmente as relações de semelhanças descritas anteriormente, o que não diferenciaria muito este registro visual de um trabalho que teve sua importância fundada no processo de transformação da matéria do exemplo do desenho na casca de banana que tornou o processo parte do trabalho final. Ambos artistas utilizam as particularidades da matéria para alcançar seus objetivos e ainda que diversos, a fotografia engloba um fragmento de uma transformação, mesmo quando é este fragmento que se apresenta como a obra como no caso das flores em chamas nas cascas de banana.

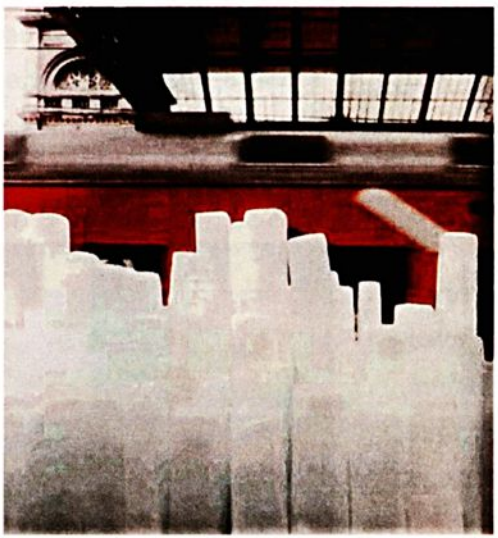


Figura 113



Figura 114

Antônio Dias em 1972 fixa a transformação da matéria, ou melhor, os resíduos de sua transformação pelo fogo, ou seja, fixa a fuligem de modo precário num sanduíche de vidro. *"The Art Of Tranference"* foi exibido em 2001 na exposição individual do Artista no MAM de São Paulo. Shirley Paes Leme também em exposição individual na galeria Valu Oria em 1998 apresentou vários

desenhos feitos com fuligem em grandes folhas de papel como é o exemplo de "Sem título" (fig.115) de 1978 mais orgânico do que os realizados posteriormente num prenúncio de uma nova organização do espaço que se estenderia também para as suas esculturas. Destes projetos que utilizam o fogo e seus resíduos para marcar o tempo em sua passagem irreversível, o que mais nos impressionou foi o projeto de exposição realizado no "Museu do Telefone/TELEMAR" no Rio de Janeiro em 2000. Estamos falando de uma das mais poéticas exposições que já tomamos conhecimento intitulada "desenhando o tempo" da artista paulista Katie Van Scherpenberg, nascida em 1940. Trata-se de uma exposição em processo onde a artista instalou sua "mesa de desenho" (fig.116) como uma parte da exposição dentro da própria galeria. Ela não utilizou lápis nem outro meio comum, evitou a própria superfície da mesa e limitou sua ação direta.

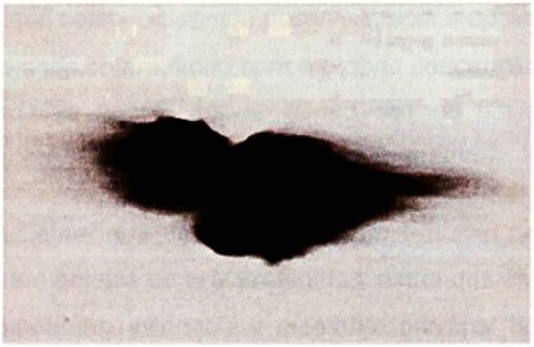


Figura 115



Figura 116

"Parte-se de folhas de papel japonês fixadas na parte de baixo de uma mesa, de modo a sofrer a ação do calor de uma lamparina colocada no chão. Cada desenho, formado a partir da impregnação da fuligem na folha virgem, é realizado ao longo de dois dias, quando então outra folha de papel é novamente reposta."[192]

À artista coube o desenvolvimento da idéia e um parcial controle em relação ao tempo de cada desenho assumindo com naturalidade os acasos do processo e mesmo partes imprevistas no projeto como a intervenção direta dos observadores excitados pelos tons aveludados

da fuligem. Estas intervenções imprevistas foram entendidas como *"acidentes possíveis, pois a opção de fixar a fuligem ou, ainda, colocar um vidro de proteção seria contraditório com a própria concepção do projeto. Agora, ocorre um momento de perda gradativa oposto àquele ganho quando havia acumulação da fuligem. Estagnar esse processo seria impedir a evidência e as marcas do tempo."*

Diferentemente de Antonio Dias e Shirley Paes Leme, que desenvolveram um trabalho no tempo fixando os resíduos da matéria e transformado-os em objetos de arte protegidos, ainda que em sua frágil constituição, a exposição de Katie Van Scherpenberg evidencia o elemento principal do tempo e sua relação direta com a matéria, ou seja, uma instabilidade marcada pela transformação permanente e que está sujeita às surpresas do acaso, no caso, a ação dos observadores que ao retirarem inconscientemente parte da matéria precária da superfície não estavam apagando o tempo, mas criando novas camadas na superfície do trabalho na continuidade deste tempo irreversível.

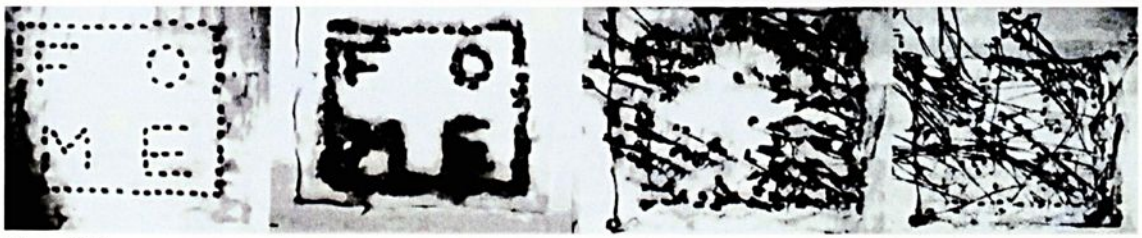


Figura 117

A poesia do tempo em sua transformação constante quebrou limites e alcançou a própria Poesia Visual ou, em alguns casos tornou os limites entre Poesia e Artes Plásticas borrado na materialização dos processos. Dois exemplos interessantes podem ser citados: Primeiramente o artista plástico Carlos Vergara em 1972 no MAM do Rio de Janeiro na "EX-Posição". Neste evento Vergara apresentou o trabalho "Fome" (fig.117) que "é constituído das letras da palavra FOME com grãos de feijão sobre uma camada de algodão umedecido. Em contato com a água o feijão germinava e transformava-se. Com a passagem do tempo, as letras F, O, M, E se entrelaçam e se deterioram."[193] *Como uma dupla metáfora da vida e das condições sociais de desigualdade no país, apenas uma palavra funciona mais do que um manifesto, justamente por seu caráter de*

transformação que se materializa/desmaterializa como parte da vida e dos significados simbólicos da linguagem que recorta nosso entendimento racional do mundo.

Em 1984 Ronaldo Azeredo realizou o Poema "enquanto durou" (fig.118) segundo Augusto de Campos *"é mais um biopoema que relega ao título a poesia inconfiável das palavras, deixando a vida à vida e a rosa à rosa."*[194] O sentido expressa o tempo de vida do próprio poema que como na vida das flores tem a morte como parte de sua evolução natural. O literal simbólico materializado de modo singelo e singular na presença latente dos índices de sua transformação. Artes e Poesia se confundem nos processos de transformação da matéria no decorrer do tempo como uma metáfora do próprio tempo.

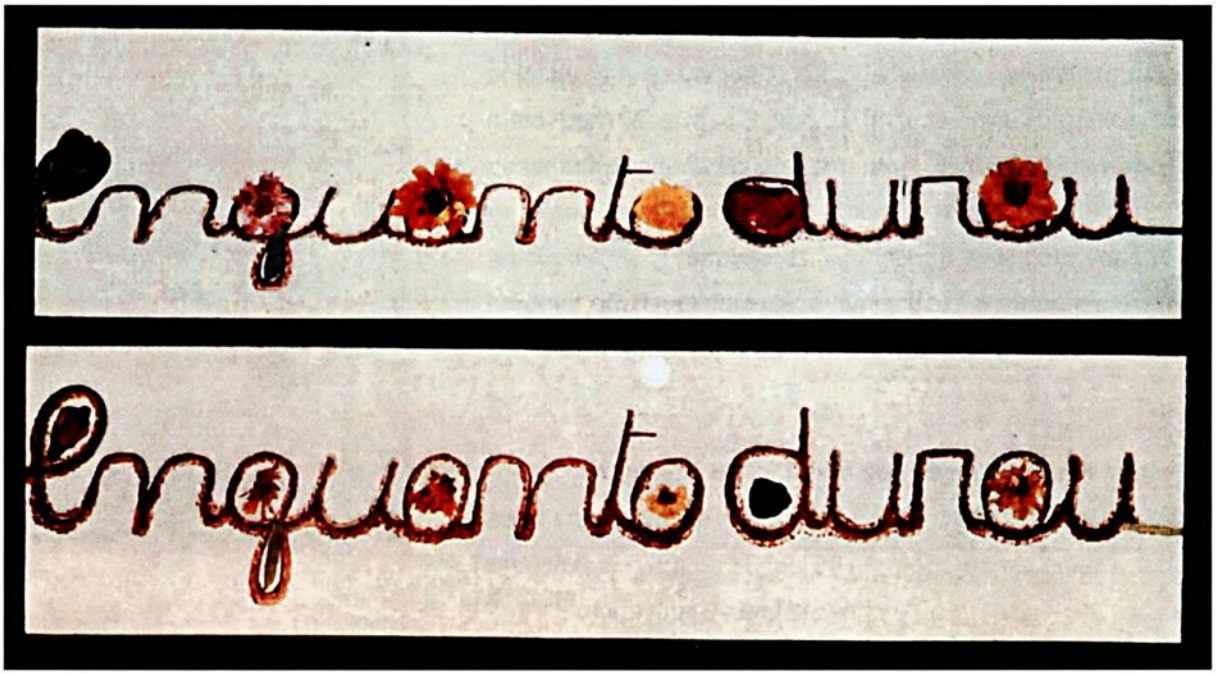


Figura 118

"Corpus Consociatus", exposição individual de Flávia Ribeiro, realizada em 1999 na Galeria Millan é outro exemplo da matéria efêmera que torna latente a ação do tempo na transformação da própria matéria. Flores, folhas e outras partes de vegetais apodrecendo ou apodrecidos (fig.119), perdendo sua umidade entre vidros ou suspensos na própria parede da galeria que abrigava produtos/objetos destinados a desaparecer em quase sua totalidade negando a própria ideologia que funda a existência de uma galeria.



Figura 119



Figura 120

O sangue quente de nossos corpos, dos corpos dos animais, a tinta vermelha da vida também se transforma em meio para a arte e como uma tinta viva, orgânica, está destinada à alteração permanente e à morte. Nos trabalhos de Karin Lambrecht como *"morte eu sou teu"* (fig.120) a artista afirma a respeito de sua pintura feita com sangue de cordeiro que a pintura deve *"integrar-se à natureza, à vida – e à morte, uma vez que a morte faz parte da natureza dos seres vivos"*.[195]

"A matéria da pintura é seu corpo, com sua gênese e seu processo de desgaste: com suas cicatrizes, suas manchas, com tudo o que a vida pode acrescentar e tudo o que ela pode tirar de seu corpo."[196]

O vermelho vivo que jorra dos animais no ato da pintura em que a artista pouco intervém como na realização de um ritual, sofre posteriormente a ação do vento, do Sol, da chuva e aos poucos transforma-se num marrom intenso como se o sangue se tornasse terra.

"Self" (fig.121 e 122) de 1991 de Mark Quinn é outro trabalho que utilizou sangue como meio de materializar uma idéia e que parece ter impressionado e continuar impressionado em nossos dias pela sua ousadia. Trata-se de uma máscara mortuária do próprio artista feita com seu sangue posteriormente congelado a -70ºC. Este trabalho lembra-nos o "livro de carne" de Barrio e como tal, também funciona como uma dupla metáfora da vida e do próprio artista. A diferença esta no sistema de refrigeração que mantém a matéria inerte congelada numa parte do processo. As marcas do tempo estão presentes na face e na própria substância da qual é composto o trabalho, ou seja, o próprio sangue do artista com suas informações específicas do seu código genético que em nossos dias ganha novas camadas simbólicas com os desenvolvimentos da Ciência atual que já anuncia a possibilidade da clonagem humana. Um duplo perfeito, matriz do próprio artista em sua forma e sua substância suspensas no tempo como um fragmento duplo de um tempo passado, das marcas externas de sua aparência e da composição interna do seu autor no momento de sua realização. Ainda que seja possível a incorporação em nossas leituras da idéia de clonagem como cópia perfeita da vida, este trabalho carrega a aura do objeto único justamente por ser parte da matéria essencial da vida num dado espaço e tempo de uma determinada vida, e desse modo, naturalmente singular. Se um dia ocorrer uma falha no sistema de refrigeração este auto-retrato desaparecerá para sempre.

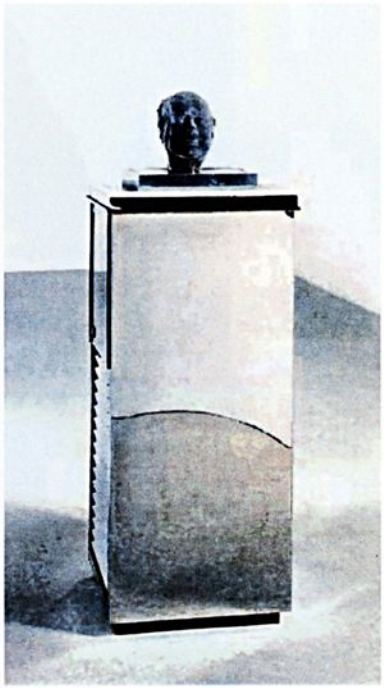


Figura 121

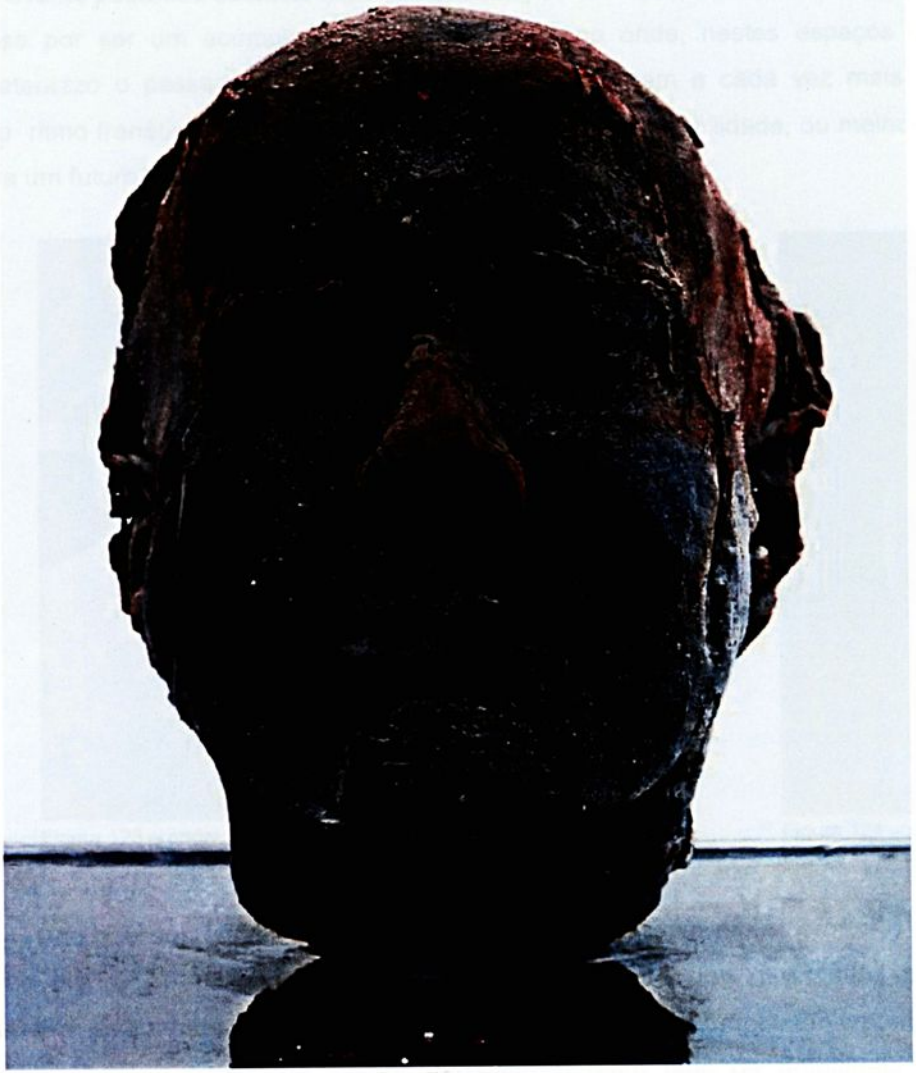


Figura 122

Retornando mais uma vez para o "Arte/Cidade 3" pela sua proximidade temporal e pela qualidade do evento podemos destacar mais um trabalho, se bem que, o próprio evento nesta edição caracterizou-se por ser um acúmulo de camadas de tempo onde, nestes espaços das antigas Industrias Matarazzo o passado está quase congelado, à margem e cada vez mais distante do presente e do ritmo frenético da cidade ao seu redor numa quase imobilidade, ou melhor, num lento caminhar para um futuro de degradação e desaparecimento.

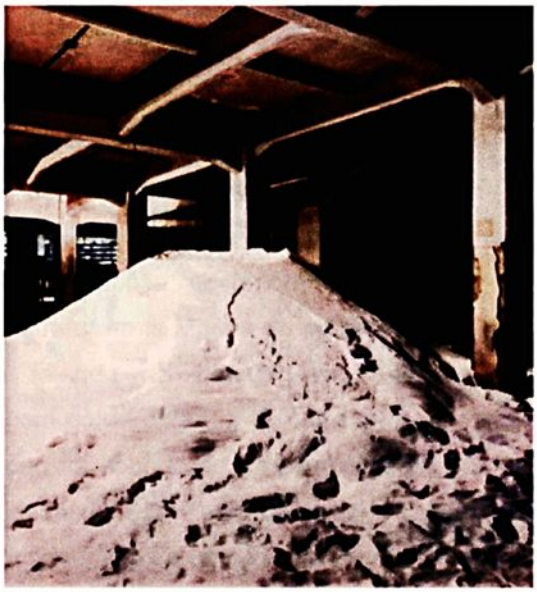


Figura 123 – andar superior



Figura 124 – andar inferior

O trabalho que queremos destacar deste evento monumental e efêmero foi o apresentado por Laura Vinci (fig. 123 e 124). Uma simples abertura (furo) entre dois pavimentos do prédio; no pavimento superior uma montanha de areia branca lentamente se transformou em cratera pois um fio contínuo escorria para o pavimento inferior formando o outro lado da ampulheta numa nova montanha de acúmulo sucessivo de grãos suscetíveis as mais simples alterações da temperatura, do vento e da umidade, como uma metáfora do tempo e do desgaste do próprio espaço.

Poderíamos continuar indefinidamente com esta lista de trabalhos que assumem de algum modo o tempo como uma das suas funções principais ligadas principalmente à escolha da matéria da obra, dada a importância que estas manifestações surgidas no início dos anos 60 mantém até nossos dias, porém para não nos estendermos excessivamente iremos dedicar um pouco deste espaço ao que gerou toda essa reflexão, ou seja, nossa própria produção plástica.



Figura 125 - maquete

Apenas para concluirmos esta lista de exemplos gostaríamos de citar um belo trabalho realizado para a "II Mostra do programa de exposições" do Centro Cultural São Paulo em 2002. Trata-se de um dos trabalhos que se destacou entre os selecionados ao lado do grupo COMfluencia que expôs posteriormente o polêmico "Auto-Retrato" na III Mostra do programa 2002. Estamos falando do trabalho de Ana Kalaydjian feito com pó de café (fig.125) e que no dia da inauguração foi coberto com água fervendo numa macro repetição de um dos gestos mais marcantes da cidade de São Paulo de todos os dias. Uma espécie de recipiente que nos remete inevitavelmente à superfície de uma xícara com 15 ou 20 cm de altura e diâmetro de 5m preenchendo de forma surpreendente o espaço e perfumando o ar durante toda a exposição com um dos cheiros mais marcantes para São Paulo, e mesmo, um cheiro histórico, pois foi a partir da falência do império do café que se propulsionou o nosso desenvolvimento. Com o passar dos dias a água lentamente evaporou e o trabalho transformou-se numa enorme borra com textura, relevos e tonalidades surpreendentes se alterando até o final da exposição. A respeito do circulo como forma simbólica do tempo podemos sobrepor a interpretação de Taisa Helena P. Palhares que escreveu a apresentação deste trabalho. "A artista mantém a tradição de ler nos desenhos formados pela borra de café no fundo das xícaras traços da vida e do destino de quem o tomou."[197] Neste caso todos nós víamos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

como que refletido na grande xícara um destino mais amplo e imprevisível ao vermos nosso próprio reflexo, não pertencendo a ninguém aquela superfície ao mesmo tempo em que a todos pertencia.

[98] BENSE, Max. *Pequena Estética*. Tradução de Haroldo de Campos, j. Guinsburg, Gita K. Ghinzberg, Dorothea Gropp. São Paulo: Perspectiva, 1971; (Coleção Debates) p.15.

[99] Ibid, p.16.

[100] COX, Neil. *Cubism*. London: Phaidon Press, 2000. p. 262.

[101] Ibid. p. 261,262.

[102] PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993. (Texto & Arte; 4) p. 110.

[103] FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94) p.121.

[104] Ibid. p.83.

[105] PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993. (Texto & Arte; 4) p.148,149.

[106] Ibid. p.149.

[107] VETROCQ, Marcia E.. *Arte Povera: The Recount*. Art in America. New York, USA, march 2002. p.88.

[108] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.41.

[109] Ibid. p.20 – 23.

[110] Ibid. p.21.

[111] Ibid. p.22.

[112] BYINGTON, Elisa. *O valor da Arte Pobre*. Revista Bravo, São Paulo, ano 4, nº42, p. 54 –57, março de 2001. p.56.

[113] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.21.

[114] Ibid. p.42.

[115] VETROCQ, Marcia E.. Arte Povera: The Recount. Art in America. New York, USA, march 2002. p. 82 – 91.

[116] Ibid. p.90.

[117] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.19.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

[118] CELANT apud CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.18.

[119] Ibid. p.225.

[120] Ibid. p.226.

[121] Ibid. p.227.

[122] Ibid. p.227.

[123] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.19.

[124] Ibid. p.26.

[125] Ibid. p.26.

[126] Ibid. p.19

[127] CELANT, Germano. *Art Povera: conceptual, actual or impossible art?* London: Studio Vista, 1969: (Gabriele Mazzotta Publishers, Milan) p.168.

[128] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.26.

[129] Ibid. p.26.

[130] VETROCQ, Marcia E.. *Arte Povera: The Recount*. Art in America. New York, USA, march 2002. p. 82 – 91. p. 83.

[131] CELANT, Germano. *Art Povera: conceptual, actual or impossible art?* London: Studio Vista, 1969: (Gabriele Mazzotta Publishers, Milan) p. 5.

[132] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.26.

[133] BYINGTON, Elisa. *O valor da Arte Pobre*. Revista Bravo, São Paulo, ano 4, nº42, p. 54 –57, março de 2001. p.56.

[134] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.25.

[135] Ibid. p.22.

[136] Ibid. p.38.

[137] Ibid. p.43.

unesp

[138] Ibid. p.39.

[139] Ibid. p.40.

[140] Ibid. p.40.

[141] Ibid. p.226.

[142] PRIGOGINE, Ilya. *A Nova Aliança: metamorfose da Ciência*, por Ilya Prigogine e Isabele Stengers. Tradução de Miguel e Maria Joaquina Machado Trincheira. Brasília: Universidade de Brasília,1991. p.226.

