

ISABELLA VELOSO SÁ

DES-IMAGINAR

Brasília, 2011.

ISABELLA VELOSO SÁ

DES-IMAGINAR

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Professor Geraldo Orthof

Brasília, 2011.

ISABELLA VELOSO SÁ

DES-IMAGINAR

Trabalho apresentado do Curso de Graduação
em Artes Plásticas do Departamento