[143] CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera*. London: Phaidon, 1999. p.226.

[144] CELANT, Germano. *Dennis Oppenheim*. Milano: Charta, 1997. p.30,31.

[145] THE BRITISH CONCIL. *Richard Long. 22ºBienal de São Paulo.* catálogo. São Paulo, 1994; (com entrevista realizada com o artista pela jornalista Geórgia Lobacheff. Tradução de Stella E. Meyer) p.7.

[146] FASCINA apud FREITAS, Artur. *IV. A Hiper-institucionalização: Casos-limite na liberdade de expressão in Notas sobre a autonomia da arte.* A Fonte – Revista de arte, Curitiba, março de 2002. Disponível em: <www.fonte.ezdir.net>

[147] FAULKNER, Ray. *Art today.* – 6th ed. International Thomson, 1987. p.113.

[148] SONFIST, Alan. *Art in the Land: A critical Anthology of Environmental Art.* New York: E. P. Dutton, 1983.p.XI, XII.

[149] BLAZMICK, Iwona; WILSON, Simon. *Tate Modern: The Handbook.* London: Tate Gallery, 2000. p.50.

[150] BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond.* – 3rd ed. New York: Cross river Press, 1998. p.16.

[151] Ibid. p.17.

[152] SMITHSON apud BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond.* – 3rd ed. New York: Cross river Press, 1998. p.22.

[153] OPPENHEIM apud CELANT, Germano. *Dennis Oppenheim*. Milano: Charta, 1997. p.29.

[154] BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond.* – 3rd ed. New York: Cross river Press, 1998. p.19.

[155] CELANT, Germano. *Dennis Oppenheim*. Milano: Charta, 1997. p.23.

[156] Ibid.p.23.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

[157]SONFIST, Alan. *Art in the Land: A critical Anthology of Environmental Art.* New York: E. P. Dutton, 1983. p.18,19.

[158] BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond.* – 3rd ed. New York: Cross river Press, 1998. p.27.

[159] Ibid. p.34.

[160] Ibid. p.34.

[161] Ibid. p.41.

[162] FULTON apud BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond.* – 3rd ed. New York: Cross river Press, 1998. p.44

[163] Ibid. p.44

[164] BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond.* – 3rd ed. New York: Cross river Press, 1998. p.44

[165] Ibid. p.42.

[166] BRIONES M., Luis. *Arte rupestre Tarapaqueño.* Masma WEB, Museu Arqueológico San Miguel de Azapa, 1999-2001. Disponível em<http://www.uta.cl/masma/patri_edu/rupestre.htm> Acesso em: 15 fev. 2003.

[167] FEAVER apud SONFIST, Alan. *Art in the Land: A critical Anthology of Environmental Art.* New York: E. P. Dutton, 1983.p.34.

[168] BLAZMICK, Iwona; WILSON, Simon. *Tate Modern: The Handbook.* London: Tate Gallery, 2000. p.191.

[169] THE BRITISH CONCIL. *Richard Long. 22ºBienal de São Paulo.* catálogo. São Paulo, 1994; (com entrevista realizada com o artista pela jornalista Geórgia Lobacheff. Tradução de Stella E. Meyer) p.5.

[170] Ibid. p.5.

[171] Ibid. p.6.

[172] LONG apud BLAZMICK, Iwona; WILSON, Simon. *Tate Modern: The Handbook.* London: Tate Gallery, 2000.

[173] PEDROSA apud AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. Revista USP- São Paulo, nº 52, p.16-25 , dezembro/fevereiro 2001-2002. p.20.

[174] MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra: um marco radical na Arte Brasileira.* Catálogo da exposição - de 26 de outubro de 2001 a 25 de janeiro de 2002. Itaú Cultural de Belo Horizonte.

[175] OITICICA APUD MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra: um marco radical na Arte Brasileira.* Catálogo da exposição - de 26 de outubro de 2001 a 25 de janeiro de 2002. Itaú Cultural de Belo Horizonte.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

[176] MORAIS, Frederico. *Do Corpo à Terra: um marco radical na Arte Brasileira.* Catálogo da exposição - de 26 de outubro de 2001 a 25 de janeiro de 2002. Itaú Cultural de Belo Horizonte.

[177] TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. *Situações.* FUNDAÇÃO CASA FRANÇA-BRASIL. *Situações: Arte Brasileira – anos 70.* Catálogo, Rio de Janeiro: Antograf, 2000. p.13.

[178] Ibid. p.7.

[179] Ibid. p.26.

[180] BASUALDO, Carlos. *Contra a Eloquência: Notas sobre Barrio, 1969 –1980.* In MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNERA DE SERRALVES. *Regist(R)os.* Catálogo. Fundação de Serralves – Portugal, Marca Artes Gráficas, 2000. p.48,49.

[181] LOPES, Fernanda. *Entrevista com Artur Barrio.* Disponível em <http://www.obraprima.net/materias/html427/entrevista_barrio.htm>. Acesso em: 5 mai. 2002.

[182] Ibid.

[183] BARRIO, Artur in CANONGIA, Ligia (organização). *Artur Barrio.* Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.156, 157.

[184] VIEIRA, Padre Antonio. *Sermão de Quarta Feira de Cinza.* Disponível em <http://www.biblio.ufpe.br/libvirt/vieira/v1serm03.htm> . Acesso em: 20 de mar. 2003.

[185] BOUSSO, Vitória Daniela. *A metáfora dos Fluxos.* in PAÇO DAS ARTES. *Artur Barrio: A metáfora dos fluxos 2000/1968.* São Paulo, 2000. p.14.

[186] STJERNSTEDT, Mats. GALERIA CAMARGO VILAÇA. *Catálogo Rivane Neuenschwander.* São Paulo, 2000. p.2.

[187] LAGNADO, Lisette in GENOCCHIO, Benjamin. *material immaterial.* Sydney, Australia: Guinness, 1997. p.38.

[188] HOFFMAN, Jens; NEUESCHWANDER, Rivane. *FORMA BRAZIL.* Catalogue (4 Volume Set). New York: The Americas Society, 2001.

[189] Ibid.

[190] BARRIO, Artur in CANONGIA, Ligia (organização). *Artur Barrio.* Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.157.

[191] CASA DAS ROSAS. *O mundo de Mário Schenberg.* Catálogo. São Paulo,1996. p.47.

[192] MATESCO, Viviane. MUSEU DO TELEFONE/ TELEMAR. *Desenhando o Tempo: Katie Van Scherpenberg.* Catálogo. Rio de Janeiro, 2000.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

[193] TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. FUNDAÇÃO CASA FRANÇA-BRASIL. *Situações: Arte Brasileira – anos 70*. Catálogo, Rio de Janeiro: Antograf, 2000. p.15.

[194] AZEREDO, Ronaldo. *Pensamento Impresso: poesia*. São Paulo: Timbre/Expressão, 1985.(apresentação-Augusto de Campos)

[195] LAMBRECHT apud CATTANI, Icleia Borba. *O corpo, a mão e o vestígio*. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL – ADO MALAGOLI. *Karin Lambrecht*. Rio Grande do Sul, 2002. p.22.

[196] CATTANI, Icleia Borba. *O corpo, a mão e o vestígio*. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL – ADO MALAGOLI. *Karin Lambrecht*. Rio Grande do Sul, 2002. p.22.

[197] PALHARES, Taisa Helena P. *Reflexos/recíprocos*. CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Ana Kalaydjian*. Apresentação Taisa Helena P. Palhares. Catálogo. Centro Cultual São Paulo, São Paulo, 2002.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O tempo de um processo de entendimento do tempo:

um depoimento pessoal.



4.1. EU.

Neste item optei por mudar a pessoa verbal por acreditar que se trate de uma visão muito pessoal de um entendimento que ainda se faz a respeito do meu próprio trabalho e do meu processo criativo. Desse modo, achei mais produtivo, para a pesquisa como um todo, separar minha produção do restante da pesquisa e contei mais uma vez com o apoio de meu orientador, como em todo o processo. Não quero com isso dizer que a pesquisa plástica se desenvolveu sem influências externas, o próprio Milton Sogabe se tornaria uma figura fundamental para o início de meu amadurecimento, em 1998, em nossas muitas discussões em torno da produção artística, antes mesmo de nos tornarmos mais próximos com a orientação do Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Plásticas, no início de 1999.

Esta mudança também enfatiza minha maior consciência em torno do que se pode configurar como uma verdadeira pesquisa de caráter científico, ou seja, uma pesquisa de interesse social, e ainda que o trabalho nas condições atuais não possa se configurar como a tal pesquisa, no mínimo, delineia a possibilidade de lançar uma questão para futuros e mais completos estudos a respeito do assunto que abordamos. O meu trabalho pessoal não está, deste modo, sendo relegado a um segundo plano, muito menos ilustra a pesquisa científica; ao contrário, a pesquisa plástica continua em um ponto de destaque como foi enfatizado desde o início, ainda no Prefácio, como o elemento deflagrador de toda as reflexões que tecemos até agora e que permaneceu sendo desenvolvido paralelamente às minhas reflexões durante todo este longo processo sem interrupções, o que poderia ser facilmente comprovado pelo número de eventos de artes plásticas significativos que tenho participado desde o ingresso no mestrado em 2000, em torno de 22 exposições que incluem festivais internacionais de Cinema e Vídeo.

Apenas para concluir, sempre que for possível serão inseridos depoimentos de pessoas que tiveram a oportunidade de visitar as exposições em que participei individualmente e coletivamente ou, que acompanharam o processo em todas as suas fases desde o primeiro *insight* Isto poderá parecer uma conversa entre amigos em alguns casos, ou mesmo, em todos os casos, o que em grande parte

unesp

não deixa de ser verdade pelo menos no que diz respeito a estas pessoas terem alguns laços de amizade comigo, porém, os próprios depoimentos e textos que muitas vezes foram escritos espontaneamente nos livros de presença revelam algo que eu nunca imaginei ou o que Omar Calabrese quis dizer quando afirmou que:

"Cada um de nós sabe muito mais do que aquilo que crê saber, e diz muito mais do que aquilo que crê dizer. A cultura inteira de uma época fala, em quantidades maiores ou menores e de maneiras mais ou menos profundas, nas obras de quem quer que seja."[197]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

4.2. A partir de um encontro com o tempo.

Como foi dito no prefácio, aquela chapa de ferro no muro da linha férrea na Mooca mudaria minha forma de percepção de modo radical, ou pelo menos abriria uma nova fase em minhas reflexões. Continuei passando pelo mesmo caminho, sorria diante a minha fonte de curiosidade, pensei em arrancá-la várias vezes. Acabei chegando à conclusão que além da dificuldade para retirar a chapa do muro precisaria de um caminhão para transportá-la.

Comprei algumas chapas de ferro bem mais finas, com 1,5 mm de espessura e comecei a fazer os primeiros testes. Em composições simples com cortes, incisões e áreas soldadas passei a analisar os processos de oxidação. A chuva, o Sol e o sal eram, ao lado de grandes folhas de plástico transparente, meus "instrumentos" de trabalho; inicialmente não obtive resultados satisfatórios e o grande problema que se configurava na época era, como fixar a oxidação, como fixar um tempo que eu não conhecia e não tinha controle, como interromper um processo irreversível?

Hoje esta primeira série me parece excessiva, confusa e a beleza dos laranjas e vermelhos da oxidação permaneceram apenas em registros fotográficos e em pedaços de plásticos como monotipias tão frágeis quanto os trabalhos feitos com fuligem que citamos no capítulo anterior. A tentativa de enviar estes trabalhos para salões importantes e a rejeição em cinco deles quase fizeram com que eu desistisse, aumentando também as minhas dúvidas.

Na verdade, eu não havia adquirido plena consciência do que estava fazendo. Isto é evidente na incoerência de querer interromper o processo natural da corrosão. Inconscientemente, eu buscava um controle sobre o tempo intrínseco da matéria, o que, hoje, parece-nos desnecessário pois, a corrosão e a oxidação estavam fixas em fotografias que descreviam partes isoladas do processo e nos próprios resíduos deste processo nas folhas de plástico, se bem que estes gradativamente estão perdendo suas cores ferruginosas numa contínua deterioração.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Neste período eu estava no segundo ano do Curso de Bacharelado e não sabia nem mesmo como classificar estes trabalhos. Tratava-se de desenho, pintura, escultura. Novos testes foram feitos para retardar o processo de oxidação no ponto escolhido e paralelamente eu começava a adquirir consciência da carga simbólica de elementos que apareceram nas composições como o quadrado, o círculo e a escada. Uma nova série, aparentemente mais madura, seria realizada no início de 1998. A composição ficou mais limpa e a oxidação feita de várias maneiras tornou-se mais interessante, sendo possível um controle melhor e uma interrupção mais permanente. Foram incorporados aos processos naturais outro elementos intencionais como a encaustica e desenhos feitos com lixadeira elétrica.

A classificação ainda era problemática e apesar de eliminar a falsa tridimensionalidade dos primeiros testes não me parecia claro nem um conceito para ligar estes trabalhos à pintura e o desenho, meios nos quais eu possuía um considerável domínio e experiência. Minhas referências históricas estavam ligadas à pintura, mas meu procedimento distanciava-se cada vez mais dos meios ditos permanentes. A oxidação era o tempo da matéria, a matéria era um metal e o problema em que me debruçava era o da interrupção deste processo de oxidação. Como classificar estes trabalhos então?

Antes de responder a essa pergunta é importante destacar que esta preocupação em fixar a oxidação entrava em choque direto com o conceito que havia se tornado a fonte de pesquisa e realização dos meus trabalhos, ou seja, a irreversibilidade do tempo. Esta contradição, no entanto, seria resolvida inconscientemente na própria época na escolha da matéria utilizada em outras obras.

Voltando às dúvidas quanto à classificação, várias analogias fizeram com que eu chegasse a um entendimento mais coerente e mesmo consistente do meu processo. Meu trabalho era uma gravura, num sentido mais alargado, uma gravura do tempo (fig.129). Existiam incisões diretas feitas manualmente ou com instrumentos mais violentos como lixadeiras; marcas e figuras como na gravura tradicional, entretanto não era possível uma impressão, a chapa era única e não servia como matriz pois era na sua qualidade de matriz que nos interessava. O contato com Norberto Stori em suas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

aulas de gravura (xilogravura na época em questão) foram fundamentais neste período para ampliar meus conhecimentos. Foi também sua, a maior crítica em relação ao modo como encarava meu próprio trabalho. Ainda me lembro como se fosse hoje, eu reclamei para ele que *"minhas pinturinhas não entravam nos salões e que eu não sabia o que fazer"*. O Professor Norberto simplesmente olhou para mim e respondeu de modo sério e seco: *"Porque você não experimenta parar de fazer pinturinhas. Comece a fazer seu trabalho sem se preocupar com coisas como o acesso a salões de arte."* Eu não sabia onde enfiar a cara, mas ele tinha razão e eu entendi isso rapidamente.

Descobri por seu intermédio que outros artistas utilizavam o conceito de gravura de forma semelhante e finalmente algum tempo depois meu trabalho foi aceito no "Primeiro Prêmio – Jovem revelação de Artes Plásticas de Americana". Além de ser premiado neste evento inaugural de minha carreira artística em Americana, está série de "Gravuras do tempo" foi exposta, no mesmo ano, em sala individual na Casa das Rosas a convite do Diretor José Roberto Aguilar. Na época eu definia a matéria utilizada em meu trabalho do seguinte modo:

"A matéria é uma extensão da idéia"

Acho que hoje não diria nada muito diferente, talvez acrescentaria a materialização da idéia de passagem do tempo é o próprio desgaste da matéria no tempo.

Num dos meus primeiros textos reflexivos da época sobre essa série de trabalhos feitos em ferro eu escrevi.

"Todas as grandes questões ligadas ao tempo são especulativas pelo simples fato de serem anteriores a qualquer divisão cíclica criada pelo homem ou entendida pelo homem como um fator de repetição. Falar em bilhões de anos antes de Cristo, por exemplo, e acreditar que se possa alcançar alguma precisão, reforça apenas a idéia central deste trabalho:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Para o homem é vital a divisão do tempo, é vital a criação de um referencial, mesmo que abstrato, para não nos sentirmos perdidos no espaço e as divisões cíclicas por mais que pareçam a representação da realidade, ainda assim, serão representações e abstrações criadas pelo homem.

O tempo é uma linha que não se pode dividir, que não se pode definir, mas atua constantemente de forma imprevisível, é um dos elementos essenciais da irreversibilidade do universo: o tempo é a própria matéria, seu desgaste, vida e movimentos constantes."

Além da forte influência do pensamento de Ilya Prigogine percebo nestas palavras, também, um maior entendimento em relação aos recortes simbólicos que o homem faz do mundo e a aproximação do desgaste da própria matéria, que se identifica com a vida como elementos principais na busca de um entendimento maior da minha produção que se iniciava em 1998.



Figura 126

Outras informações são pertinentes e só podem ser feitas atualmente, por exemplo, foi apenas em 2001 durante uma palestra do Professor Dr. Jorge Coli no Curso " O Homem Máquina" organizado por Adauto Novaes que tive contato com certas obras que já se tornaram ícones da Arte Contemporânea, como *"Self"* de Marc Quin, um auto-retrato feito com o próprio sangue do artista congelado num sistema de refrigeração permanente. Em 1997 eu realizei minha máscara mortuária (fig.126 e 127) em processo semelhante ao de Marc Quin sem ter consciência de seu trabalho e nem mesmo da dimensão que o meu poderia alcançar. No meu auto-retrato o tempo estava impresso em camadas de três modos. Em primeiro lugar na forma da minha própria face como cópia/duplo de um determinado tempo da minha vida, segundo, na oxidação do ferro, material utilizado para a realização, como um tempo do próprio objeto exposto por mais de três meses à chuva e ao Sol e que

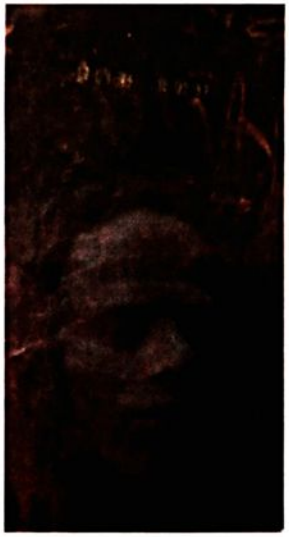


Figura 127

permanece em estado de oxidação numa espécie de vida própria e, finalmente, em duas datas que foram inseridas posteriormente como numa lápide, marcando minha data de nascimento e um dia após ter completado 23 anos 17-09-1974 / 18-09-1997. Na exposição da Casa das Rosas, única vez que esse objeto foi exibido, tive a feliz oportunidade de ser monitor de minha própria exposição e, naturalmente, tirei proveito disso omitindo aos visitantes a informação desnecessária da minha participação como artista expositor. Num dos depoimentos expontâneos mais interessantes fiquei com vontade de rir mais me contive perante a seriedade; uma senhora se aproximou, silenciosamente, do auto-retrato exibido sobre um módulo próximo ao meio da sala e, após algum tempo de atenta observação, virou-se para mim e disse:

"Nossa, que pena, este moço morreu tão cedo e logo após completar 23 anos."

A vontade de rir estava condicionada pela minha presença enquanto ela olhava para o retrato e se direcionava para mim para expressar sua dor e comoção. A minha contenção adveio de um sentido mais profundo que adquiri a respeito do significado da morte para a maior parte das pessoas a partir daquele depoimento tão simples e sincero. Eu estava morto na posição horizontal (fig.128) e minha imagem era uma lembrança da matéria que se desfez para aquela senhora. Sua resignação se direcionava de algum modo ao meu espírito. Para mim as datas representavam a data do nascimento e a data em que adquiri plena

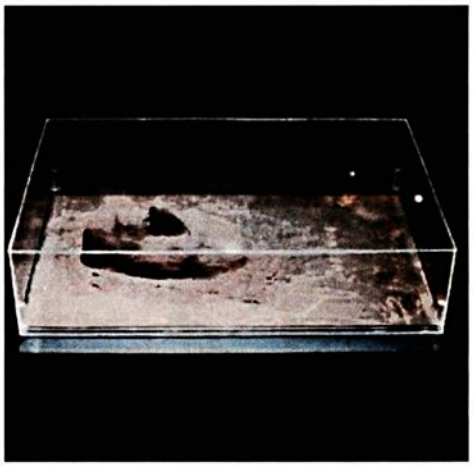


Figura 128

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

consciência da minha vida, entendo a morte como uma parte desta e não como o fim. Eu só pude compreender melhor o significado de tudo isso naquela palestra em que vi "Self" de Marc Quin, o meu espanto foi o mesmo e talvez ainda maior pois ele deixava parte de sua substância num determinado tempo de sua vida unido à forma que seu rosto tinha naquele momento. Morte e vida estavam presentes de modo tão gritante que me impressionaram muito e me fizeram entender melhor meu próprio trabalho de 1997 e a resignação quase religiosa daquela senhora.

Os outros trabalhos da sala (fig.130) carregavam símbolos menos gritantes do que minha face, a escada de sete degraus e os títulos "árvore" e "365 +1" faziam referencia à idéia de ascensão, não no sentido propriamente religioso, mas de um entendimento da própria existência de modo mais simples e direto além de uma fuga da ilusão dos ciclos, que era representada por um último trabalho de 1m x 1m composto pela junção de duas imagens inexplicavelmente semelhantes e separadas por muitos séculos, que já haviam sido utilizadas por mim anteriormente em outro trabalho que trataremos no próximo item.



Figura 129

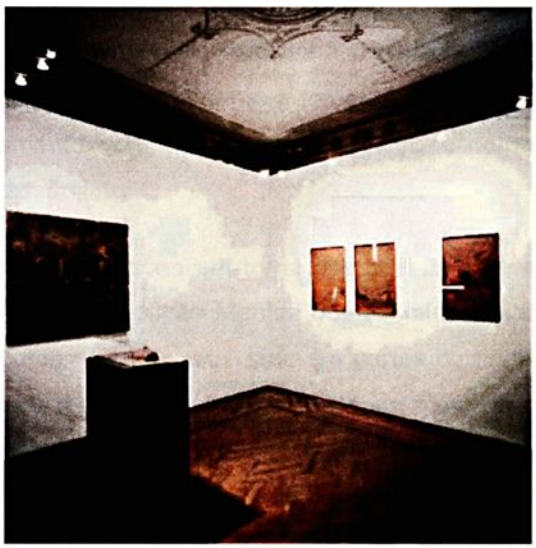


Figura 130

4.3. A metáfora dos Ciclos : Lascaux – Picasso.

Este projeto foi concebido no primeiro semestre de 1998 e apresentado uma única vez no Instituto de Artes da UNESP nos dias 29 e 30 de abril do mesmo ano. Neste período eu já estava fazendo os trabalhos em ferro e por isso coloquei este projeto na seqüência, apesar de ter sido apresentado um pouco antes dos trabalhos premiados em Americana em maio de 98.

"A ilusão dos Ciclos: Picasso – Lascaux" marca uma nova fase em minha produção, não só plasticamente, mas também no que diz respeito aos conceitos abordados, principalmente em relação à escolha da matéria, de modo a enfatizar o tempo como uma função determinante da estrutura dos trabalhos. Neste período a figura de Milton Sogabe foi de fundamental importância para meu amadurecimento e para uma maior clareza a respeito do meu próprio processo. Foi ele quem fez com que eu entendesse a natureza do trabalho que vinha realizando como um trabalho que estava centrado no processo desde sua fase inicial de concepção, passando pela sua execução e, principalmente, na sua transformação a partir do momento em que seria instalado. Eu quero dizer que, apesar de ter desenvolvido um projeto potencialmente expressivo não tinha consciência da importância dos registros num trabalho como este. A partir daquele momento a fotografia e o vídeo passaram a fazer parte do meu instrumental, primeiramente com o caráter de registro e como veremos em itens posteriores como outros meios de expressão.

O trabalho em questão foi desenvolvido a partir de discussões em torno das possibilidades expressivas do meio serigráfico, marcadamente um meio de reprodução técnica que se caracteriza pela utilização de uma tela/retícula de material sintético como nylon sensibilizado em partes por uma emulsão fotossensível e que une possibilidades ligadas ao desenho, pintura e a própria fotografia. Além da matriz de nylon ou poliester ainda é necessário um pigmento com aglutinante, ou seja, uma tinta para ser fixada em uma dada superfície. O grande movimento a assumir a serigrafia como um de seus principais meios foi a Arte Pop, principalmente a Arte Pop Americana, que tem seu maior representante na figura de Andy Warhol. Sua característica de meio técnico se adequava ao sistema

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

de produção da sociedade de consumo e desse modo foi utilizado como uma própria metáfora crítica do mercado que englobava também o mercado de arte e seu desejo pelo objeto único.

Como tornar efêmero uma imagem realizada a partir de um meio técnico que se caracterizava justamente pela possibilidade de reprodução "infinita" de tal imagem? Esta foi a questão que guiou minhas discussões com Milton Sogabe no período e o que me levou a realizar um primeiro teste no chão do próprio ateliê com vários tipos de pigmentos. Era isso, a solução encontrada foi a eliminação do aglutinante da tinta; bastaria que o pó passasse e a barreira técnica estaria quebrada sem, no entanto, deixar de levar em conta a possibilidade de reprodução do próprio meio a partir de suas características intrínsecas.

O pó passou e aí se iniciou uma outra busca. Aonde realizar, de que modo, afinal, eu não podia usar um rodo comum para serigrafia e, principalmente, o que imprimir? Durante alguns dias estas questões rondaram minha cabeça e sem uma explicação muito clara relacionei uma gravura que eu achava que era gravura em metal de Pablo Picasso e que havia visto muitos anos antes em um programa da TV Cultura onde o artista havia realizado uma síntese desconstrutiva na imagem de um boi, ou touro ou algo parecido com uma imagem de um bisão que havia visto mais recentemente num livro sobre arte rupestre. Eu não sei explicar o porque desta relação, mas as imagens apareceram de uma vez e sobrepostas na minha cabeça. A partir daí foi muito fácil avaliar tal aproximação, bastou encontrar as duas imagens e aproximá-las. Olhando retrospectivamente em relação a tudo que já realizei em termos de produção de imagens, minhas ou numa apropriação, acredito que este tenha sido um dos momentos mais felizes. Ambos os desenhos poderiam ter sido feitos pelo artista de Lascaux e ambos poderiam ter sido feitos por Picasso na sua constante inquietação e provavelmente por isso tenham aparecido na minha cabeça.

Na época, realizei um texto que daria o título do trabalho, ou seja, "A Ilusão dos Ciclos: Picasso-Lascaux", imaginando uma história da evolução dos signos considerando o desenho de Lascaux como ponto de partida e primeiro ícone, passando por uma evolução simbólica ainda em seu contexto como elemento mágico cultuado coletivamente e o último estágio (11º estagio da série de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

litografias) da gravura de Picasso como último ponto deste ciclo, que na realidade coincidia com o ponto em que estava Lascaux, pois, partia de uma representação com forte caráter simbólico nos dois primeiros estágios da gravura por se aproximar de uma representação mais acadêmica no sentido da semelhança com o referente e terminava numa incrível síntese, que recuperava a dinamicidade do signo atribuindo-lhe uma nova dimensão icônica.

Dois anos após a realização deste trabalho entrei em contato, por acaso, com um texto de Irving Lavin[198] que analisava justamente a série de litografias dos touros (fig.131) feitas por Picasso e que, no início, eu imaginava ser gravura em metal por ter visto apenas o último estágio, linear. Fernand Mourlot, responsável pelo ateliê em que Picasso trabalhou intensamente durante quatro meses a partir do dia 02 de novembro de 1945 deu o seguinte depoimento sobre a realização dessa série de touros.

"Um dia... ele começou a trabalhar no famoso touro. Era um touro soberbo, redondo. Eu pensei que era isso. Mas não era de jeito nenhum. Um segundo estado e um terceiro, ainda bastante redondos seguiram. E aí começou. Mas o touro não era mais o mesmo. Começou a diminuir e perder peso... Picasso estava subtraindo ao invés de adicionando à sua composição... Ele estava entalhando fatias de seu Touro também. E após cada mudança ele tirava uma prova. Ele podia perceber que estávamos perdidos. Ele fez uma brincadeira, voltou a trabalhar, e produziu outro touro. E a cada momento menos e menos do touro permanecia. Ele costumava olhar para mim e rir. 'Olhe...', ele dizia, 'devemos levar este pedaço ao açougueiro. A dona de casa poderia dizer: Eu quero esta peça, ou esta outra...' No final, a cabeça do touro era semelhante a de uma formiga... Na última prova só existiam poucas linhas. Eu havia observado ele trabalhando, reduzindo, sempre reduzindo. Ainda lembrava do primeiro Touro e pensava com meus botões: o que não entendo é que ele terminou exatamente onde deveria ter começado! Mas ele, Picasso, estava procurando seu próprio touro. E para atingir sua própria linha de touro ele passou por estágios sucessivos de todos os outros touros. E quando você olha para a linha não pode imaginar quanto trabalho envolveu..."[199]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

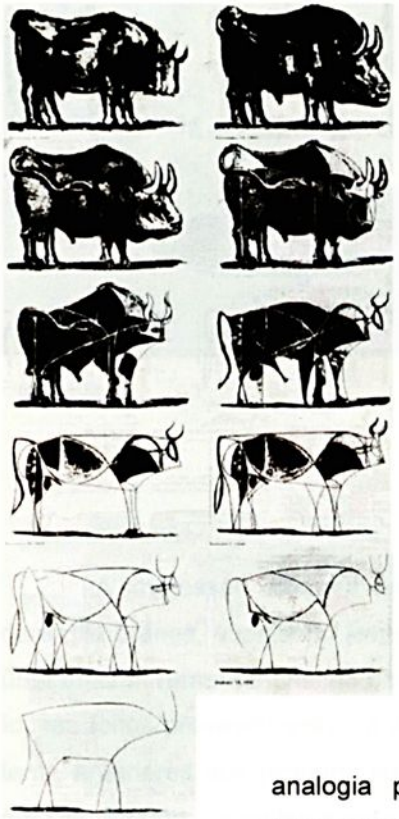


Figura 131

Este depoimento é muito revelador em relação ao processo de Picasso, que inexplicavelmente modificou o próprio método de adição aplicado em três litografias anteriores à realização do touro e, durante o próprio percurso de realização desta gravura que se caracterizava como aditivo até o segundo estágio, quando ele começou a subtrair partes até o 11º estágio. Numa outra passagem Lavin afirma:

"De fato, a série parece ecoar uma progressão tempestuosa dos animais sem peso nem volume de Lascaux; a mais nobre de todas as representações de touros; ou, mais especificamente talvez, a Câmara Preta e Branca em Niaux, onde as figuras monocromáticas são expostas em vários níveis de articulação, desde formas modeladas até formas lineares."[200]

Ora, encontrar este texto foi motivo de uma grande alegria, a analogia possuía um sentido muito forte e estudos anteriores que eu desconhecia trouxeram esta confirmação.

Então o trabalho foi instalado, ou melhor, impresso numa intervenção inócua que, no entanto, mudou o modo de circular e perceber o próprio corpo para a maioria das pessoas que passavam por aquele corredor do Instituto de Artes. Intencionalmente as impressões foram feitas em quase vinte metros ocupando (este "ocupando" refere-se a uma fina camada de pó de argila que não atingiu 0,5 cm em nenhum ponto) o centro do corredor e no meio do caminho (fig.132) estavam impressos Picasso e Lascaux como ponto de chegada ou partida como indicamos acima. Era previsto que em pouco tempo o trabalho seria desfeito, porém numa relação inesperada a maioria das pessoas evitaram pisar sobre as impressões (fig.133) ou pisavam no centro vazio das figuras. Também foram



Figura 132

feitas impressões em alguns pontos do jardim sobre a terra (fig.134 e 135) e estas apesar de sua maior integração desapareceram com uma fina chuva que ocorreria na manhã do dia seguinte. As impressões no corredor foram sendo desfeitas pela passagem dos transeuntes mais distraídos que se enquadravam em nossas expectativas. Depois de dois dias o trabalho adquiriu a aparência de abandono e foi sem aviso prévio eliminado pela equipe de limpeza do Instituto, que aliás sempre colaborou com meus trabalhos.

A impressão efêmera feita com pó de argila branca, espalhado levemente com uma trincha, remete à criação dos primeiros ícones feitos provavelmente na areia ou na terra, anteriores aos pictogramas, mas que desapareceram completamente por sua natureza efêmera. A reprodução serial em serigrafia remete ao próprio contexto em que Picasso pertenceu e ao meio por ele utilizado em seu estudo do touro, a litografia como a outra forma de gravura planográfica.

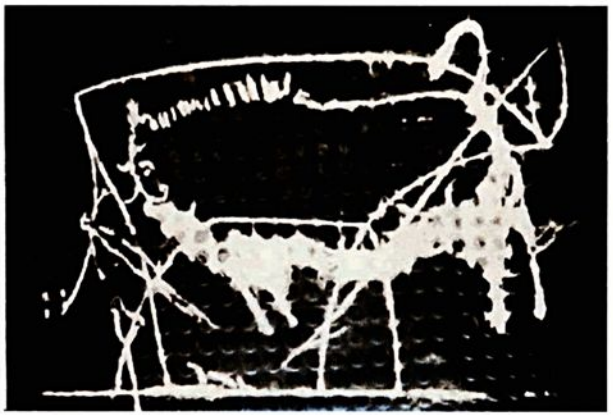


Figura 133

O tempo é o elemento essencial desta instalação, não só no uso do pigmento sem aglutinante e na relação imediata que se estabelece entre a duração do trabalho e a relação com cada pessoa que utiliza o espaço, mas também no acúmulo de camadas de tempo que separam e aproximam Picasso de Lascaux ou Lascaux de Picasso.



Figura 134



Figura 135

4.4. Um ritual.

Um recorte de um velho jornal com um título e um fragmento de reportagem denunciando uma situação desumana, nada, no entanto, se compara ou atenua a violência contra a vida presente na fotografia. "Vítima do erro histórico", a reportagem afirma a necessidade de intervenção do Ocidente na delicada situação da África; *"Sem nunca esquecer que foi exatamente a intervenção do Ocidente que criou os arruinados sistemas políticos africanos, com todos os seus problemas."*

Isto poderia explicar a realização de "Sem título" (fig.136) – uma revolta e indignação surgida ainda na adolescência, hoje transformada em consciência plena das desigualdades sociais no mundo e no meu próprio país – porém esta seria apenas uma interpretação superficial do trabalho limitando-o a um mero discurso de denúncia social. As desigualdades, a fome e a morte podem estar presentes no trabalho, mas não numa representação realista como pode parecer num primeiro olhar. Para mim, estas informações já faziam parte do inconsciente coletivo do século XX, que se acostumou a ver estas imagens divulgadas em vários meios de comunicação, em especial no próprio Ocidente, em sua grande parte, detentor das mais desenvolvidas redes de comunicação no mundo. Estamos acostumados a ficar chocados por alguns segundos todas as noites com a voz embargada dos apresentadores dos tele-jornais ao descreverem situações como a da fotografia e nem percebemos que na seqüência a entonação da voz muda radicalmente juntamente com o teor da próxima notícia, normalmente algo alegre e sem importância. Por questões como essas precisamos voltar o olhar mais uma vez para o trabalho "Sem título" com um pouco mais de atenção.

As figuras em sua postura (137) e disposição apresentam-se numa co-realidade marcada por uma atitude serena e quase despida de materialidade física. Não há desespero e a configuração formal e simbólica como num acúmulo de camadas representa um ritual de integração entre a vida e a terra e não um ritual de elevação da morte. O sofrimento é superado por um sentido espiritual e as figuras, seres não-humanos, possuem ligações com a terra presentes nas suas mãos que se transformam em raízes e nas suas colunas (138) que lembram répteis quase como uma extensão do solo. O tempo representado pelo círculo envolve o homem que se configura como um quadrado de

unesp

centro coincidente com o centro do círculo, onde está depositado o corpo em sua cerimônia de integração entre os elementos da Terra e do Céu, reforçados ainda pelos 7 potes que queimaram em chamas azuis na noite de abertura.

A morte neste trabalho ainda que traga à nossa memória uma trágica e violenta lembrança ligada à realidade do Mundo Contemporâneo adquiriu um sentido de continuidade e integração com as forças geradoras da vida representadas essencialmente pela terra. A morte é entendida num outro sentido distante de nossa concepção cristã da realidade e está muito mais próxima de outras sociedades primitivas, que encontravam na própria natureza um sentido para a sua existência. Não há culpa, nem sofrimento, apenas uma continuidade no fluxo da vida e do tempo.

O tempo dos símbolos é um acúmulo cultural que se multiplica em todas as partes no mundo. Temos descrições e estudos dos símbolos, temos os exemplos da iconografia nas artes de todos os tempos mas, não podemos explicar as suas origens, sua especialização e suas significações com grande precisão pelo simples fato de, não podermos explicar e ter consciência plena das manifestações simbólicas de nossa própria expressão. Um bom caminho para entendermos os símbolos talvez seja observar a realidade, a nossa realidade. Quando nos reunimos numa fogueira à noite, sem combinarmos, nos dispomos num círculo, uma forma que não tem início e nem fim e, sem percebermos, começamos a contar histórias passadas como se estivéssemos querendo trazer uma parte de nossas memórias passadas para as outras pessoas que acumulam a estas, as suas camadas de memória e de tempo. Ao contrário, quando demarcamos um terreno, seja para qualquer finalidade que envolva a ação ou ocupação deste, utilizamos uma forma quadrada, ou retangular. Podemos nos perguntar o porque de não fazermos um círculo e a resposta é simples, o círculo não tem lados que permitam a identificação mais precisa dos movimentos do Sol a qualquer hora do dia em relação aos pontos cardeais, o círculo não permite medidas a partir de quatro vértices mas, apenas a partir de seu centro. O mundo do homem é quadrado e o tempo que envolve este mundo é circular ou espiral e inconscientemente isto se manifesta durante todas as fases da vida. Porque as crianças brincam de roda e não de quadrado?

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Podemos ainda falar da realização das peças. Nenhuma delas envolveu estudos prévios e a única referência, logo abandonada, era a fotografia da criança africana que falamos no inicio deste texto. Todas as posturas baseiam-se no meu corpo. Antes de iniciar cada figura eu permanecia parado sozinho no ateliê experimentando meu próprio corpo em diversas posições, inclusive deitado sobre a mesa para realizar a figura central. Além disso, estabeleci um limite de tempo de dois dias para a realização de cada figura tentando evitar um excesso no acabamento individual e um prejuízo no todo. Naturalmente eu era obrigado um mês depois, mais ou menos, retomar o trabalho para o processo de ocagem. As terras ocre e terra de siena queimada foram encontradas num mesmo terreno e peneiradas cuidadosamente. A experiência com a pintura facilitou a realização da suave passagem entre os dois círculos de terra de cores diferentes e o círculo maior continha ainda um contorno feito com argila crua que se transformou durante a exibição. Ainda que a matéria neste trabalho tenha sido utilizada em suas características perenes acredito que seja importante sua presença nestes depoimentos porque revela uma preocupação crescente com as questões que envolvem o tempo a partir da própria configuração formal dos trabalhos, neste caso enfatizado em seu conteúdo simbólico.



Figura 136



Figura 137

4.5. "Todo pensamento emite um lance de dados."[201]

Em junho de 1999 realizei no Átrio do Instituto de Artes minha última e maior intervenção como aluno da graduação. O verso final do famoso poema de Mallarmé "Um lance de dados jamais abolirá o acaso" que termina com a mesma seqüência de palavras do início do poema, ou seja, "um lance de dados", foi utilizado para reforçar a idéia de ilusão entre começos e finais, além de aproveitar o próprio sentido da frase para enfatizar a medida de acaso, ou de ausência completa de controle sobre nossas próprias idéias, em especial, minhas idéias relacionadas à produção artística. No período havia também uma espécie de aversão à critica mais elucubrativa ou metafísica e uma forte convicção de que o trabalho deveria permanecer existindo só, quero dizer, acreditava independentemente das concepções que o trabalho deveria sustentar-se por si, pelas suas qualidades formais e pela realidade física materializada independentemente do meio escolhido para isso. Acho que hoje estou mais flexível, porém, continuo evitando ler textos para encontrar sentido em trabalhos de artistas mais contemporâneos, porque de alguma forma guardo o sentido do que escrevi na época.

A informação é relativa e a redundância também. Ambas dependem do repertório do observador e de sua pré-disposição em aproximar-se de algum texto seja qual for a sua natureza, literária, visual, musical, etc. O trabalho deve existir por si só, fora do discurso verbal (entendendo-se discurso verbal num sentido de justificativa ou explicação). "O Grande Vidro", por exemplo, não se mantém pelas anotações e orientações de uso feitas na "Caixa Verde", ninguém precisa de um manual, como o próprio Duchamp gostaria que fosse, para ver e admirar este trabalho, que na sua própria existência recebeu um belo acréscimo do acaso ao cair sem se destruir completamente, adquirindo uma configuração extra nas fissuras dos estilhaços do vidro que não se desprenderam. A caixa verde pode funcionar como um complemento assim como todo discurso, porém ela também adquiriu uma existência própria, dada as suas qualidades estéticas e mesmo conceituais.

Bem, voltando ao trabalho de ocupação e intervenção realizado no átrio do Instituto de Artes podemos descrever sua realização a partir das primeiras idéias. O trabalho central que literalmente foi

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

instalado no centro do átrio surgiu por acaso numa de minhas muitas viagens de ônibus pela cidade. Eu estava totalmente distraído quando de repente vi o trabalho que seria o centro desta ocupação praticamente pronto, em certo sentido, claro. Uma estrutura de ferro quadriculada foi o grande achado deste projeto, provavelmente, utilizada em lajes de concreto e que é armazenada em largos rolos e vendida em estabelecimentos especializados em ferro para construção.

Alguns dias depois verifiquei seu preço, diga-se de passagem, muito acessível, e calculei a extensão necessária para alcançar o diâmetro imaginado. Na semana seguinte organizei a estrutura com telas utilizadas em galinheiros e com um pedaço de carpete velho fixo internamente. O átrio já estava reservado por duas semanas, mas este era o único trabalho que estava em andamento. Eu reciclei durante 5 dias em torno de 500 quilos de argila que serviriam para envolver numa grossa camada a estrutura cilíndrica que havia desenvolvido. Então passei a reter minha atenção no restante do átrio porque o trabalho só poderia ser instalado no final de semana anterior à data de inauguração, na segunda feira.

Comecei a adquirir mais consciência sobre todas as fases do processo e tudo passou a ser detalhadamente planejado. Meus trabalhos eram relógios e marcavam o tempo de uma outra forma enfatizando o caráter irreversível no desgaste e nas transformações da própria matéria. Na sexta feira anterior à montagem, na qual eu realizaria tudo sozinho durante 20 horas de trabalho (sábado e domingo) comprei perto de setenta sacos pequenos de areia para realizar uma trilha no centro do corredor, que já se tornava minha área preferida de trabalho. É importante destacar que sempre contei com alguns amigos que registraram pacientemente todo o processo de realização das diversa fases de todo o processo.

As paredes brancas começaram a me incomodar, mas eu não tinha nada planejado para elas quando uma referência banal do cinema despertou como uma possibilidade interessante. Marcar as paredes de cima a baixo como se estivesse marcando minha estada dia a dia, semana a semana num local onde todas as referências além da luz do sol estão ausentes.

unesp

Tudo parecia definido e com o apoio da "Paschoal Massas e Equipamentos Cerâmicos" obtive uma doação de 300 quilos de pó que servia de base para a fabricação de argila, esta seria usada para eliminar o contraste entre a argila e o cimento dando base ao totem e, na última hora, serviu de meio para a mais radical intervenção realizada no átrio. Os vidros da entrada principal seriam cobertos com barbutina e mudariam a percepção do próprio espaço interno e externo em ambas as direções. Nesse momento inexplicavelmente imaginei "Etant Doné" de Duchamp e pensei na criação de uma pequena fresta na barbutina por onde poderia ser visto o grande totem na área interna do átrio.

Tudo definido, nada instalado, e nos dias 12 e 13 de junho trabalhei como nunca. O mais engraçado é que a exposição já existia, dada a minha intimidade com o espaço onde transitei nos meus quatro anos de graduação. A exposição já possuía um tempo antes mesmo de ser instalada, um tempo interiorizado em mim e ao final só vi o que já estava montado em minha cabeça.

O totem foi realizado como uma árvore, a partir da base e descrevia um movimento ascensional (fig.138) percebido apenas posteriormente e que caracterizava a minha escrita na matéria. 500 quilos de argila em várias horas de construção que se transformariam durante os quase três meses em que permaneceu no centro de convivência da UNESP. O restante da exposição seria removida ao final da semana. O pó de argila foi espalhado em torno do totem em que caminhei descalço ao final da montagem e numa violenta chuva na noite seguinte ganhou ares de uma inesperada aquarela. A mesma chuva retirou toda a cobertura feita de argila espalhada nos bancos (fig.139) próximos ao totem. O caminho de areia cuidadosamente espalhado foi percorrido por mim uma única vez também com os pés descalços(fig.140). O tempo era expresso na poesia dos atos mais simples de nossa vida. Meus



Figura 138


Figura 139

assos não poderiam ser percorridos novamente e este sentido em direção ao futuro determinava todos os trabalhos. No período já conhecia o trabalho de Richard Long que, com certeza, me influenciou, porém só recentemente tomei contato com o trabalho de Hamish Fulton, este artista, como já descrevemos no capítulo referente à Land Art, registrava apenas a sua passagem, as suas pegadas pela paisagem numa íntima relação de respeito pela natureza. Minha trilha era de natureza diferente dos trabalhos destes artistas ingleses, porém compartilha um mesmo entendimento da realidade no seu caráter transitório como uma passagem irreversível como nossa vida que se dá constantemente no fluxo do tempo. Ao inaugurar a mostra imaginei que os observadores, assim como no trabalho dos touros, não iriam interferir, porém, esta foi a grande surpresa, minhas pegadas como índices de uma passagem nua e desprotegida dos invólucros que separam nossos pés do chão (tênis, sapatos, etc.) exerceram uma forte atração para as pessoas que deixavam suas marcas ao passarem pelo corredor. O trabalho se desfez mostrando sua própria essência ao ganhar uma outra dimensão que englobava seu desaparecimento como acúmulo de camadas. Diferentemente de "Andando em círculos" de Rivane, que se tornou visível sem a consciência dos observadores num acúmulo de vestígios trazidos por esses visitantes, meu trabalho foi desfeito pelo desejo das pessoas em registrarem a própria passagem como numa forma de reconhecerem a si mesmos. Deste modo o trabalho foi completado quando se desfez completamente. As marcas desaparecem como o tempo do desgaste da matéria, imprevisível e imensurável, assim como o tempo do desgaste intrínseco das rochas presentes na escolha da areia como matéria prima para o trabalho.

As paredes foram preenchidas de ponta a ponta, de um canto a outro em quase 15 metros, dia a dia riscados com carvão (fig.140). O resultado gráfico resultou interessante e em harmonia com o restante dos trabalhos, porém, foi a experiência de realizar tal ação que se demonstrou como uma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

grande revelação. No início era possível notar a passagem e me reconhecer como parte daquela simbologia de oito traços, os sete dias da semana somados a um corte em diagonal que definiam um ciclo que se encerrava e se repetia. Tudo foi preenchido em dois dias e, à medida que foi sendo feito, senti uma estranha agonia, pois, o tempo naquela situação imaginária e imaginada de isolamento completo colocou-me numa percepção quase mecânica, sem ter consciência da passagem em minha própria vida como se num determinado momento reconhece-se estar perdido; as marcas deveriam ser percorridas novamente em direção ao passado para que eu me encontrasse comigo mesmo no presente distante daquela realidade alienadora.



Figura 140

Os vidros da entrada foram preenchidos com barbutina, com rolo de pintura, criando uma surpreendente mudança no espaço, mais ainda do que imaginávamos antes da execução. Na parte interna a luz foi alterada, a argila serviu como uma espécie de filtro que tornava, contraditoriamente, a luz mais perceptível por adquirir um tom dourado ao mesmo tempo em que não permitia a visualização do jardim no centro do átrio, a não ser pela fresta por onde víamos o totem emoldurado como a lamparina fálica de "Etant Doné", segundo a interpretação do professor Omar Khouri assim que percebeu o detalhe. Esta foi a intervenção mais notada e criticada pela comunidade acadêmica. Talvez isso se explique por ter chamado a atenção justamente para algo tanto visto que não era mais visto no dia a dia. Lembro-me de um comentário que chegou ao meu conhecimento, uma das professoras mais tradicionais do curso de Música disse que eu havia degradado o cartão postal da faculdade e eu não tinha esse direito, porém, antes daquela intervenção nunca havia visto nenhuma ação para que aquele espaço fosse melhor aproveitado e esta situação se estende até hoje. Bastou eu retirar tudo com uma mangueira de alta pressão no domingo seguinte à montagem e ninguém nunca mais falou do átrio. Além desta intervenção ainda apresentei uma *performance* com um Duo de Percussão, porém, seu sentido seria muito empobrecido numa simples descrição verbal.

Esta ocupação marcou definitivamente as principais características do meu trabalho ligado à ação do tempo sobre a matéria, seu desgaste irreversível como expressão do tempo além de envolver a atuação direta ou indireta do observador ao ocupar de forma obrigatoriamente perceptível o espaço comum de circulação e convivência das pessoas.

O 'totem' (fig.141) *de Ricardo Coelho surge - aos olhos daqueles que já tiveram o privilégio de fruir algumas de suas obras – como uma das mais felizes sínteses de sua própria trajetória artística. É a pura materialização de uma incansável busca pela simplicidade, que economiza meios, cores e formas para atingir sua plenitude. Frustração imensa para muitos artistas contemporâneos que fazem uso dos materiais mais inusitados com o único propósito de chocar o espectador ou ainda de encontrar neles a argumentação de que seus trabalhos tanto necessitam. Ainda se causassem algum embate ... mas, o que provocam mesmo é um certo constrangimento pela sua inconsistência*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18



Figura 141

evidente. Ricardo caminha no sentido inverso. Produz o simples, sem ser óbvio nem simplório. Sua obra nos remete à vulnerabilidade da matéria e à impiedosa ação do tempo, a qual estamos todos condicionados. A extensa estrutura cilíndrica de arame envolvida por uma espessa camada de argila confere ao 'totem' uma aparência rígida, inviolável, imponente (fig.142) *– o que, na realidade, estabelece um paradoxo com a fragilidade do material que, estando exposto a variações climáticas, tende a rachar e a se desmantelar. E é, de fato, o que acaba acontecendo com o passar dos dias. O processo pôde ser observado por estudantes, pesquisadores, professores e todas as outras pessoas que circulavam diariamente pela área central da universidade onde a escultura estava instalada. Por mais prazeroso que seja a tarefa de comentar a produção de Ricardo Coelho, acredito que a retórica deva ser breve. Insistir na linguagem verbal para descrever uma manifestação que supera infinitamente as limitações desse código saturado, seria reduzir demais o teor de suas obras.*

Depoimento de Alessandra Kobayashi, professora de desenho e Bacharel em Arte Plásticas pelo Instituto de Artes da UNESP.

Um grande incômodo. Um monumento fálico penetrado nas entranhas do átrio, mastro da discórdia, figuração sórdida, ereção maculada, arte povera mal resolvida. Nas bocas, a crítica. Uma inquietação coletiva diante da ocupação abrupta do espaço. Os vidros turvos, o mastro de lama entre os bancos, tornava o espaço menos receptivo, como se aquela matéria fosse impregnar em nós mesmos – ou como se fizesse-nos parte. Um grande incômodo, um excelente trabalho.

Depoimento de Fábio Oliveira Nunes, mestrando na área de Multimeios da UNICAMP.

4.6. Pedaços de chão.

A pintura é a técnica que eu poderia falar com maior propriedade pois, tenho uma prática de mais de dez anos em várias técnicas além de plena consciência crítica. Na graduação a pintura foi responsável pela primeira crise em minha produção, interrompida completamente. Afinal, o que fazer com a técnica que possuía?

O mais interessante deste processo de desenvolvimento técnico, interrupção e retomada mais recente da produção foi a realização destas pinturas que intitulei "pedaços de chão" (fig.143-146) e que poderiam ser chamadas "pinturas do tempo". Por mais de sete anos andei por duas salas que poderia chamar convencionalmente de meu ateliê. Realizei tudo o que se pode imaginar para um jovem ansioso num processo descontrolado de criação, provavelmente, sem nenhuma qualidade expressiva que mereça destaque a não ser um crescente domínio das técnicas.

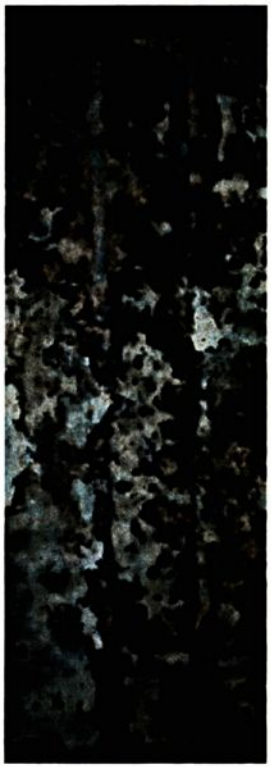


Figura 143

Um dia, um cheiro de bolor começou a me incomodar, aquele piso, espécie de plástico de baixa qualidade que eu mesmo havia instalado anos antes, estava gasto com os muitos quilômetros que andei de um lado para o outro, sujo de tintas e encaustica e com algumas infiltrações. Irritado, arranquei um pedaço, rasgando por um furo em que meu pé costumava enroscar. Isto ocorreu em 1999, alguns dias antes da apresentação do meu trabalho de conclusão de curso na graduação. Todas as matérias concluídas, inclusive as que envolviam técnicas de pintura onde sempre tive destaque, apesar da imensa dúvida sobre meus procedimentos. De repente estava diante de mim a melhor pintura que já havia "realizado", talvez a

unesp

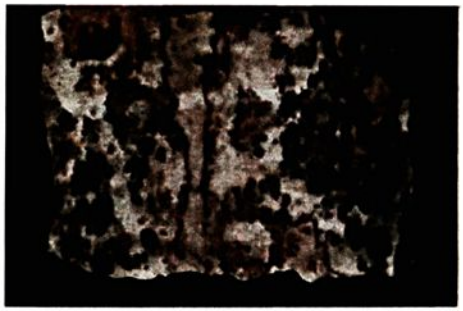


Figura 144

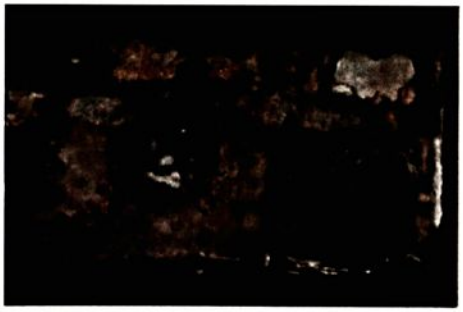


Figura 145

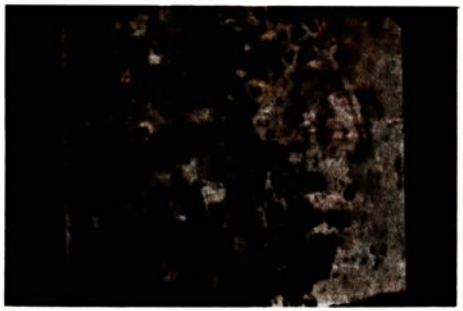


Figura 146

única pintura significativa até o momento em minha vida. O cheiro de bolor era maravilhosamente insuportável, com um pouco mais de atenção pude ver pequenos seres concluindo "meu" trabalho. Surpreendeu-me e permaneço surpreso até hoje, quando estendo meus pedaços de chão, pedaços que arranquei com todo o cuidado após identificar a qualidade pictórica, as nuanças de cores, os odores de cola podre misturada aos pedaços de cimento, a profundidade, as dimensões que superavam os dois metros, tudo. Durante anos desenvolvi a técnica, na Universidade parei de pintar por causa da consciência histórica que adquiri a respeito da pintura. Sem querer, encontrei sob meus pés um sentido para o caminho que havia percorrido. Hoje desenvolvo a pintura paralelamente aos meus principais trabalhos sem me preocupar em encontrar uma resposta definitiva para as dúvidas que tenho.

Estas pinturas em que não encostei o pincel nenhuma vez se fizeram sob meus pés no decorrer de um longo tempo confundindo-se com a extensão das minhas caminhadas inconscientes em busca de um sentido para meu trabalho pictórico. Estes trabalhos nunca foram exibidos e continuam se transformando, provavelmente pela ação dos microorganismos que formaram durante os muitos anos camadas orgânicas onde a vida se multiplica invisivelmente. Durante o

unesp

inverno com o aumento da umidade o cheiro de bolor aumenta e podemos perceber que o trabalho se transforma de modo mais significativo.

4.7. Projeto Conexão

Ao iniciar a disciplina "Procedimentos da gravura em metal" na ECA – USP no primeiro semestre de 2001 imaginei que iria ficar experimentando os diversos processos e tirando dúvidas de ordem técnica. Como no Programa "Provocações", de Antônio Abujanra, o professor Evandro Carlos Jardim nos colocou em confronto direto com nosso trabalho. *"Qual o sentido de uma disciplina de Pós Graduação em Poéticas Visuais fora da reflexão a respeito do próprio processo de trabalho?"* Várias pessoas que tinham a mesma expectativa inicial deixaram o curso e, posto isto, uma situação inesperada se apresentou diante de mim; qual a característica desta disciplina que encontra conexão fundamental com meu objeto de estudo desenvolvido no mestrado?

Após algumas reflexões e uma discussão com meu orientador, cheguei à conclusão de que a gravura em metal era mais do que conectada ao tema do meu trabalho, principalmente por ser desenvolvida em processos onde a relação entre tempo e matéria apresenta-se como fundamental e necessária para o desenvolvimento da imagem.

A primeira parte do processo a ser definido foram as técnicas a serem aplicadas; água-forte e água-tinta, por se tratarem de técnicas baseadas em processos de corrosão foram escolhidos ao invés dos processos de incisão direta no cobre. Depois, lembrei-me de uma aula de 1999 quando, o professor Evandro comentou as vantagens e segurança de um tanque de gravura vertical. Seria muito útil, principalmente porque eu poderia realizar a corrosão em minha própria casa, além de ser uma maneira que, com certeza, se diferenciava do processo de corrosão horizontal sobre o balancinho, porque a ação do ácido seria direta sem auxílio mecânico, provavelmente, aumentando muito o tempo necessário para a corrosão e ao mesmo tempo diminuindo meu controle sobre o processo.

O próximo passo foi a construção, quase catastrófica, do meu tanque vertical. Nunca havia manuseado vidro e silicone, mas ao final, apesar de não ter ficado lindo, demonstrou extrema eficiência para os meus objetivos. Neste momento já estava definido que não iria realizar gravura de estampa; seria uma tentativa de produzir matrizes como o produto final, por se encaixar melhor nas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

reflexões que buscava. Ao determinar isso estava retomando inconscientemente os projetos de gravuras em ferro de 1998, agora no entanto, tendo a tradição da gravura e seus processos como um meio para a reflexão.

Foi entregue então um pré-projeto e feito um comentário na aula do professor Evandro. Estava definido o tamanho das matrizes, 20 cm X 20 cm; a forma do quadrado foi escolhida por se tratar simbolicamente da medida do homem no mundo. O tanque foi construído para estas medidas e podia corroer de quatro a oito placas por vez, entretanto, optamos pelo número máximo de cinco placas de cada vez. Bem, tudo estava definido, menos o meu tratamento nas matrizes. O que eu queria na realidade?

Após refletir um pouco, percebi que queria evidenciar os próprios processos temporais ligados à tradição, então decidi que minha interferência seria mínima, ou melhor, seria destituída de uma pretensão artística. Deve parecer confuso mas, era quase como se eu quisesse trabalhar como um técnico, um engenheiro ou arquiteto. Agora percebo que já havia uma contradição neste momento. Determinei toda uma experimentação onde o caráter temporal escapava ao meu controle em contraposição a um quase matemático raciocínio a respeito da imagem. Escolhi a seção áurea para estabelecer um equilíbrio mínimo e após muitos desenhos cheguei a conclusão que deveria realizar matrizes que se conectassem como uma planta de arquiteto. Nada era tão claro mas, o projeto se desenvolveu assim conforme o desenho que ainda guardo com anotações e sujeira por toda parte.

Seriam feitas corrosões em água forte furando a placa e em outras áreas esta se manteria intacta e ainda teríamos uma corrosão intermediária em certas áreas feitas com água tinta. Tudo estava determinado e eu passava realmente a me sentir como um arquiteto, ou melhor, um cientista, com controle sobre todos os passos, entretanto, como um cientista da mecânica clássica esqueci o tempo intrínseco dos processos da gravura por corrosão, numa completa ilusão de controle sobre o futuro. Esqueci que se tratava de um processo essencialmente irreversível.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A primeira surpresa ocorreu já no primeiro banho de ácido em água forte, nas primeiras quatro placas existiam linhas verticais e transversais. O que eu não imaginava é que, a simples mudança de ângulo da linha pudesse acarretar uma diferença tão grande na corrosão. As linhas transversais provavelmente concentram e acumulam ácido mais facilmente e, assim, estouram os limites determinados pelo verniz. Vinte e uma horas de corrosão foram necessárias para alcançar um resultado não pretendido completamente e determinar a queda da ilusão a respeito do domínio sobre o processo. Era o abalo do arquiteto, do cientista, era a matéria na matéria reagindo de forma imprevisível como parte de um tempo incontrolável. Mais vinte e uma horas para a corrosão das cinco placas restantes e além da irregularidade nenhuma outra surpresa até a primeira corrosão em água tinta.

Quatro horas de corrosão em apenas uma placa, afinal, fiquei com medo de uma surpresa muito grande e ela parecia que não ia ocorrer mais. Tirei a placa do tanque e comecei a lavar em água corrente e ai ocorreu a reação mais inesperada de todo o processo e que até agora não ficou claro para mim. Não sei se o ácido em reação ao cobre ou ao breu, ou mesmo uma reação entre os três e a água produziram uma camada de cor esverdeada que não saia nem mesmo sendo esfregada. Deixei secar um pouco e durante três dias questionei-me a respeito daquela reação, se ela deveria ser aceita e incorporada como parte do processo ou não. Pensei então na minha proposta em ter as matrizes como produto e no conceito que pretendia desenvolver.

O tempo na minha proposta e nos processos escolhidos era função da estrutura e assim deveria, como fenômeno, manifestar-se na matéria utilizada. Questionei então a matéria utilizada e a tradição; qual era a matéria utilizada nos processos escolhidos, qual a matéria que os gravadores se referem ao falar de gravura em metal. A resposta natural seria o cobre, mas aí questionei-me e entendi que estava limitando minha observação ao produto e deixando de lado o que eu mesmo havia eleito como principal, ou seja, o processo. E deixando o processo de lado esquecia, ou mesmo, desconsiderava que o cobre não é a única matéria da gravura, temos o verniz, o betume, o breu e o

unesp

ácido e se pensarmos como tudo se processa, poderíamos ainda falar do tempo como matéria essencial da gravura.

Feitas essas reflexões tornou-se natural a aceitação das alterações físico-químicas que as placas haviam sofrido. Caia o arquiteto, admitia a irreversibilidade do tempo o cientista, e surgia num olhar sensível diante da matéria em reação à matéria o artista, aquele que havia proposto uma neutralidade e o seu próprio distanciamento.

Cinqüenta e seis horas de corrosão até o fim do processo, que se pretendia preciso e matemático, mas apresentou-se mais orgânico e irregular que meu próprio gesto. O trabalho continua se alterando como se resquícios do ácido estivessem agindo, além de sofrer a ação da própria atmosfera em suas sutis mudanças. Este trabalho foi exibido na "1º Bienal de Gravura de Santo André" em 2001-2002 (fig.147-149). Foi a única matriz enviada e exposta no evento e atendendo a meu projeto a Comissão de Seleção apresentou meu trabalho no solo em uma base que montei com 5cm de altura, valorizando as qualidades escultóricas intrínsecas nos procedimentos da gravura em metal, outra característica discutida no mesmo curso e que chamou nossa atenção.

"A virtualidade da reproduçãodo gravado é deslocada, por Ricardo Coelho, das sulcos para a observação da constante transformação operada pela lenta oxidação da superfície do cobre.

A corrosão de muitas horas, gravou segmentos vazados que têm continuidade e cruzamentos nas linhas em relevo, intactas, protegidas antes da imersão no ácido.

O conjunto resulta pictórico, manchas tonalizadas de verdes, laranjas e rosas, vibram nas superfícies interceptadas pela estrutura de reta. Quando avistadas suspensas remete-nos a uma janela aberta à profundidade espacial, exibindo a beleza fugida das sensações pictóricas, refratárias à fixação.

O conjunto de cobres, transposto para o solo, fecha-se à indução da leitura de paisagem, a matéria bruta mimetiza-se ao entorno, fazendo-nos pensar nos fundamentos de uma edificação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Depoimento de Francisco Maringelli, Artista plástico. Formado em Arquitetura pela FAU-USP e Educação Artistica pela ECA-USP.

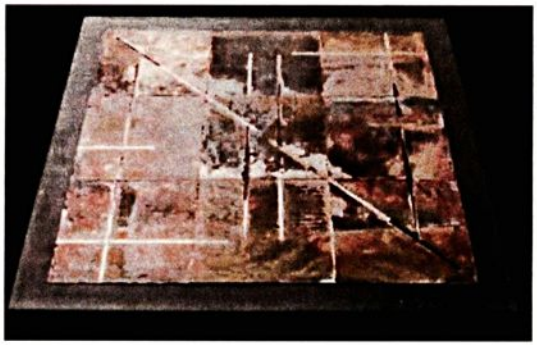


Figura 148

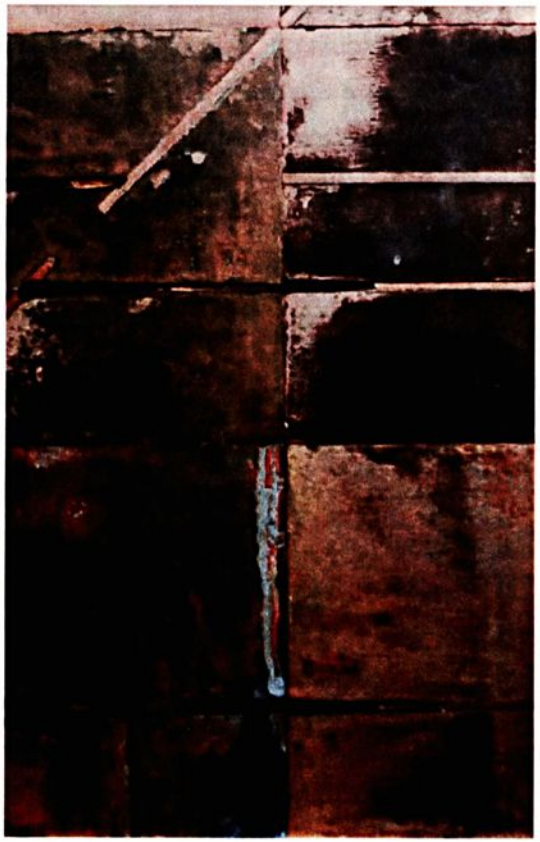


Figura 147



Figura 149

4.8. Chiapas

Este trabalho foi desenvolvido especialmente para a exposição coletiva "México Imaginário: Um olhar do artista brasileiro", ocorrida em 2002, na Casa das Rosas, onde 80 artistas brasileiros foram convidados para realizar trabalhos que expressassem uma visão sobre o México.

Ao receber este convite minha grande preocupação era evitar uma aproximação superficial com a rica Cultura Mexicana, por isso, utilizei símbolos com significação universal. Realizei uma espécie de altar para um ritual utilizando como fonte de reflexão uma situação contemporânea mais próxima da minha realidade e, em especial, da realidade brasileira. Chiapas, o estado mais pobre do México, povoado quase em sua totalidade por indígenas e seus descendentes, herdeiros da grande cultura Maia, vivem no mais completo abandono por parte das autoridades Mexicanas. Vivem na miséria camuflada numa democracia que não admite a diferença e a liberdade daqueles que são os verdadeiros frutos da terra.

Em 1994 estoura a primeira revolução contra estas condições, o EZLN – O Exército Zapatista de Libertação Nacional toma várias províncias em Chiapas. O que foi criticado pela mídia mundial hoje me surpreende pela consciência e pelas reivindicações. Os índios Mexicanos não querem o poder federal, não querem promover a guerrilha, querem apenas que a democracia se torne efetivamente democracia e que não só o povo de Chiapas mas também os necessitados de todo o país possam viver dignamente respeitados com suas diferenças e, que estas diferenças sejam asseguradas efetivamente pela constituição.

Os Maias foram a semente de uma das mais ricas culturas e seus frutos, seus filhos humilhados, lutam pela dignidade; como a água, são o sêmen, que fertiliza a terra, o útero do futuro representado pela cerâmica circular.

Esta violência ocorrida contemporaneamente no México não me é estranha, ela já ocorreu de forma tão assustadora em nosso território, numa devastação quase que total das nossas populações

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

indígenas, da supressão das suas culturas pela cultura dominante. Esta violência não me é estranha, fui monitor da "Mostra do Redescobrimento", fiz parte das grandes comemorações dos nossos 500 anos. Da euforia pela vinda da "Carta de Caminha", da carta documento, da carta registro do fim de um Brasil e do início de outro. Toda esta violência já estava lá, nas entrelinhas de Caminha, toda a destruição já se anunciava e se fez como uma profecia e, *Viva o Exército Zapatista de Libertação Nacional.*

Esta descrição anterior foi entregue para a equipe de monitores da Casa das Rosas, juntamente com um considerável número de documentos referentes às instabilidades de Chiapas e os principais documentos produzidos pelo "Exército Zapatista de Libertação Nacional". Isso visava fornecer uma maior contextualização do trabalho, além de apresentar o ponto de partida para elaborar a minha visão, ou, meu México Imaginário. Seria no entanto, limitador nos determos apenas nesta relação inicial para tratarmos deste trabalho, para mim, um dos mais importantes que já realizei; por isso acrescentaremos alguns detalhes e um depoimento de uma visitante que acompanhou a exposição a partir da abertura, voltando ao local da exposição várias vezes até a última semana.

Os conflitos de Chiapas vieram à minha cabeça nos primeiros dias, o que me levou a fazer várias pesquisas; em seus terrenos mágicos onde estiveram seus antepassados Maias estão depositados marcas de uma das mais fascinantes culturas do mundo. Nos dias de hoje, como já foi dito, predomina o abandono oficial e a exclusão racial. Como estabelecer um discurso entre esta situação dialética de um passado glorioso e um presente de exclusão? Essa era a questão que me impus para realizar um trabalho que englobasse um pouco da magia do passado a uma critica sutil e velada ao presente.

O material no qual eu realizei a primeira parte do trabalho foi a chave para o que buscava e ele literalmente caía sobre minha cabeça. Nas Faculdades Integradas de Guarulhos, onde atuo profissionalmente como técnico de laboratórios de gravura, fotografia, pintura e cerâmica, existem algumas árvores ornamentais muito grandes, estas árvores, cujo nome é Espatódea, apresentam seus ciclos de desenvolvimento como um verdadeiro espetáculo de transformação, no qual se

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

evidenciam as mais incríveis adaptações para a manutenção de sua própria reprodução. Seu período de florescimento ocorre numa longa parte do ano, a partir do verão e próximo do inverno seus frutos, que possuem formas fálicas, abrem-se em lábios vaginais eliminando suas sementes antes de caírem à medida que perdem a umidade. Cada fruto, ou órgão reprodutor, que possui a dualidade masculino/feminino em sua forma e transformação, libera uma centena de sementes em forma de coração com o centro parecido com uma vagina. A semente ainda é protegida por uma espécie de película ou como uma aureola translúcida que lembra algum tipo de material sintético permitindo que estas flutuarem delicadamente transportadas a longas distâncias pelo vento.

O seu vôo é lindo, irregular, e quando estão iluminadas pelo forte sol em contraposição com um fundo mais escuro como o verde sombrio da grama parecem cintilar como gotas de água que resistem em cair. Naturalmente, eu admirava este processo complexo em sua aparente simplicidade e as sementes as vezes caíam nas minhas mãos. Várias vezes admirei sua transparência e seu brilho e imaginava se, não seria possível formar uma espécie de tecido colando umas nas outras. Quando já tinha iniciado com sucesso um primeiro teste com 15 cm de lado recebi o convite para a exposição "México Imaginário" e, só alguns dias depois, me dei conta de que a solução para o que eu procurava já estava caindo na minha cabeça e guardada na minha gaveta no ateliê.

A semente é um elemento natural com forte carga simbólica, a semente de Espatódea ainda mais, pela sua própria forma e sua evolução, no início dentro de uma forma fálica que se abre como uma vagina e derrama seu sêmen como um pênis para sua reprodução. A forma da semente também é ambígua, lembrando uma forma de vagina ou um clitóris sendo ao mesmo tempo o sêmen ou elemento masculino da árvore. A esta ambigüidade de seu processo de evolução e à particularidade de sua forma são somados ainda a sua função essencial de reprodução da própria espécie numa frágil aparência além de remeter ao caráter marcadamente agrícola do estado de Chiapas. A semente é um porvir, e pode, fora das condições normais, como ocorre com a maioria das sementes, desaparecer sem deixar vestígio. A população de Chiapas é a própria ambigüidade da semente como

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ligação com uma cultura do passado e um futuro incerto onde todas as tradições podem desaparecer; e sua própria espécie pode desaparecer.

A forma escolhida para o manifesto foi a própria fronteira simbólica e oficial que delineia o mapa de Chiapas (fig.150). Este foi composto por mais de 2000 sementes de Espatódea coladas uma a uma, umas nas outras. Para enfatizar sua transparência e leveza sedutoras, o trabalho foi instalado a 35 cm da parede pendendo por delicadas hastes de madeira da mesma cor das sementes (fig.151) e a iluminação foi posicionada intencionalmente na parte de traz do mapa, o que, enfatizou o caráter religioso do trabalho. Agora que escrevi isso lembrei-me da instalação feita por Bernini no "Êxtase de Santa Tereza", em que este aproveitava a luz natural para enfatizar o caráter de enlevação do trabalho, naturalmente as condições e os materiais são completamente diferentes, assim como o contexto, porém são semelhantes na utilização da luz vinda do alto e da parte de traz para enfatizar o caráter simbólico da própria luz. Se quisermos explorar um pouco mais a analogia poderíamos até falar que meu trabalho possui um certo sentido do Barroco. Bernini, como parte do espetáculo Barroco, parece tornar real a relação com o divino que se dá ao alcance dos nossos olhos, eu, num altar contemporâneo, expresso o aspecto divino da cultura Maia ligada a um entendimento íntimo da natureza ameaçada pelo seu próprio isolamento imposto pela incoerência da cultura dominante, que pode esmagar sua frágil e rica tradição.



Figura 150



Figura 151

Além do mapa o altar/instalação ainda tinha um pote raso de cerâmica repleto de água (fig.152). Este pote foi realizado especialmente para esse trabalho com argila para representar a terra e na parte de baixo uma espécie de cruz gravada em baixo relevo fazia referencia às quatro direções dos pontos cardeais, tão presentes no desenvolvimento da sociedade Maia. A cerâmica em várias culturas primitivas representava a terra ou o ventre onde brotava a vida fertilizada pela água da chuva; A cerâmica foi utilizada neste sentido de fertilidade acrescida da água e algumas sementes depositadas sobre a superfície. A cerâmica e a água foram utilizadas por sua simbologia ligada aos ciclos da vida e de fertilidade e durante a exposição ainda ganharam o acréscimo de algumas sementes que se desprenderam inesperadamente das extremidades do mapa permancecendo em sua superfície.

As peças ao serem instaladas formaram um belo resultado visual e um coerente jogo simbólico repleto de significados, que incluíam, num discurso sutil, até mesmo as questões contemporâneas que já destacamos anteriormente.

Sem que eu pudesse imaginar o trabalho apresentou uma transformação quase invisível até a última semana da exposição quando, fui avisado que as sementes no "ventre" de cerâmica estavam brotando. Era o significado simbólico adquirindo materialidade física, real, num tempo distante da minha percepção, o tempo da vida da própria semente. Muito curioso fui ver a transformação no final de semana e comprovei o que me haviam dito, todas as sementes brotaram em trevos de quatro folhas. Sorte para o povo de Chiapas e, que não ocorra com eles o que ocorreu em nosso território!

Pensando en Ricardo Coelho.

Lo primero que le vi fue su México imaginado, en la Casa de las Rosas. Se trata de una referencia a Chiapas creada com base en semilhas de espatódea, hermosa, delicada y sorprendentemente sutil. Me llamó de inmediato pues destacaba muy por encima de otras ochenta ingeniosas piezas de um mismo número de artistas. Toda obra creada nos remite a su autor y tuve la suerte de conocer mejor a Ricardo y su obra reciente.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Desbordada, su imaginación ya sabe correr a la par de sus dedos ágiles; promete crecer, como las semilhas de espatódea, para darnos las metáforas y las alegorías que requerimos para comprender los [202]instantes que estamos viviendo.

Depoimento de Felipe Ehrenberg, artista plástico, Adido Cultural do México no Brasil e foi curador da mostra "México Imaginário" ao lado de José Roberto Aguilar.

Me encheu de honra os comentários do Sr. Felipe Ehrenberg e ainda mais seu interesse em adquirir meu trabalho para exibi-lo no México, porém uma exigência sua estende nossas negociações até o presente. Ele exigiu que eu fixasse o processo de transformação das sementes para tornar o trabalho perene, além de pedir o desenvolvimento de um suporte para transporte.

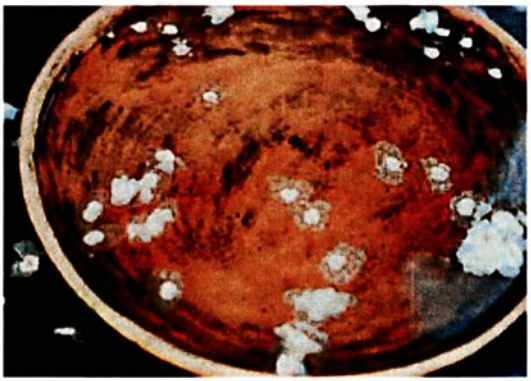


Figura 152

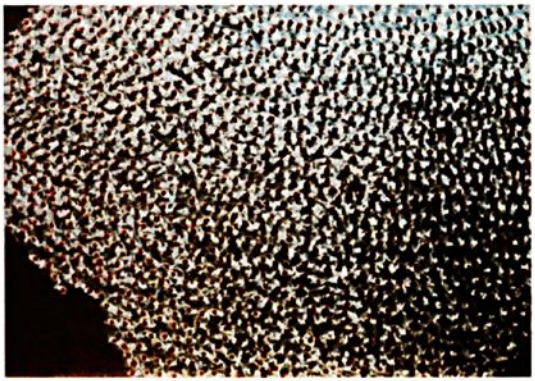


Figura 153

A segunda exigência seria simples de resolver, porém, interromper o crescimento e o apodrecimento das sementes seria interferir no sentido do próprio trabalho.

Um trabalho extremamente delicado, homenagem de Ricardo Coelho à uma cidade que ele nunca visitou mas que chamou sua atenção devido a luta pela terra, transformada por ele em uma luta pacífica entre uma simples idéia, as grandes mãos do artista e a fragilidade das sementes de Espatódia.

As fronteiras do mapa, símbolo rígido da geografia, nunca estiveram tão volúveis, a maleabilidade das sementes fazia com que o menor movimento dos visitantes oferecesse novos contornos para a Chiapas do "México Imaginário". E, por vezes, esses novos contornos desprendiam uma semente solitária que procurava abrigo na água logo abaixo, porém tão distante.

Ver esse trabalho transformar-se no decorrer da exposição foi uma satisfação enorme. A água nem sempre era suficiente, o número de sementes em seu seio aumentava a cada dia. A cada visita o mapa tinha nova forma, e eu via uma nova cidade através dos olhos de Ricardo.

A surpresa maior foi guardada para a última semana. A luta entre as mãos do artista e as minúsculas sementes não resultou apenas no mapa mais bonito que vi; suas sementes (fig.153), *antes tão sós, geraram na água trevos tão minúsculos, frágeis e delicados quanto suas companheiras, e mesmo assim verdes esperanças de um tempo.*

Chiapas de Ricardo é a materialização de uma luta em sua forma mais frágil. As sementes o suporte para uma poesia que ele sempre soube ser um tecido efêmero.

Depoimento de Heloísa Helena Furquim de Almeida Vilar Feitosa, publicitária. Formada em Comunicação Social, com habilitação em Porpaganda e Marketing pela ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing).

unesp

4.9. A origem do mundo.

Este trabalho foi o último que realizei como aluno do Instituto de Artes, pelo menos por enquanto, e talvez seja uma espécie de síntese dos meus procedimentos e dos conceitos que se fortaleceram a partir de 1998. A matéria foi o ponto de partida mais uma vez e, como as sementes de Espatódea, caiu sobre mim, aliás, das mesmas árvores de onde retirei o material para a realização de "Chiapas" em 2002. Durante cinco dias coletei no solo uma a uma, uma grande quantidade de flores de Espatódea, a árvore que sugeriu várias dualidades simbólicas a partir de suas formas também em suas flores apresenta uma dupla realidade, ou seja, na sua aparência quente e sedutora esconde em seu néctar uma quantidade de veneno suficiente para matar pequenos pássaros. Na sua explosão de vida materializa-se a passagem do tempo numa deterioração que nos remete inevitavelmente à idéia de morte. Essa morte como já dissemos é apenas parte de uma linha ou ciclo contínuo. As mesmas flores quando em sua aparência de morte integram-se à terra como alimento para a própria árvore.

As relações estabelecidas a partir do estímulo da própria flor, do que representa no ciclo da árvore, me levaram a tecer analogias com a vida em seu contínuo, com o corpo, com os desejos do corpo em estado de pulsão. A sua cor, a sua forma, seus lábios vaginais de duração efêmera, como a sensação de um orgasmo, fizeram-me lembrar da "Origem do mundo", quadro de Gustave Courbet de 1866, hoje no Museu D'Orsay de Paris. Este quadro ainda hoje tem um forte caráter de provocação a todas as instituições, da família como módulo da sociedade, ao pudor e controle da moral pela religião. A ausência de identidade é o que me chama mais a atenção e atribui a este quadro uma identidade múltipla envolvendo nossos desejos mais íntimos do olhar e da carne. Ao suprimir o rosto Courbet não permite a nossa própria identificação perante o retrato da realidade da qual somos parte. Não conseguimos desejá-la, como a "Olympia" de Manet que nos olha fixamente e desejamos ao mesmo tempo cada parte daquele corpo anônimo, daquele ventre apresentado como símbolo da origem numa interpretação mundana, porém, realista do sentido da vida.

Minha instalação, "A origem do mundo" (fig.154-163), presta uma homenagem ao gesto de Courbet e, de certo modo, explora a mesma idéia de identidade, agora a partir da própria

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

identificação do trabalho com o corpo, menos direto, pois se expande pelo espaço em seus 5cm x 80cm x 16m de forma mais simbólica, porém, mais representativo, pelo menos no sentido de uma manifestação efêmera, como a própria vida e a beleza do corpo que floresce por um determinado tempo e depois murcha na velhice numa inevitável degradação.

O trabalho podia ser visto, praticamente, de todo o átrio, porém, foi desenvolvido, em parte, dentro de uma concepção clássica da escultura, ou seja, foi idealizado para ser visto de um ponto determinado, ou seja, a entrada do corredor à direita do átrio numa anamorfose, que reduzia a deformação da perspectiva. O trabalho, quando iluminado pelo sol, parecia desprender-se do solo em nossa direção e isso era reforçado quando semicerrávamos os olhos neste ponto ideal. A minha experiência com pintura novamente foi útil na sobreposição de camadas, na sobreposição das flores depositadas uma a uma, num ritmo determinado num movimento a partir do centro quente e volumoso que se expandia até as bordas como pelos pubianos, onde as folhas já estavam em decomposição. Desenho-pintura-escultura-instalação, efêmero, transitório, num tempo determinado pela perda gradativa de volume, cor, umidade como uma metáfora da própria vida que se "desfaz" no tempo além da relação direta estabelecida com cada pessoa que utiliza o espaço diariamente.

Este trabalho foi instalado no dia 08 de março de 2003, coincidentemente, dia internacional da mulher. Diferentemente de todas as intervenções que realizei naquele corredor, que se tornou parte da minha vida, "A origem do Mundo" foi instalada sem autorização e eu não deixei nenhuma identificação referente a autoria ou ao próprio título do trabalho a não ser minha presença flagrada em ação pelo professor Renúncio que no final da tarde do sábado conversou um pouco comigo e depois foi embora.

O fim do mestrado se aproxima e eu já sinto falta daquele espaço, daquele corredor do Instituto de Artes. Sinto falta do meu trabalho, de sua transformação em sua matéria efêmera e do acréscimo às minhas marcas de marcas e camadas de tempo deixadas pela passagem das pessoas que circulam por ali todos os dias. Sinto vontade de ocupar mais uma vez e mais uma vez e mais uma vez aquele espaço onde tudo começou de um modo diferente para mim, onde materializei

unesp

minhas idéias mais simples e significativas durante estes sete anos. Quero fazer algo que se destaque e ao mesmo tempo se integre àquele corredor. Quero que as pessoas sintam o desejo e o prazer de circular de um lado para o outro com a tenção tomada por uma consciência dos corpos naquele espaço – o corpo do trabalho e o próprio corpo. Quero, pela primeira vez, deixar minha passagem sem autorização nem assinatura como quando atravessei aquele corredor tantas vezes sem percebê-lo. O trabalho será daquele espaço, para aquele espaço onde, hoje, me reconheço em cada passo.



Figura 154



Figura 155



Figura 156



Figura 157



Figura 158



Figura 159



Figura 160

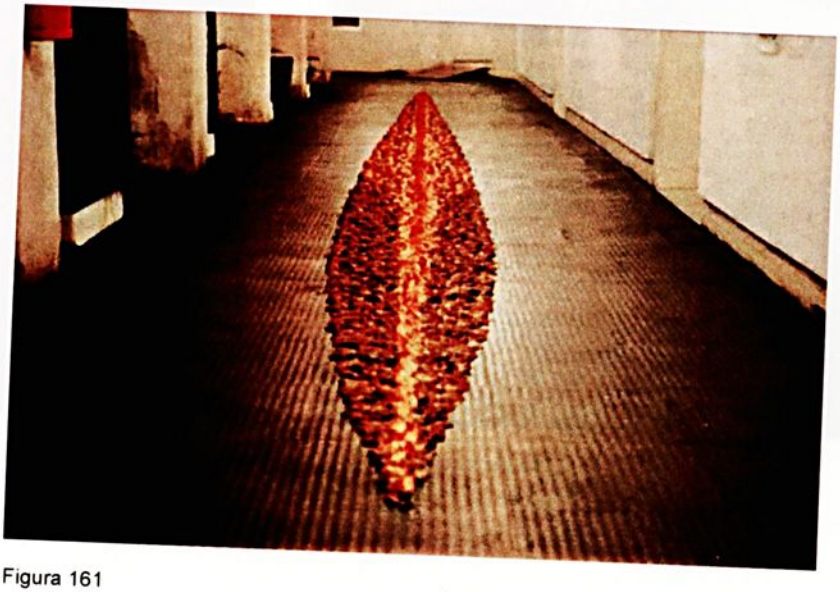


Figura 161

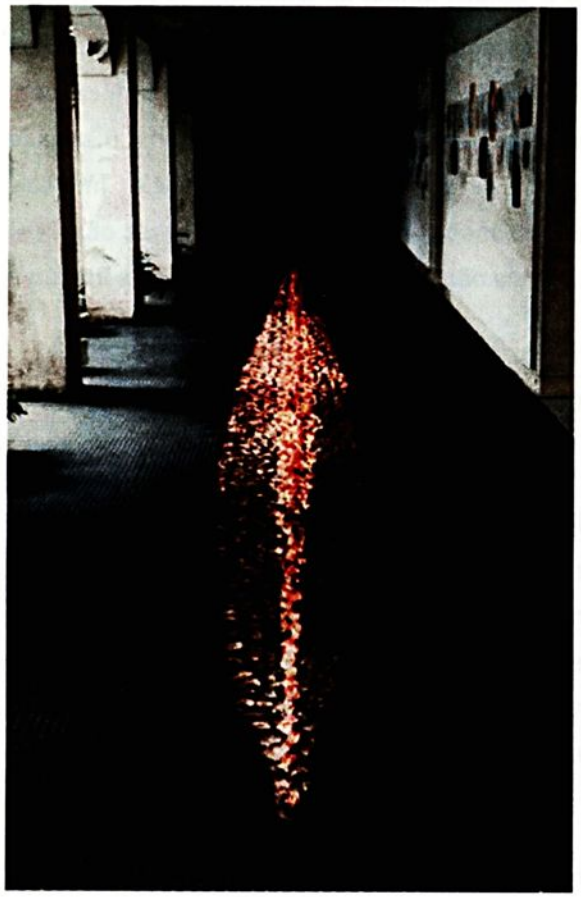


Figura 162 – entrada principal

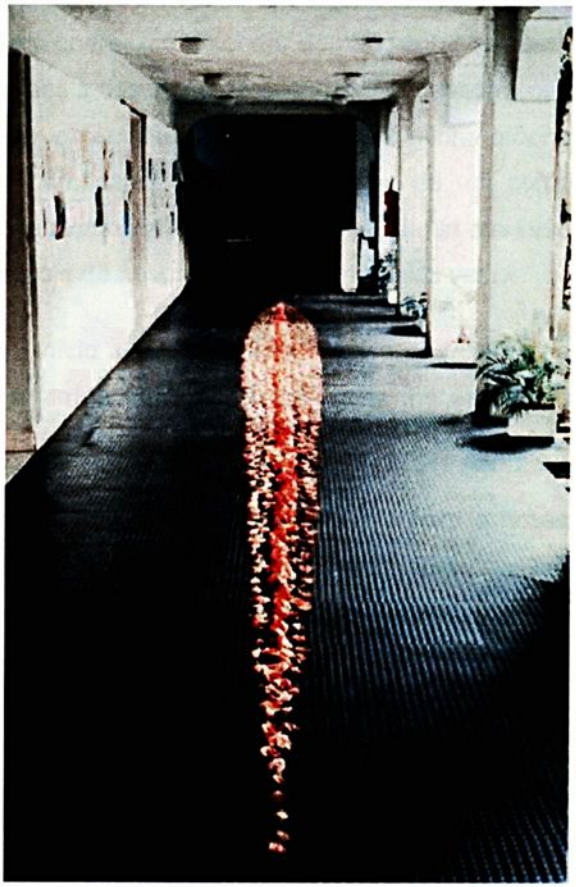


Figura 163 – lado oposto

4.10. Outros meios, outros tempos: outras formas de perceber o tempo.

Este depoimento pessoal poderia ter sido encerrado na descrição de "A origem do mundo" porém uma outra série de trabalhos produzidos em outros meios ou, para outros meios, tem íntima relação com os conceitos de tempo ligados à nossa percepção e mesmo em alguns casos, à nossa concepção simbólica da realidade ligada ao tempo. Sem querer me estender demais, acho que será interessante para quem manteve o interesse até agora nesta descrição de experiências pessoais que ajudaram a construir um sentido para meu trabalho e um entendimento mais amplo de minha própria vida em relação ao mundo em que vivemos. Então começaremos com um trecho de um conto realizado em uma disciplina ligada a poéticas visuais ministrada pelo Professor Omar Khouri em 1998 e que foi apresentado em uma gravação como uma espécie de novela oralizada uma única vez.

"...- Foi estranho Marcos, eu não reconheci no início a voz da minha esposa ao telefone, a sua forma de falar também me pareceu diferente. Por um instante achei que havia me esquecido como ela era!

Chegando em casa, três dias depois, fiquei sabendo que a Renata tinha ido para a nossa Casa de Campo no dia de nossa conversa; resolvi ir também. Ao chegar, Renata estava sentada em frente a uma janela olhando a paisagem. Falei não me lembro bem o quê, e tive a impressão de que ela tinha respondido algo que não entendi direito. Fui dormir já preocupado com alguns cálculos e negócios pendentes; no dia seguinte, mal acordei, comi alguma coisa e me enfurnei no escritório. Parece que perdi a noção do tempo outra vez, quando dei por mim, tinha passado dois dias inteiros fazendo cálculos de probabilidade.

- Não sei o que estava acontecendo comigo Marcos, já não podia mais me controlar.

Fui até a cozinha, fiz um lanche rápido e voltei para o quarto, pois não estava me agüentando em pé. Ao passar pela sala, Renata estava sentada olhando a paisagem como no dia em que

unesp

cheguei. Eu estava muito cansado e não me sentia bem: tive a impressão de sentir um perfume estranho. Não devia estar mesmo bem e resolvi não incomodá-la.

Nessa noite choveu muito, muito mesmo e por algum motivo foi difícil dormir. No dia seguinte acordei perto das onze horas, fazia muito tempo que não dormia assim. Eu não me sentia bem, mas era uma linda manhã. Liguei o rádio:

'A chuva deixou milhares de desabrigados, quinze pessoas morreram e quatro estão desaparecidas.'

Desliguei o rádio. Era uma linda manhã. Eu estava meio tonto e um perfume me incomodava, me atraia para a sala. Ao descer o cheiro foi ficando mais forte, eu estava confuso, não lembrava direito das coisas e as imagens pareciam-me difusas. Entrando na sala vi uma das mais lindas imagens. Renata estava na mesma cadeira de palha olhando a paisagem. A luz do sol parecia mais bela naquela manhã, meio difusa, filtrada pela leve neblina depois da longa chuva na noite anterior. O perfume que Renata exalava me entorpecia, o som dos pássaros tinha um ritmo quase que cardíaco, interminável.

Aproximei-me vagarosamente para não assustá-la, para não desfazer aquela bela cena. O rosto de Renata me pareceu mais lindo do que nunca, o sol banhava sua face delicadamente, a textura da sua pele estava diferente, cheia de vida. O cheiro estava mais forte e me fez lembrar nossas viagens, quando nos casamos, quando esquecemos do tempo. O mesmo tempo que parecia ser o responsável pelo nosso distanciamento.

Sem pensar peguei um vaso chinês e atirei com violência contra um relógio de parede muito antigo que dividia o tempo de forma implacável, tic-tac, tic-tac, tic-tac. Foi como se estivesse me libertando de uma prisão dividida em segundos, minutos, horas, dias, números, muitos números.

Pedi desculpas a Renata. Ela não respondeu nada. Continuou indiferente fitando a natureza lá fora com olhos que se desfaziam diante de mim. Sua pele estava mais alva do que quando nos



conhecemos, as sombras eram levemente esverdeadas como no jardim e por todas as partes do seu corpo brotavam vidas. Fiquei olhando-a, não sei quanto tempo, e isso não importava porque, era como se eu estivesse, pela primeira vez, reconhecendo a manifestação real do tempo na matéria, do tempo sem divisões e de uma forma completa.

Comecei a chorar, pensei nas pessoas que morreram na noite anterior por causa da chuva. Chorei, chorei muito e pedi perdão. Peguei na mão de Renata um pouco fria e beijei delicadamente seus lábios cheios de vidas. Abracei-a com muita força, ela parecia se desfazer nos meus braços e depois de um tempo pude sentir como se sua vida, sua energia, percorre-se delicadamente meu rosto, meu pescoço, roçando pelas partes do meu corpo, numa sensação de prazer e vida eternos. Depois de algum tempo abraçado a Renata, não sei quanto, alguns homens vestidos de vermelho arrombaram a porta da minha casa. Eu estava meio confuso, mas eles pareciam ser bombeiros.

- Ainda lembro de algumas frase que eles entraram gritando:

'- Meu Deus, o que é isso?

- Minha Nossa senhora, que fedor horrível.

- Parece filme de terror. Os vermes no rosto dele, este louco ainda está vivo.

- Levem-no ao chuveiro e depois prendam-no.'

Algemaram-me. Eu não entendi porque. Cobriram o rosto da Renata com um plástico preto. Tentei evitar gritando desesperadamente.

- Vocês vão matá-la, vocês vão matá-la, até desmaiar..."

Este texto é quase do mesmo período da exposição que realizei na Casa das Rosas onde apresentei meu auto-retrato e apesar da psicose doentia chama a atenção para a nossa percepção

unesp

do tempo que se dá num reconhecimento da passagem que se expressa fundamentalmente nos fluxo da vida em oposição aos fluxos marcados dos relógios mecânicos e alienantes do sistema social.

Em abril de 2000 eu, Fernando Mastrocolla e Carlos Serejo criamos o "grupo COMfluencia" e sem discutirmos direção ou discurso, ou algo assim, predeterminado, fomos atraídos por questões e simbologias que envolviam o tempo, e sua relação direta com a vida.

No período eu realizava a primeira disciplina do mestrado também ligada a poéticas visuais com o professor Omar Khouri e a partir de suas aulas tomei contato com o trabalho de Ronaldo Azeredo que em 1984 realizou o poema "enquanto durou" com flores que se deterioraram enquanto duraram materializando literalmente, ou melhor, fisicamente o sentido literal do poema. Achei extremamente poético esta forma de dar materialidade ao significado de um de uma expressão verbal e então elaborei um poema inspirado em Ronaldo Azeredo.

"Queimara enquanto queimar", 2000, feito com álcool em gel, ocorreu num dado momento e só eu presenciei em tempo real a materialização da idéia e a desmaterialização do poema que levou quase dez minutos para se desfazer. O vídeo, como um registro, se destaca desta função e entra como o meio para possibilitar a existência do poema em uma passagem em tempo real, apesar de não repetir a minha experiência. O vídeo torna permanente a repetição de um processo essencialmente efêmero no tempo e isso me atrai apesar de alterar o sentido de percepção direta através do evento em suas características naturais.

Em 2001 o grupo COMfluencia realizou um trabalho chamado "fonte" que obriga o observador a refletir sobre a própria percepção e o sentido do tempo a partir de seus símbolos eternos. Este trabalho se inicia com o som do mar e das ondas no seu eterno ir e vir próximo à praia em tela negra; de repente surge uma imagem de uma ampulheta em fundo negro. Isto não deveria causar nenhum espanto, e pelo contrário, seria, desse modo, muito expletivo, porém, ao observarmos com um pouco de atenção percebemos que fomos enganados pelo conhecimento do símbolo, no caso, a ampulheta. A ampulheta neste vídeo está cheia nos dois lados e no centro por onde deveria escorrer a areia

unesp

vemos a areia escorrendo de fato, sem modificar, no entanto, o volume, eternamente, como foi concebido para ser exibido numa grande projeção que duraria toda a exibição. O som do mar traz à nossa memória a idéia de repetição eterna que na realidade é tão ilusória quanto a imagem que criamos da ampulheta eterna. O mar, em seu movimento eterno, está em íntima relação com o material essencial da ampulheta, ou seja, a areia que marca o escoamento do tempo. A areia surge num desgaste irreversível que ocorre permanentemente pela ação do mar modificando as paisagens assim como o vento e ambos distantes de nossa percepção do tempo contínua em nossa curta vida. Talvez a melhor definição de "fonte" esteja nas palavras irônicas de Carlos Serejo quando concluímos o trabalho.

"Dominamos o tempo".



Figura 164

Carlos Serejo, também em 2001, foi o autor da maior façanha do grupo COMfluencia a partir de uma idéia que surgiu pronta em minha cabeça em todas as instâncias, da imagem ao som. O vídeo "Eutanásia" (fig.164) é uma assustadora performance onde Carlos Serejo, durante onze minutos, tem sua cabeça lentamente coberta por um fio de areia como numa ampulheta. Ao fundo ouvimos uma canção de ninar que se repete até o final da cena contínua. Esta foi uma das mais fortes experiências em minha vida, filmar a areia jogada pelo Fernando para cobrir a cabeça de meu amigo lentamente apenas com uma pequena mangueira de aquário na boca para não morrer asfixiado. Ainda que eu soubesse que ele estava bem, perdi o controle emocional durante a filmagem. Eu ria descontroladamente e ficava sério em seguida, ficava agoniado, pois eu sabia que qualquer coisa errada poderia ser fatal e eu era o responsável direto, eu

havia construído a caixa com um vidro em diagonal para não refletir nada e eu estava filmando tudo enquanto o Fernando despejava areia pelo corpo de uma garrafa plástica improvisada como funil. Felizmente deu tudo certo graças ao autocontrole espetacular do Carlos e o trabalho se tornou um dos grandes vídeos do Grupo COMfluencia, premiado e exibido em vários eventos no território nacional.

As reflexões que este trabalho desperta vão da nossa consciência a respeito da polêmica em torno da vontade de morrer devido ao sofrimento físico e que esbarra em questões de ética na medicina, passando pela própria percepção do tempo em seu fluxo contínuo, e chegando a elementos que inicialmente não estavam em nossas concepções, pelo menos conscientemente. A canção de caixinha de ninar, por exemplo, adquiriu um teor desumano e violento quando descobri por acaso que o termo eutanásia (que significa morte por misericórdia, morte misericordiosa) havia sido utilizado em larga escala pelos médicos alemães, na Segunda Guerra Mundial, para justificar e praticar a Eugenia em crianças que nasciam defeituosas. De todo modo nós não queríamos fazer referência a estas atrocidades apesar de estarem para sempre ligadas ao corpo do trabalho, queríamos demonstrar, e o vídeo em seu decorrer expressa isso, uma ausência de sofrimento ou desespero frente à morte, como uma escolha do próprio ser humano frente a um sofrimento físico muito maior que a sua vontade de viver.

A pessoa que mais se assustou ao ver o trabalho ainda sem a inclusão do som foi a mãe de Carlos Serejo que se desesperou ao seu lado ao ver a areia subindo pelo nariz do filho. Isso pode parecer cômico mas nos faz refletir sobre o poder de comunicação da imagem que criamos, principalmente por estar ligada à idéia de fim ou morte. Este trabalho ainda ganharia um sentido mais forte para todos nós, mas principalmente para Carlos Serejo que um pouco depois viu a mãe, que se desesperou diante do vídeo, lutar bravamente contra o câncer e a morte. A vida sempre supera a arte e nós temos aprendido isso juntos. Todas estas palavras, no entanto, não podem expressar de modo tão claro o sentido do trabalho como foi percebido e descrito por uma menina de 13 anos durante

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

uma exibição em João Pessoa em 2001/2002 e publicada no catálogo da exposição conforme podemos ver (fig.165).



Figura 165

Um último trabalho do grupo COMfluencia que vou citar, o polêmico "Auto-Retrato" (fig.166-175), não pode ser descrito, nem percebido em sua totalidade por quem quer que veja o trabalho exposto, como no Centro Cultural, como nós o percebemos, porque se caracteriza por todas as fases do processo, sendo o trabalho uma complexa interação de grupo que se deu nos mais pequenos detalhes, das conquistas às irritações e decepções no decorrer do tempo.

O tempo completo de realização do trabalho ocorreu em torno de sete meses e, por isso, não pode ser percebido em sua totalidade. Tudo começou quando o Fernando sugeriu para mim, em abril de 2002, uma última idéia sua. Poderíamos montar alguma estrutura camuflando um dos nossos carros deixando a placa visível; a partir daí, passaríamos em algum local com fiscalização eletrônica acima da velocidade estabelecida registrando todo o processo e esperaríamos então a notificação; entraríamos com recurso e esperaríamos a decisão pagando ou não a multa em seguida, e depois exibiríamos todos os documentos como prova do trabalho que envolveria o tempo do processo burocrático que controla nossa vida em sociedade. A idéia me pareceu interessante, porém levou algum tempo, para ser preciso, até a noite do mesmo dia para que eu me desse conta de que ele havia imaginado algo fantástico.



Figura 166 – antes da primeira tentativa

Ao sair da casa de minha namorada, no Jabaquara, naquela noite, escolhi a Radial Leste para chegar à minha casa, em Ermelino Matarazzo. Por ser uma velha conhecida (a Radial) sei onde estão todos os radares fixos de ponta a ponta de um lado e do outro, no entanto, aquela noite eles me chamaram atenção de forma diferente; era a idéia do Fernando, naturalmente. Um radar, dois, três radares, um automóvel acima da velocidade permitida intencionalmente querendo ser multado, querendo receber a multa e pagar a multa. Esta idéia começava a me parecer cada vez mais interessante. Um radar, dois, três radares e o disparo do flash acionado como que por um

dispositivo automático controlado pelo motorista. Um retrato de um automóvel e num certo sentido um auto-retrato. Era isso! A camuflagem proposta pelo Fernando seria a apresentação do motorista num duplo (fig.166) do lado externo com o número da placa, ou melhor, com a placa como um número de identificação. Era isso! Um auto-retrato feito num automóvel. O próprio título era perfeito em suas várias significações adquiridas nesta idéia. O motorista acionando intencionalmente o disparador seria o autor intelectual da fotografia mesmo que o aparelho não lhe pertencesse. Era isso!

No dia seguinte enviei um longo e.mail para o Fernando e o Carlos descrevendo a concepção da idéia que tive a partir da proposta do Fernando. Ambos gostaram e decidimos realizar o trabalho para exibi-lo na nossa mostra individual no CCSP, em abril havíamos mostrado o nosso "Eutanásia" juntamente com os outros selecionados do programa 2002 de exposições. Nos reunimos e traçamos todo o plano de ação, inclusive locações ou o estúdio para a realização do Auto-Retrato" que seria a Av. Dr. Ricardo Jaffet. Depois disso eram apenas detalhes, pelo menos era o que imaginávamos.

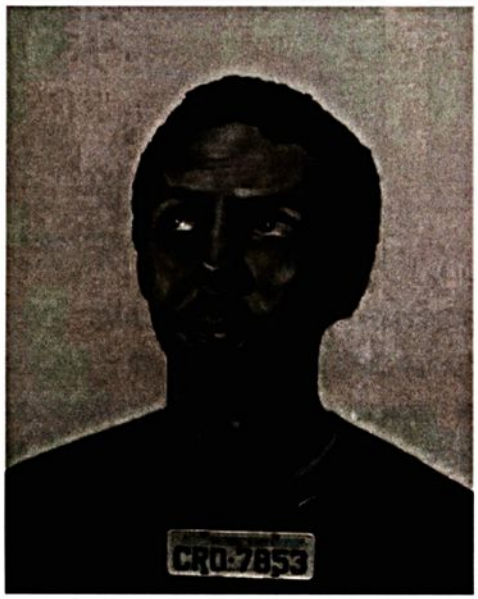


Figura 167

Escolhemos o Fernando para ser retratado pelo fato de a idéia ser sua e pelo seu carro estar em seu nome, isso seria necessário para confirmar a posse completa da infração, ou seja, o veículo deveria ser do motorista no ato do "Auto-Retrato". Eu fui eliminado como possibilidade porque realizaria a pintura em óleo sobre tela e assim enfatizaríamos uma discussão a respeito da autoria. Eu pintei o retrato do Fernando como uma mera parte do processo, a pintura realista era apenas uma ferramenta para o "Auto-Retrato", este foi feito de maneira cômica como se o Fernando estivesse desviando o olhar intencionalmente do radar. A pintura a óleo foi escolhida como meio para a realização da imagem pela sua carga histórica e todas

as referências que trazia consigo.

Tudo organizado, a estrutura foi desenvolvida e montada para o veículo do Fernando, um Corsa preto. Mudamos radicalmente sua configuração camuflada por um tecido de naylon preto esticado sobre a estrutura de madeira e o corpo do carro. A placa da frente foi instalada atrás e aparafusada sobre o peito do "Fernando" que estava com uma camisa preta como se fosse o número de identificação em fotografias mais antigas exigidas para determinados documentos. Três câmeras posicionadas começando a filmar ao mesmo tempo graças à comunicação pelo celular. Então o Fernando passou em alta velocidade ao lado do radar e uma grande surpresa, a primeira delas; nenhum flash e uma grande incerteza. Não poderíamos tentar novamente naquele dia porque corríamos o risco de sermos multados em reincidência. Esperamos trinta dias úteis e nenhuma notificação foi feita gerando uma grande decepção no grupo.





Figura 168-170 – seqüência de registros da segunda tentativa

Marcamos uma nova montagem que despendia um grande trabalho em equipe e fomos para a mesma Av. Dr. Ricardo Jaffet, agora no outro sentido. Ao sairmos da casa do Fernando no Ipiranga onde era montado o carro e ao segui-lo até o local de nosso "estúdio" percebíamos a curiosidade dos outros motoristas e ríamos pela cena meio insana de um grande retrato com a cara do motorista andando pela cidade. Tudo preparado, as câmeras fotográficas e de vídeo instaladas em pontos estratégicos para o Fernando passar em velocidade mais alta do que na primeira tentativa; nenhum flash e outra decepção que seria amenizada pela informação que meu irmão deu sobre o sistema de radares fixos que só operavam em infravermelho a alguns meses. Não podíamos arriscar outra

unesp

tentativa e esperamos mais quarenta dias, procuramos a notificação na Internet e nada. O prazo para nossa exposição no Centro Cultural São Paulo estava se aproximando e nós tivemos que apresentar um esboço de projeto sem termos absolutamente nada.

Foi aí que nos desesperamos e resolvemos procurar os responsáveis pelo sistema de controle, a CET, afinal era um absurdo não termos conseguido ser multados em São Paulo numa das avenidas que dão ligação aos acessos para o litoral. O Carlos entrou em ação e conseguiu os contatos diretos dentro da CET e eu marquei uma entrevista, mostrei nosso currículo e fui muito bem recebido. O Sr. Murilo, responsável pela AST – Assessoria de Segurança de Trânsito - mostrou-me várias fotos feitas por radares fixos e móveis. Mostrou-me a grande vedete ampliada em pôster, um perfeito registro de um veículo multado a 220 Km/h na Marginal Tietê e confirmou o uso de um sistema de infravermelho no sistema fixo. Percebendo que ele era bem razoável e que havia entendido nossa proposta, que não denegria o sistema, mas apenas usava o mesmo para a realização de um trabalho de arte, resolvi contar sobre as nossas duas tentativas anteriores sem nenhuma autorização ou colaboração. Para isso, enfatizei que estávamos dispostos a pagar a multa como num processo comum. Ele arregalou os olhos e me perguntou: *"A notificação não chegou?"* Respondi que não e ele disse em seguida que sabia o porquê. Foi nesse momento que entendi melhor o sistema de emissão de multas. Uma multa só é emitida se todas as características do carro estiverem perfeitamente visíveis e em conformidade com os dados do veículo a partir dos registros levantados pelo número da placa. Na seqüência ele falou que provavelmente a imagem havia sido arquivada como "imagem infratora" por não poder ser configurada dentro da lei como multa. Fiquei surpreso e, mais ainda, quando o Sr. Murilo acionou o departamento que cuidava de todo o processamento técnico pedindo para procurarem a imagem com a placa "CRO 7853" na data em que eu forneci. Após alguns minutos ele recebeu uma ligação confirmando o arquivamento e pediu que trouxessem uma impressão e o arquivo digital em disquete. Quando vi não acreditei, o "Auto-Retrato" estava pronto e arquivado em uma imagem de baixa resolução mas com o Fernando e a placa perfeitamente nítidos. Realmente não era possível identificar um Corsa que havia virado um caminhão na foto. Como ele estava disposto a ajudar combinamos uma colaboração para fazer uma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

última foto colorida de alta definição em negativo 35mm para ser ampliada e aí, usaríamos o equipamento de fiscalização mais avançado instalado em alguns pontos móveis na cidade.



Figura 171 – registrando o Auto-Retrato

O local marcado foi na entrada da Av. Ibirapuera, em sentido a Sena Madureira, para ser mais preciso na entrada do Cebolinha no Ibirapuera. Foram instaladas oito câmeras inclusive no carro do Fernando e no meu carro, operada por Carlos Serejo. Sai na frente do Fernando em alta velocidade com o Carlos registrando tudo além das outra seis câmeras fixas na parte externa e fui multado (fig.171) dois segundos antes do registro do exato momento em que se efetivou o "Auto-Retrato" como havíamos planejado mais de cinco meses antes. Quase bati na mureta de proteção pois estava a 89 Km/h, mas a euforia superou a preocupação. Finalmente vimos o tão esperado Flash, e dessa vez como ampliamos o esquema de registro, vimos dois flashs, o da minha multa e do "Auto-Retrato". Pode parecer estranho mas foi somente quando vimos o índice do índice, ou seja, a luz do flash da câmera, que acreditamos que tinha dado certo, pois tornava possível ao nosso consciente e inconsciente o registro naquela hora da noite. Graças à conversação anterior na AST conseguimos as imagens sem maiores problemas, agora em negativo 35mm com todos os dados, data, horário e velocidade queimados na própria película do negativo. A grande novidade foi a não necessidade em pagar a multa.



Figura 172

A fotografia principal foi ampliada em 1m x 1,5m para a exibição no CCSP (fig. 172, 173 e 174) e a exposição continha ainda todo o



Figura 173

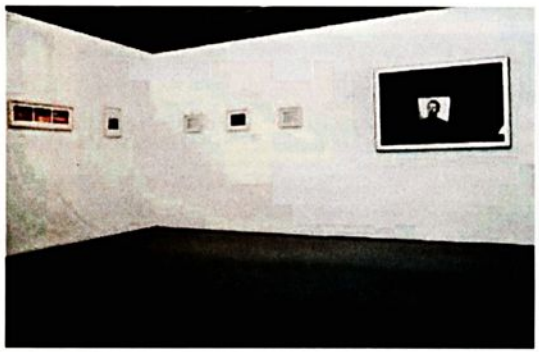


Figura 174

processo em registros a partir da própria pintura com a placa usada no momento do "Auto-Retrato" que seria incorporada definitivamente ao quadro, os documentos do meu veículo e do veículo do Fernando, a fotografia impressa em papel sulfite no formulário de notificação da CET da primeira multa em imagem de baixa qualidade que chamamos ironicamente de "Estudo para Auto-Retrato" porque lembrava um esboço em relação à imagem final, a foto em que meu veículo foi multado onde, podemos ver com nitidez Carlos Serejo no banco de traz registrando a realização do ápice de nosso trabalho que se configura na realização do "Auto-Retrato" que foi exposto do lado oposto à pintura onde materialmente o processo começou. Nesta grande ampliação vemos todos os dados técnicos do registro institucional de controle, inclusive velocidade e horário da infração. Além disso a exibição continha um vídeo-registro que acabou adquirindo vida própria. Vemos todo o processo desde a primeira tentativa até o clímax expresso nos vários ângulos do flash obtidos com as diversas câmeras, inclusive de dentro do carro do Fernando, visto pelo retrovisor. Vemos ainda intercalado aos créditos fragmentos da montagem do veículo.

Depois dessa longa descrição podem me questionar a respeito da validade de inserir este trabalho entre exemplos de uma produção que enfatizou a passagem do tempo na matéria, até agora. Podem afirmar que se trata de algo diverso, de outra natureza distinta do assunto abordado. Eu não discordaria totalmente, porém, antes de qualquer defesa faria a seguinte pergunta: Qual a matéria

unesp

neste trabalho? A resposta poderia ser: conceitual, materializada pelos registros. Eu concordaria mas daria uma outra explicação: a matéria deste trabalho é o próprio tempo. Da concepção à montagem, das tentativas em alta velocidade registradas em fragmentos de vídeo ou foto até a realização da imagem final com seus dados digitais precisos que situam o trabalho no espaço e no tempo (fig.175) ao próprio tempo da burocracia do sistema assumido como elemento fundamental do processo. Os registros são apenas fragmentos de uma matéria conceitual que se identifica com o próprio tempo, ou seja, o tempo do trabalho, ou, a matéria do trabalho sendo o próprio tempo desapareceu em cada momento passado no processo até a realização da última foto que encerrava o próprio trabalho permanecendo apenas em pobres registros que contam uma história do passado.

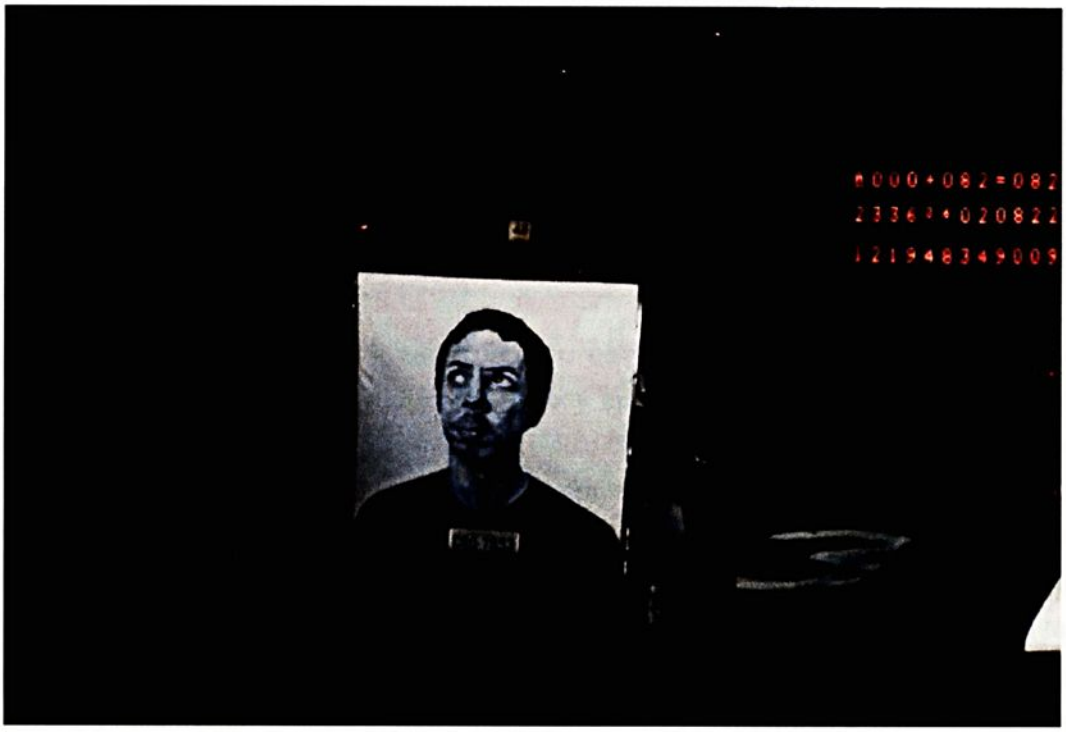


Figura 175

Em "Auto-Retrato", a mesma armação, com um sentido bastante afim com o subliminar: o humor. Uma nova espécie de apropriação: o objeto artístico mais tradicional, a pintura, em um de seus gêneros canônicos, o auto-retrato, reintroduzido no meio institucional por um órgão de controle do tráfego de veículos, CET. A foto que registra a infração de trânsito é um dos componentes apresentados na sala de exposição que denunciam o fato de existirem ainda inúmeras estratégias de aproximação entre a arte e a vida que não obrigam uma nova maneira de ser, mas o simples aproveitamento de uma pequena parte do muito que nos inferniza na urbanidade.

As prerrogativas esbarram no ridículo de um carro circular pelo perímetro urbano com ou como um "Auto-Retrato" (2002). Mas isso testa tanto os mecanismos de controle de instituições públicas, como nossas convicções sobre quanto a arte pode se manter distante de um sistema social ou modificá-lo sensivelmente com elementos que não são impactantes, novos, mas esquecidos de tão presentes. Joga-se a arte consolidada num fluxo em que ela não deveria existir: uma infração comprovada que legitima um sentido divertido de arte.

Texto de Rafael Vogt Maia Rosa, impresso no folder de apresentação do Grupo COMfluencia na Mostra individual/coletiva no CCSP.

O trabalho que descreverei a seguir ocorreu pela primeira vez em 1996, ano em que eu ingressei no Instituto de Artes da UNESP. No período eu possuía um Fusca branco 1976 (meu 1º veículo) com quem atravessava a cidade de São Paulo de lado a lado. Não me lembro exatamente em que mês ocorreu essa experiência, porém não esqueço que foi durante um período de chuvas torrenciais, que paravam a cidade, e muitas vezes eu e meu Fusca ficamos ilhados. Para quem já teve ou têm um Fusca será fácil entender está história, para quem não teve esta oportunidade maravilhosa de dirigir um Wolskswagem Fusca vale a informação de que em chuvas muito fortes o pára-brisa não dá conta da água, tornando a visão difícil, e o simples ato de dirigir torna-se perigoso a qualquer velocidade. Numa dessas chuvas torrenciais entrei em desespero com o trânsito, o barulho inútil do pára-brisa e a chuva forte, num acesso de ira soquei o botão de acionamento do tal pára-brisa ficando sem enxergar praticamente nada; de repente o carro da frente freou por causa da

unesp

mudança brusca do farol e eu fui obrigado a frear também. Nesse momento vi rapidamente um belo e efêmero espetáculo de luzes, cores e formas disformes no vidro do meu carro. Liguei o pára-brisa novamente e continuei acompanhando o lento fluxo do trânsito, num outro farol percebi mais a frente a mudança de cor do semáforo para amarelo, desligando o pára-brisa intencionalmente desta vez. O carro que estava à minha frente e os que estavam de ambos os lados frearam e eu pude observar por um ou dois segundos aquele espetáculo novamente com mais atenção. Eu não possuía câmera fotográfica, mal havia entrado na faculdade mas me questionei a respeito da possibilidade de fixar tais imagens, em pouco tempo desisti da idéia, mas, cada vez que chovia me divertia dentro do meu Fusca desligando o pára-brisa e observando aquelas pinturas espetaculares de São Paulo que ocorriam esporadicamente de acordo com o tempo e sempre por apenas alguns segundos.

Vários anos se passaram e numa noite no final de 2000 quando sai da casa da minha namorada, no Jabaquara, começou a chover muito forte e eu lembrei daquela situação sem registros do passado gravada em minha memória como um dos mais belos espetáculos que já havia visto. Desta vez, no entanto, eu já possuía alguns conhecimentos em fotografia adquiridos no ateliê do SESC Pompéia onde trabalhei como estagiário e, naquela noite, por acaso, eu estava com uma câmera fotográfica emprestada no banco de passageiros. Meu carro não era mais o Fusca branco 1976, porém medi a intensidade da luz e comecei a circular em meu veículo e num dado momento desliguei o pára-brisa. Aquelas imagens do passado se "repetiram" e enquanto freava ajustei rapidamente o foco e apertei o disparador. Fiz cinco fotos graças a um filme com sobra de três negativos. O trabalho continuava a existir em minha memória e agora naquela longa agonia até o momento da revelação. Lembro-me da minha orientação para a pessoa da loja de revelação. *"Revele tudo, por favor! Qualquer coisa que sair."*

Duas horas depois retornei e peguei o filme olhando uma a uma na mais ansiosa sensação de minha vida, como se estivesse ao lado de fora de uma sala de parto esperando meu filho nascer e como se algo estivesse dado errado, tive uma grande decepção. Nada! Nenhum resquício de imagem, muito menos das imagens espetaculares que havia fotografado, pelo menos, as imagens

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

que pensava ter fotografado. Eu estava no centro velho de São Paulo e fiquei andando um pouco e sem perceber sentei num degrau na lateral de um Banco. Por algum motivo resolvi fazer algo que não era muito comum para mim, olhei os negativos e uma grande surpresa me encheu de irritação. Todos os cinco negativos continham imagens. Voltei á loja e cobrei a revelação conforme eu tinha pedido. A operadora que realizou a revelação olhou e disse-me que não havia nada além de manchas, irritando-me ainda mais. Exigi então a revelação afirmando que se fosse necessário eu pagaria o filme de novo. Ela retomou os negativos e revelou o que eu já esperava a quase cinco anos. As imagens eram lindas, fragmentos de uma matéria e um tempo completamente efêmeros e ainda que apenas fragmentos de uma situação dinâmica caracterizada pela sua frágil e ilusória materialidade de água e luz, continham uma incomparável beleza.

Algum tempo depois enfrentei uma das mais violentas tempestades de chuva e vento que já passaram por São Paulo. Foi na véspera do Carnaval de 2001 e eu estava indo, desta vez, para o Jabaquara na casa de minha namorada e durante um curto percurso bati dois rolos de filmes em movimento na chuva, dos quais selecionei imagens apresentadas numa das mais belas homenagens a São Paulo, em exposição individual na FUNARTE no final de 2002 intitulada "em trânsito". Com as ampliações em grandes dimensões as fotos se aproximaram muito de pinturas em aquarelas e obrigavam os observadores, em alguns casos, a se aproximarem para identificar o meio. De qualquer modo eram pinturas na película sensível do negativo.

Os fragmentos de um evento ou uma situação efêmera de transformações constantes e inesperadas que poderia facilmente ser classificado como insanidade apresentam-se como distintos de uma mera função de registro pelas qualidades estéticas que possuem, porém serão sempre fragmentos ou simples registros, pobres, ainda que belos, de uma situação dinâmica que envolve as condições da natureza, a luz natural e as luzes artificiais, o carro em movimento e a água escorrendo pelo vidro com o pára-brisa desligado. Esta "situação" usando um termo comum na trajetória de Barrio não pode ser expressa nesses simples registros e cada vez que chove nada se compara a sensação de desligar o pára-brisa para me surpreender com estas imagens fluídas no fluxo dos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

tempos, no fluxo do temporal que despeja suas águas, no fluxo das águas no meu pára-brisa, no fluxo dos meus movimentos e das luzes da cidade de São Paulo. Pode-se discutir novamente a validade de tal evento como essencialmente efêmero fixo nos belos registros, porém não percebo diferença entre estes registros e os feitos com papel higiênico por Barrio ainda em 1969. Se existe alguma diferença, está na autoria dos registros, no meu caso, eu mesmo realizei os registros de uma situação que vivenciei só, na minha capsula de locomoção e proteção contra a chuva, meu automóvel. A outra diferença é que eu assumo a beleza de tais registros sem, no entanto, considerá-los mais importantes do que a minha experiência direta vivida numa situação efêmera. Parafraseando Ricahrd Long, posso afirma que: a fotografia é complementar ao meu trabalho e traz uma idéia de uma situação temporária, no caso destas imagens, trago a idéia de um evento mais temporário ainda no qual me inseri inevitavelmente ao adquirir consciência da beleza deste processo.



Figura 176-182

Água em estado líquido, água em estado de chuva, chuva na metrópole, trânsito e tempo em vão, ou será que não? A visão, dita normal, relaciona-se com a água em estado gasoso, atmosférico. Mas é conhecido o fenômeno físico da refração da luz sobre objetos imersos num meio líquido, modificando a visão normal. Imagine então chuva e o trânsito de São Paulo, é difícil ver, que dirá

enxergar. Pois na série de trabalhos, Em Trânsito, Ricardo Coelho consegue nos fazer enxergar a partir do que o próprio artista chama de Duplo Caos. As obras desta série de fotografias são o resultado da interação entre maquina fotográfica e chuva sobre os vidros do carro em dia de temporal nas ruas de São Paulo. Os nomes de cada um destes lugares, genericamente, dão os títulos às fotos, aparecendo, por exemplo, Marginal Tietê e Avenida 23 de maio.

O trabalho de Ricardo remete à pintura, cujo o suporte é o filme fotográfico. O resultado imagético alcançado pelo artista traça um discurso relativo a construção e ou desconstrução da imagem figurativa. Os trabalhos vão causando dúvidas a respeito de uma possível abstração, conseguida pela técnica da fotografia, mas, ao se olhar mais atentamente, as obras vão se revelando, deixando claro o seu processo. Não se trata de uma arte ilusionista, mais sim de uma arte provocadora, que instiga a percepção a encontrar-se com esta imagem figurativa, que vai se formando no tempo perdido de um motorista no trânsito. Em alguns trabalhos o vermelho da iluminação de mercúrio da cidade é estourado como gotas jogadas de sangue num fundo preto. Em outro trabalho são criadas rosas da refração da luz de freio dos carros no engarrafamento, paradoxalmente, na mesma imagem, o sinal está verde e essa luz, imperceptível a primeira vista, arremessa as flores para fora do papel gerando uma imagem tridimensional, criando um quadro em cima do quadro. Em meio a isso há o elemento humano, um pedestre solitário na chuva, provavelmente na calçada de uma via engarrafada.

As obras produzidas por Ricardo Coelho proporcionam um olhar diverso da imagem real, estimulam um esforço criativo da percepção convencional e promovem um debate acerca dos problemas insolúveis do desenvolvimento humano. Atuam de maneira crítica na realidade sem abandonar a sensibilidade que reside na busca do belo. Fonte de toda transformação através da arte, a beleza atesta de modo definitivo as alterações na sociedade dos homens, Ricardo Coelho sabe disso e suas obras descortinam estas cenas.

Depoimento de Evandro Carlos Nicolau, formado em Licenciatura em Educação Artística pelo Instituto de Artes da UNESP. Curador Geral da 2ª Bienal de Arte e Cultura de Jaboticabal.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

O último trabalho não é efêmero mas resume em sua própria imagem o sentido das minhas reflexões. "the big egg" apresentado na Exposição "Ópera Aberta: celebração", em 2002, é a imagem da complexidade do mundo manifestada em todas as suas dimensões na sua aparência mais simples. Ele, o ovo, chamou minha atenção numa situação cômica quando fui para a casa de uns colegas no litoral e vi um ovo sobre o muro. Perguntei o porquê, e a dona da casa disse-me que era uma simpatia para Santa Clara, para que no dia seguinte, a chuva parasse e sol aparecesse. Não sei se foi por isso realmente, porém, na manhã seguinte surgiu um lindo dia e na mesma tarde quando estava sozinho, ou melhor, na companhia do ovo iluminado pelo sol reparei como aquela forma era bonita. Abaixei até a altura do muro para ficar na linha do horizonte do ovo e achei mais bonito ainda. Alguns meses depois estava com um filme P & B na máquina, emprestada novamente, quando lembrei da simpatia, ou melhor, do ovo. Peguei um na geladeira e levei-o até um muro com uma parede de fundo distante. Por coincidência este muro possuía uma delicada textura o que possibilitou coloca-lo "naturalmente" em pé. Fiz algumas fotos e quando revelei pessoalmente, tive outra grande surpresa, o ovo era realmente lindo, nu e cru, como uma semente que carrega o passado e a promessa do futuro, numa forma perfeita, permanente em sua reprodução e efêmera pela própria natureza de sua transformação. Apesar da simplicidade a composição foi detalhadamente estudada e a altura do ovo coincide com o seguimento áureo da foto que ao final foi transformada em um quadrado de 1m x 1m tornando sua aparência mais bela ainda pelo estranhamento de sua dimensão. Recentemente entrei em contato com um texto da exposição "Objeto anos 90", o qual citava um pensamento de Clarice Lispector sobre o Ovo e que expressava justamente uma resposta para uma pergunta que fiz após revelar a fotografia. Nunca ninguém fotografou um ovo? Duvido. Porém, nunca vi por aí. O pensamento do texto original diz o seguinte:

"Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo o ovo é óbvio."[203]

O mundo é óbvio e maravilhoso como o ovo e olhando meu curto percurso desde 1998 percebo que através de meu trabalho individual e com o grupo COMfluencia aprendi a entender melhor o mundo de uma maneira mais clara e simples, porém com um sentido mais profundo e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

complexo por traz dessa aparente simplicidade como a imagem do ovo encerra em si na sua existência complexa e na sua forma maravilhosa.

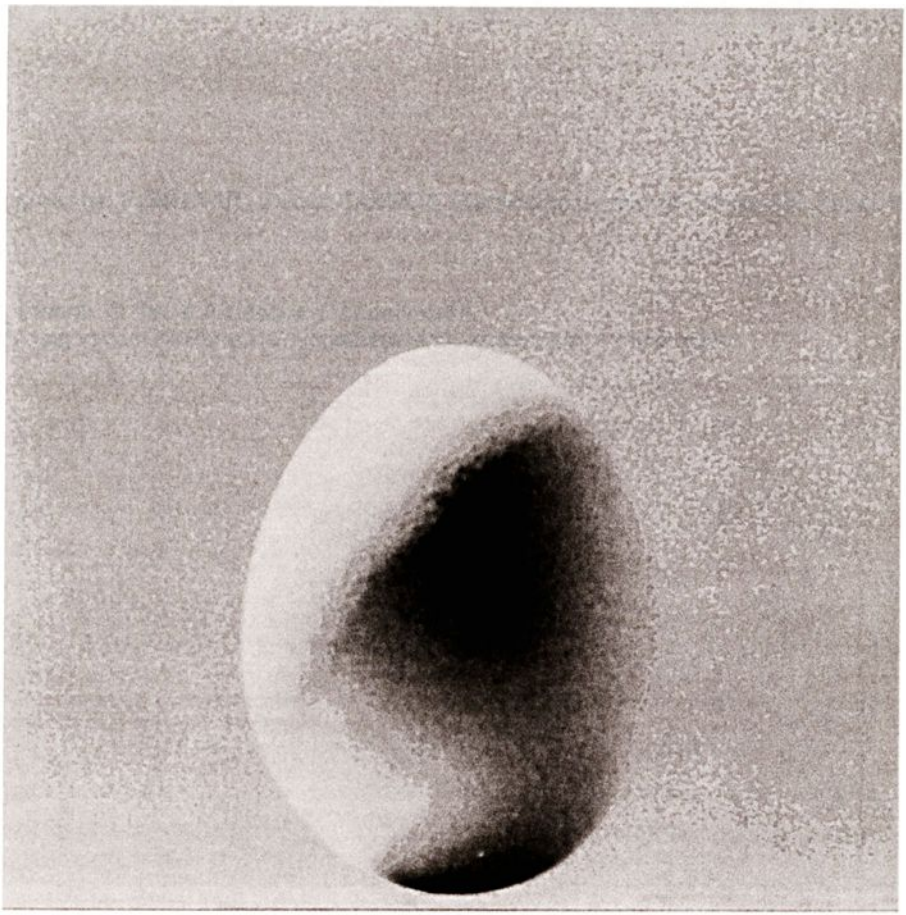


Figura 183

[197] CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução de Carmem de Carvalho (até a p. 134) e Artur Morão (a partir da p.134). Lisboa – Portugal: Edições 70, 1987. p.134.

[198] LAVIN, Irving. *Picasso's Bull(s): Art History in Reverse*. Art in America, New York, vol. 81, nº3, march 1993, p.76-93.

[199] Ibid, p 80.

[200] Ibid, p 81.

[201] CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.173.

[202]

[203] LISPECTOR, Clarice. *O Ovo e A Galinha*. Disponível em http://www.beatrix.hpg.ig.com.br/literatura/ovogalinha.html. Acesso em: 11 mar.2003.

unesp

Conclusões a respeito da pesquisa



Para tecermos nossas conclusões poderíamos começar por tentar identificar o conceito que permeou todo nosso percurso do Renascimento aos nossos dias. Este conceito deveria estar ligado a uma idéia precisa do tempo, porém, em nossa introdução já deixamos claro que, em se tratando de tempo, atualmente, há mais controvérsias do que, propriamente, um consenso sobre suas diversas manifestações. Talvez as idéias de Prigogine referentes à complexidade da natureza e às múltiplas faces do tempo fossem algo para nos basearmos em nossa argumentação, porém, estaríamos optando por um conceito que não poderia ser aplicado à Arte e aos trabalhos discutidos no primeiro capítulo onde a mecânica clássica, mesmo com os primeiros desenvolvimentos da Termodinâmica ainda dominava a concepção e a idéia de representação de uma natureza marcada por um tempo imutável, pela estabilidade e previsibilidade.

Nossa segunda opção então, seria identificar algo na matéria da Arte que esteve sempre presente em nossas análises, mas este argumento seria mais frágil ainda, visto que, não se configuraria como um conceito capaz de dar unidade apenas dentro do século XX, que dirá no restante do trabalho que engloba o período abordado no primeiro capítulo. Na realidade tínhamos consciência destas características e hoje depois de todo o percurso temos a certeza de que, em relação ao tempo e à matéria na Arte optamos pela escolha certa, ou seja, nosso trabalho estruturou-se com unidade mais pela postura assumida desde o início, do que pela escolha de um conceito que pudesse guiar todo o pensamento até agora. Essa postura caracteriza-se pela ênfase dada em toda a pesquisa durante o desenvolvimento de nosso raciocínio na interpretação direta dos trabalhos de Arte como os principais textos em que nos baseamos, ou seja, partimos da fonte material da informação tentando através de uma percepção direta (indireta através de descrições e reproduções em sua maioria) do tempo em suas manifestações e suas relações com a matéria na Arte em cada exemplo ou período abordado. Poderíamos se quiséssemos resumir esta nossa opção estruturada em grande parte pelo embate com os próprios trabalhos do seguinte modo: como se manifesta o tempo na arte, ou, ainda, como percebemos o tempo na Arte.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

A partir disto poderíamos retomar o caminho percorrido com mais clareza. No primeiro capítulo o conceito de contraposto e sua variações guiaram nossas análises. É importante destacar que este conceito está ligado às estruturas dos trabalhos abordados no primeiro capítulo e em alguns casos como na fotografia foi distendido conceitualmente por uma identificação com a própria natureza do meio fotográfico. A suspensão do tempo na tensão do movimento cria através das linhas de força uma relação de proximidade e identificação por parte do observador. Essa identificação deve-se às raízes gregas deste conceito formal recuperado pelo Renascimento como uma das principais reconquistas e funda-se numa noção de mímese. Essa noção de contraposto como se desprende do pensamento de John Shearman interpretado de forma clara nas aulas do professor José Leonardo do Nascimento como a expressão do tempo na arte determina a concepção artística no Ocidente até 1907, quando Picasso cria "Les Demoiselles D'Avgnon". Nesse período a fotografia já havia abalado os conceitos de representação que em pouco tempo teria suas bases modificadas ainda no século XIX primeiramente com o Impressionismo, também fortemente influenciado pelo contato com as gravuras japonesas. Nada, no entanto, seria tão radical quanto este quadro de exorcismo de Picasso. Algo suspenso do próprio tempo e do longo percurso de Picasso. A pintura parece voltar-se para o próprio plano do quadro encarando este espaço como um espaço real de confronto entre as formas, a perspectiva Renascentista e as estruturas formais baseadas no contraposto sofrem seu mais violento abalo. A representação não seria mais a mesma depois deste quadro iconoclasta.

Braque e Picasso numa estreita colaboração entre 1908 e 1909 desenvolvem o Cubismo e este movimento determinaria as mais radicais transformações na arte em todo o mundo em poucos anos. Surgem interpretações do Cubismo, cada uma pregando a superioridade em relação a outra enquanto Braque e Picasso continuam trilhando seu percurso independente. No grupo denominado atualmente como Cubismo de Salão por alguns críticos como Neil Cox surgem as primeiras utopias teóricas que buscavam fundamentação em outros campos do pensamento como a Filosofia e principalmente a Ciência e Matemática do período. A síntese entre espaço e tempo passam a ser objeto de desejo e especulação e a aproximação com as mais avançadas teorias matemáticas e científicas parecem determinar o rumo das discussões. Braque e Picasso continuam trilhando sua

unesp

investigação que a todo momento parece debruçar-se sobre a estruturação do plano e do espaço no quadro. Paralelamente desenvolvem-se as primeiras teorias da mística quarta dimensão. Surge o futurismo e o desejo de novas sínteses influenciados pelo Vitalismo de Bergson que parece fundamentar a própria limitação do Futurismo manifestada em resultados não tão ousados quanto as pregações bombásticas de Marinetti e Boccioni.

O tempo nestes Movimentos do Modernismo parece estar fora da arte apesar de ser o centro de discussão de quase todos os grupos atuantes naquele período, principalmente Cubismo e Futurismo que forneceriam o material necessário para todas as outra inovações formais do período. Não nos identificamos pela semelhança e não conseguimos perceber a sobreposição de vistas múltiplas como querem alguns críticos do Cubismo e alguns artistas do próprio movimento como Gleizes e Metzinger, nem percebemos o que seria a expressão ou síntese daquilo que se lembra e do que se vê defendida por Boccioni e fundada, como já vimos, na noção vitalista de um conhecimento profundo e verdadeiro da realidade através da intuição. Não há tensão temporal como nas linhas de força dos contrapostos e o máximo que percebemos nesses movimentos e a retomada parcial do contraposto e sua multiplicação/expansão para o plano do quadro numa construção mais simbólica e conceitual da idéia de movimento apresentada, por exemplo, na plástica Futurista. Estes trabalhos futuristas ainda que estáticos em relação a alguns períodos anteriores como o Barroco, por exemplo, ajudariam a cria uma nova sintaxe visual simbólica do movimento que está presente ainda em nossos dias. O problema, se é que podemos definir assim essa ausência de movimento justamente no período que pregava o próprio movimento como seu desejo de libertação, esta na nova estruturação do espaço. Esta estruturação caracteriza-se marcadamente por uma construção modular e desse modo em sua própria malha constrói-se suas limitações. O Modernismo foi o responsável pela conquista do plano do quadro como um espaço auto-referente antes de mais nada, não restam dúvidas, porém, a conquista deste espaço como algo destituído de uma relação necessária com o mundo limitou este novo espaço à sua própria malha encerrada nas extremidades do quadro.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Investigações do espaço plástico, rompimento com a estética Renascentista e ideais utópicos ligados ao tempo determinam este período quase inteiramente atemporal para a nossa percepção, não fosse o gesto simples de Picasso e Braque em sua pesquisa que continuou a se desenvolver de forma distinta e distante em relação às outra correntes e conceitos em voga no momento. Estamos falando da inserção dos primeiros índices do mundo real no quadro, dos primeiros materiais que não faziam parte da nobreza da arte até aquele momento. As colagens e os *papiers collés,* depois as esculturas de jornal. O precário e o cotidiano passaria a fazer parte dos materiais e do discurso da arte primeiramente nos trabalhos destes dois artistas do Cubismo e depois nas montagens polimatéricas de Boccioni, nas pinturas-esculturas de Arkipenko, nos contra relevos de Tatlin e nos acúmulo de camadas no tempo de materiais e dejetos do cotidiano no "Merzbau" de Kurt Scwitters. Estes procedimentos que em nossos dias podem parecer banais, ao nosso ver, evitaram um hiato para a nossa percepção do tempo entre o período do início do Modernismo e a Segunda metade do século XX onde veríamos, finalmente, o tempo como uma função determinante da estrutura da arte na escolha de uma matéria efêmera.

Jornal, papelão, vidro, madeira, estopa, objetos industriais, depois madeira queimada, merda e outros materiais usados por artistas como Picasso, Braque, Boccioni, Duchamp, Tatlin, Schiwitters, Burri e Manzoni, entre outros, trouxe para a esfera da matéria perene e nobre da arte uma parte do mundo, e como materiais que já haviam possuído uma outra função, ou haviam se tornado simples dejetos da sociedade de produção, ou mesmo dejetos imprestáveis como nossas fezes somavam-se ao universo da arte em seu desgaste e sua condição física além de ampliar o próprio conceito de objeto de arte com sua matéria alterada propositadamente como no caso de Burri como um acúmulo de tempos diferenciado-se da pintura e da escultura tradicionais.

O tempo na arte começa a se tonar indicial e numa reação à estandartização das imagens na Arte Pop surge a Arte Povera italiana. Os artistas desse movimento voltam-se para uma percepção e um embatimento mais direto com a realidade, com a natureza e o próprio corpo. Os materiais utilizados passam a expressar um nova concepção do tempo que pode ser percebido pelo desgaste

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ou transformação irreversível da matéria. Os templos múltiplos de Prigogine expressos e percebidos anteriormente na arte numa volta à natureza e num reconhecimento horizontal da realidade. O tempo torna-se uma das funções determinantes e agora numa relação direta com os fluxos da vida.

Paralelamente à pesquisa destes artistas italianos desenvolvem-se as experiências radicais de Hélio Oiticica e Lígia Clark no Brasil, estendendo para o observador uma função determinante no fenômeno artístico, como se este só se efetivasse na relação direta e participativa do observador ativando a obra de arte em exemplos como os "Bichos" e os "Parangolés". Também no mesmo período desenvolve-se a Land Art nos EUA e na Inglaterra. Os trabalhos assumem a própria Terra como suporte e com ela todas as intempéries e transformações constantes atribuindo um caráter efêmero e transitório para o objeto artístico que deixa de ser um objeto no sentido tradicional ao se instalar e assumir o próprio espaço natural como parte do trabalho. Os tempos da Terra marcados pelos seus movimentos no sistema solar passam a fazer parte da concepção de alguns trabalhos como numa espécie de rememoração dos povos arcaicos que organizavam suas sociedades através de uma relação mais intima com estes macro-movimentos que estão distante de nossa percepção contínua atual, mas que, eram fundamentais para a sobrevivência e para a sua concepção do mundo. Os tempos da variações climáticas determinam a efetivação de trabalhos como "The Lighting Field" de Walter de Maria sempre em direção ao futuro e a duração de trabalhos como "Runing Fence" de Christo além dos novos tempos sociais, ou melhor, burocráticos que são incorporados em outras instâncias dos projetos e em projetos que contam exatamente com esse acúmulo de tempo como na Arte Postal. Na Inglaterra a Land Art adquiri um sentido mais contemplativo e em harmonia com a natureza, também, de outro modo, rememorando os povos arcaicos. Os artistas ingleses realizam mínimas intervenções deslocando pedras ou simplesmente retirando-as da superfície, seus passos, suas caminhadas são a medida de seus trabalhos e em alguns casos apenas as suas pegadas como no trabalho de Hamish Fulton são registradas após sua passagem por determinado local.

Assim, qualquer tentativa de definir um tempo único para a Arte da Segunda metade do século XX e também na Arte Contemporânea fracassa por completo. Tempos múltiplos coexistem na transformação da matéria, na apropriação de objetos do cotidiano, do trabalho alheio, do registro em

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

vídeo ou foto, da situação "4 Dias 4 Noites" sem registro visual de Barrio, do seu "Livro de Carne", de "Self" de Marc Quinn, do "Trabalho dos dias" de Rivane a trabalhos mais recentes que tornam o tempo literalmente a matéria do trabalho e, assim, como uma matéria imaterial inacessível por pertencer ao passado a cada segundo presente que passa, resta para nós, apenas recontarmos a história como na tradição oral em direção ao futuro remontando este passado através dos seus fragmentos como no exemplo do "Auto-Retrato" do Grupo COMfluencia, num novo acúmulo de camadas que se soma toda vez que retomamos o passado no presente que se torna passado que se torna presente que se torna passado eternamente em direção ao próximo presente futuro até que se torne passado.

Poderíamos ainda elaborar uma outra leitura através de nosso percurso de modo mais simplificado não abordando as sutilezas que descrevemos até agora, porém, seria uma maneira de tornar o caminho claro em poucas linhas. Do Renascimento aos nosso dias a Arte passou de uma construção ou representação icônica da realidade no primeiro momento estruturando-se numa noção de imitação e por isso, o contraposto parece tão eficiente ao transmitir a sensação permanente de tensão em direção ao futuro. Num segundo momento a Arte passou para uma construção simbólica ou ideal no período do Modernismo, tendo como um bom exemplo os símbolos do movimento de nossos dias que encontram suas raízes na sintaxe futurista do movimento. O tempo entra nestes trabalhos como uma concepção meramente conceitual ainda que em sua natureza pictórica sejam também novos ícones. Ainda no Modernismo surgem as primeiras características do terceiro período marcado por uma construção indicial da Arte e desse modo, uma construção ligada a vida que se fortaleceria de modo significativo na Segunda metade do século XX, principalmente, a partir da Arte Povera e da Land Art. O tempo tornasse função e se torna perceptível pelos índices da transformação da matéria na própria transformação da matéria ou nos seus registros que são índices necessários para manter um outro processo indicial de desgaste e acúmulo de camadas de tempo.

Então, a concepção de tempo que podemos retirar resumidamente de nosso trabalho vai de um período de representação icônico por se assemelhar à realidade aonde identificamos o tempo ao

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

nos identificarmos, passando por um período simbólico numa concepção ideal da representação do mundo até uma representação ou, apresentação indicial da própria realidade como uma Arte em sintonia com a vida em seus processos e fluxos irreversíveis.

Naturalmente, se olharmos ao nosso redor veremos ainda o contraposto sendo produzido em larga escala, veremos estéticas com forte caráter simbólico herdeiras do Modernismo e de modo considerável, veremos a arte dos processos e dos índices convivendo lado a lado sem restrições, sem definições, nem direções precisas, e talvez, sem parâmetros numa encruzilhada em que se encontra a Arte neste exato momento.

Com este projeto não quisemos tecer definições precisas mas, através de um percurso focado nas análises das obras de arte procuramos estimular para nosso próprio olhar a formulação de novas perguntas aguçando nossa percepção para o fascinante e inexplicável universo de tempos na Arte.

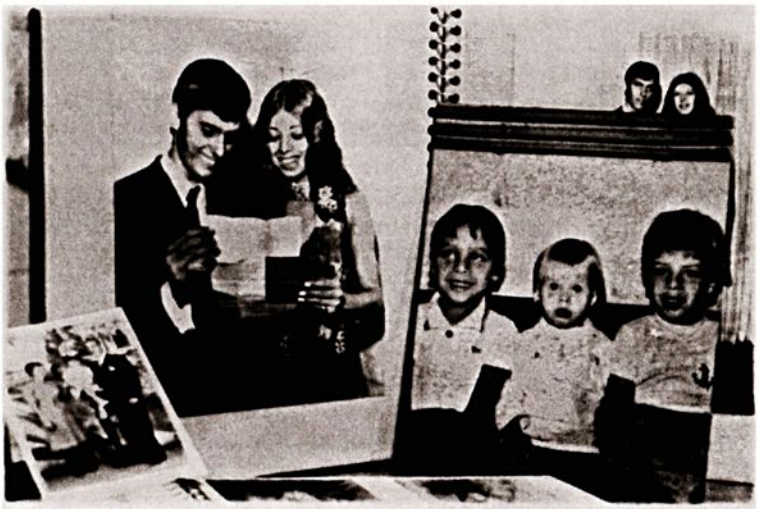


Figura 184

Se a percepção do tempo é uma ilusão, eu não conheço a realidade.

Ricardo Coelho

Referências Bibliográficas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Livros:

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia.* Tradução da 1º ed. Brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; Revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4º ed. São Paulo: Martins fontes, 2000. p.1005.

ARGAM, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZEREDO, Ronaldo. *Pensamento Impresso: poesia.* Apresentação - Augusto de Campos. São Paulo: Timbre/Expressão, 1985.

BEARDSLEY, John. *Earthworks and beyond.* – 3rd ed. New York: Cross river Press, 1998.

BENSE, Max. *Pequena Estética.* Tradução de Haroldo de Campos, j. Guinsburg, Gita K. Ghinzberg, Dorothea Gropp. São Paulo: Perspectiva, 1971; (Coleção Debates

BORN, Max; AUGER, Pierre; SCHRÖDINGER, E; HEISENBERG. *Problemas da Física Moderna.* Tradução de Gita K. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Pespectiva, 2000; (Coleção Debates)

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido.* Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Editora perspectiva, 1987.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca.* Tradução de Carmem de Carvalho (até a p. 134) e Artur Morão (a partir da p.134). Lisboa – Portugal: Edições 70, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável: e Outros Ensaios.* 4 ed. São Paulo: Perspectiva,1977; (Coleção Debates)

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé.* 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANONGIA, Ligia (organização). *Artur Barrio.* Rio de Janeiro: Modo, 2002.

CELANT, Germano. *Art Povera: conceptual, actual or impossible art?* London: Studio Vista, 1969: (Gabriele Mazzotta Publishers, Milan)

CELANT, Germano. *Dennis Oppenheim.* Milano: Charta, 1997.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Póvera.* London: Phaidon, 1999.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

COX, Neil. *Cubism.* London: Phaidon Press, 2000.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993; (série ofício de arte e forma)

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade.* São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos; 94)

FAULKNER, Ray. *Art today.* – 6th ed. International Thomson, 1987.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas.* Tradução de Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte.* Tradução de Mary Amazonas leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Estudos,21)

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte.* Tradução de Álvaro Cabral. 15 ed. São Paulo: LTC, 1993.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce.* São Paulo: Pespectiva: Hólon, 1992.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação.* Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2001; (Prefácio de Izidoro Blikstein)

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* 2º ed. Cotia São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas.* Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001; (Coleção Debates)

OLIVA, Achille Bonito. *A Arte até o ano 2000 – Art towards the year 2000.* Tradução para o Português de Leonor Amarante. São Paulo: Torcular, 1998.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura.* Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993. (Texto & Arte; 4)

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

PRIGOGINE, Ilya. *A Nova Aliança: metamorfose da Ciência,* por Ilya Prigogine e Isabele Stengers. Tradução de Miguel e Maria Joaquina Machado Trincheira. Brasília: Universidade de Brasília,1991.

READ, Herbert. *História da Pintura Moderna.* Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Circulo do Livro,

ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography.* 3 rd ed. New York: Abbeville Press, 1997.

SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso.* Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico.* 22ª ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo.* Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.

SONFIST, Alan. *Art in the Land: A critical Anthology of Environmental Art.* New York: E. P. Dutton, 1983.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura.* Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001; (Coleção a)

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência.* Campinas, SP: Autores Associados, 1998; (coleção polêmicas do nosso tempo; 59)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Catálogos

ARTE/CIDADE 3. *A cidade e suas histórias.* São Paulo: Marca D'Água, 1997. (Apresentação Danilo Santos de Miranda; coordenação Nelson Brissac Peixoto; texto Nelson Brissac Peixoto, Lorenzo Mammì; fotografia Nelson Kon, Vera Albuquerque.)

ARTE/CIDADE 2*: a cidade e seus fluxos.* São Paulo: Marca D'Água, 1994.
(Apresentação Ricardo Ohtake; texto Nelson Brissac Peixoto, Amir Labaki, Arlindo Machado, Laymert Garcia dos Santos, Olgária Matos.)

BLAZMICK, Iwona; WILSON, Simon. *Tate Modern: The Handbook.* London: Tate Gallery, 2000.

BOND, Anthony. *Trace: A Historical Contextualisation of the theme.*
1st Liverpool Biennial Catalogue. Liverpool, UK: Shansleys, 2002.

CASA DAS ROSAS. *O mundo de Mário Schenberg.* Catálogo. São Paulo,1996.

CASA DAS ROSAS. *Arte suporte computador.* Catálogo. São Paulo, 1997.

CELANT, Germano. *Implosion: A Postmodern Perspective.* Exhibition Catalogue no. 217. Stockholm: Moderna Musset, 1987.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Artur Barrio: registro.* Catálogo. Texto crítico: Marcio Doctors. Textos referentes aos trabalhos: Artur Barrio. Rio de Janeiro, 1996.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Ana Kalaydjian.* Apresentação Taisa Helena P. Palhares. Catálogo. Centro Cultual São Paulo, São Paulo, 2002.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Grupo COMfluencia.* Apresentação Rafael Vogt Maia Rosa. Catálogo. Centro Cultual São Paulo, São Paulo, 2002.

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *Ana Mendieta.* Catalogo da exposição itinerante. Santiago de Compostela, 1996.

CENTRE GEORGES POMPIDOU – Éditions Scala. *L'art contemporain: au Musée national d'art moderne.* Paris, 1994.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *23º Bienal Internacional de São Paulo. Exposição Universalis.* Catálogo, São Paulo, 1996.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *25º Bienal Internacional de São Paulo. Cidades – Iconografias Metropolitanas.* Catálogo, São Paulo, 2002

FUNDAÇÃO CASA FRANÇA-BRASIL. *Situações: Arte Brasileira – anos 70.* Catálogo, Rio de Janeiro: Antograf, 2000.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE JOÃO PESSOA. *X Salão Municipal de Arte Plásticas.* Catálogo, João Pessoa: Gráfica JB, 2001/2002.

GENOCCHIO, Benjamin. *material immaterial.* Sydney, Australia: Guinness, 1997.

GALERIA CAMARGO VILAÇA. *O trabalho dos dias* – Exposição individual de Rivane Neuenschwander. Catálogo. São Paulo, 1998.

GALERIA FORTES VILAÇA. *Rotativa.* Catálogo. São Paulo, 2002.

GALERIA MILLAN. *Corpus Consociatus:* Flávia Ribeiro. São Paulo, 1999.

GALERIA CAMARGO VILAÇA. *Catálogo Rivane Neuenschwander.* São Paulo, 2000.

HOFFMAN, Jens; NEUESCHWANDER, Rivane. *FORMA BRAZIL.* Catalogue (4 Volume Set). New York: The Americas Society, 2001.

ITAÚ CULTURAL. *Cotidiano/Arte: objeto anos 90.* Catálogo. São Paulo, 1999.

ITAÚ CULTURAL. *Do Corpo à Terra: um marco radical na Arte Brasileira.* Catálogo da exposição - de 26 de outubro de 2001 a 25 de janeiro de 2002. Itaú Cultural de Belo Horizonte.

ITAÚ CULTURAL. *Vertentes da produção contemporânea.* Catálogo. São Paulo – programa rumos itaú cultural 2001/2003.

MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA. *El Huracán.* São Paulo, MUBE, 2002.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL – ADO MALAGOLI. *Karin Lambrecht.* Rio Grande do Sul, 2002.

MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Teoria dos Valores.* Catálogo. São Paulo, 1998.

MUSEU DE ARTE MODERNO. *Brasil. Plural y Singular.* Buenos Aires, 2000.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Ver para crer: Vik Muniz*. Catálogo. São Paulo. De 12 de junho a 12 de agosto de 2001.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Trincheiras: arte política no Brasil.* Catálogo. Rio de Janeiro, 1994.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Infância Perversa : fábulas sobre a memória e o tempo.* Catalogo. Rio de Janeiro, MAM, 1995.

MUSEU DO TELEFONE/ TELEMAR. *Desenhando o Tempo: Katie Van Scherpenberg.* Catálogo. Rio de Janeiro, 2000.

MUSEU NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. *Versiones del Sur.* España. [entre 1998 e 2001]

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNERA DE SERRALVES. *Regist(R)os.* Catálogo. Fundação de Serralves – Portugal, Marca Artes Gráficas, 2000.

PAÇO DAS ARTES. *Artur Barrio: A metáfora dos fluxos 2000/1968.* São Paulo, 2000.

PROJETO ABRA / COCA-COLA DE ARTE ATUAL. *Exposição coletiva.* Catálogo, Centro Cultural São Paulo, 1998.

THE BRITISH CONCIL. *Richard Long. 22ºBienal de São Paulo.* catálogo. São Paulo, 1994; (com entrevista realizada com o artista pela jornalista Geórgia Lobacheff. Tradução de Stella E. Meyer)

VALU ORIA GALERIA DE ARTE. *Shirley Paes Leme.* Catálogo. São Paulo, 1998.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Matérias em revistas.

ALZUGARAY, Paula. *As trajetórias de uma década.* Revista Bravo, São Paulo, ano 5, nº49, p.44, outubro de 2001.

BERG, Len. *Construção da Arte.* Revista Guia das Artes. São Paulo, ano 9, nº37, p.30 – 34. (entrevista com Cabrita Reis)

BYINGTON, Elisa. *O valor da Arte Pobre.* Revista Bravo, São Paulo, ano 4, nº42, p. 54 –57, março de 2001.

COSTA, Oswaldo Corrêa da. *Arte Brasileira em Nova York.* Revista Guia das Artes. São Paulo, ano 9, nº37, p.8 – 18.

LAVIN, Irving. *Picasso's Bull(s): Art History in Reverse.* Art in America, New York, vol. 81, nº3, march 1993, p. 76-93.

MAMMI, Lorenzo. *Nuno Ramos.* Revista Guia das Artes. São Paulo, ano 8, nº35/36, p.8 – 14.

MENDONÇA, Casimiro xavier de. *José Resende: ação sobre a matéria.* Galeria – Revista de arte. São Paulo, nº9. P.62 – 69. ** verificar data

Revista *História da Arte* nº 156. Rio de Janeiro (RJ). Salvat do Brasil, 1978.

REVISTA USP- Coordenação de Comunicação Social. São Paulo, n.52. Dezembro/fevereiro, 2001 – 2002.

Scientific American- Brasil. *As Múltiplas Faces do Tempo.* São Paulo: DINAP S.A. Ano 1, nº5 (outubro de 2002)

VETROCQ, Marcia E. *Arte Povera: The Recount.* Art in America. New York, USA, march 2002. p. 82 – 91.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Meio Eletrônico.

AMARAL, Aracy. *Arte Cidade desafia Sensibilidades Criativas.* Disponível em <http://www.estado.estadao.com.br/edicao/pano/97/11/21/ca2823.html#inicio>. Acesso em: 7 set. 2002.

BRIONES, Luis M. *Arte Rupestre Tarapaqueño.* Disponível em: <http://www.utah.cl/masma/patri_edu/rupestre.htm> Acesso em: 15 fev 2003.

CASA DAS ROSAS: *Artur Barrio.* Disponível em: <http://www.casadasrosas.sp.gov.br>. Acesso em: 1 mai. 2002.

CAMPOS, Patricia P. *Arte Póvera.* Disponível em < http://porto.lanetro.pt>. Acesso em: 28 abr. 2002.

FREITAS, Artur. *IV.A hiper-institucionalização: casos-limite na liberdade de expressão. In. Notas sobre a autonomia da arte. A Fonte - revista de arte*, Curitiba, março, 2002. Disponível em <http://www.fonte.ezdir.net>. Acesso em: 5 mai. 2002.

POMAR, Alexandre. *Expor um Paradigma.* Disponível em <http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1388/c-actual.asp> . Acesso em: 28 abr. 2002.

POMAR, Alexandre. *Despojos da luta e da festa.* Disponível em <http://primeirasedicoes.expresso.pt/ed1388/c-actual.asp> . Acesso em: 28 abr. 2002.

GUGGENHEIM MUSEUM. Guggenheim Collection. Disponível em <ttp://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_911.html> . Acesso em: 11 mai. 2002.

HINDRY, Ann. Tradução de Tereza Ramos. *Arte Minimal, Arte Conceptual, Fluxus, Arte Povera etc.: as grandes transições.* Disponível em <http://168.143.132.111/bcport/design/pages/portpag/collhinp.htm> . Acesso em: 11 mai. 2002.

ITAU CULTURAL. *Enciclopédia Artes Visuais.* Disponível em <http://www.itaucultural.com.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=3249>. Acesso em: 28 abr. 2002.

JORGE, Cristina. *Trabalhar a interpérie.* Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/bases/texto110.asp>. Acesso em: 7 set. 2002.

LAGNADO, Lisette. *Arte/Cidade.* Disponível em <http://www.echonyc.com/~trans/artcity/artecidade.html>. Acesso em: 7 set. 2002.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

LISPECTOR, Clarice. *O Ovo e A Galinha.* Disponível em http://www.beatrix.hpg.ig.com.br/literatura/ovogalinha.html>. Acesso em: 11 mar.2003.

LOPES, Fernanda. *Conheça Richard Serra , um dos mais significativos nomes da arte contemporânea internacional.* Disponível em <http://www.obraprima.net/materias/html427/entrevista_barrio.htm>. Acesso em: 5 mai. 2002.

LOPES, Fernanda. *Entrevista com Artur Barrio.* Disponível em <http://www.obraprima.net/materias/html427/entrevista_barrio.htm>. Acesso em: 5 mai. 2002.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Arte, fotografia, novas técnicas. Um redimensionar constante do saber.* Disponível em: <http://www.funesc.com.br/engenho/textos/midi_t07.htm#_ftn1> Acesso em: 5 mai. 2002.

MORAIS, Angélica de. *Eliasson foi o primeiro artista confirmado no segmento nacional.* Disponível em <http://www.estado.estadao.com.br/edicao/especial/bienal/98/bienal86.html> . Acesso em: 28 abr. 2002.

OLIVA, Achille Bonito. *Luciano Fabro.* Disponível em <http://www.uol.com.br/23bienal/universa/pueolf.htm> . Acesso em: 28 abr. 2002.

O ESTADO DE SÃO PAULO: *A arte econômica e efêmera de Rivane.* Banco de dados. Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em: 5 mai. 2002. (Artigo publicado em 7 nov. 2000).

PILEGGI, Rubens. *O gesto radical e a forma decorativa.* Disponível em <http://www.agora.etc.br>. Acesso em: 5 mai. 2002.

PILEGGI, Rubens. *A cidade e a arte.* Disponível em <http://www.agora.etc.br>. Acesso em: 11 mai. 2002.

QUENTAL, Irene Bosisio. *Arte Povera: Estética da Precariedade.* Disponível em <http://www.obraprima.net/materias>. Acesso em: 28 abr. 2002.

SEPIA ARTE E ESTÉTICA: Banco de Dados. Disponível em <http://www.terravista.pt/bilene/1804/sepiaapcxx.html>. Acesso em: 1 mai. 2002.

SESCSP: *Banco de dados.* Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/galeria/constelacao/biografia_g4_joseresende.htm>. Acesso em: 1 mai. 2002.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

SOUZA, Lídia. *Klinger: Terra e transição.* Disponível em: <http://www.culturapara.com.br/klingercarvalho/index.htm>. Acesso em: 1 mai. 2002.

ZAYA, Octávio. *O Trabalho de Marc Latamie.* Disponível em <http://www.uol.com.br/23bienal/paises/ppmq.htm> . Acesso em: 28 abr. 2002.

Imagem em movimento.

MAR em Fúria. Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Gail Katz Wolfgang Petersen Paula Weinstein. Roteiro: William D. Witllig. [S.l.]: Warner; 2000. 1 filme (129 min), son., color., 35mm.

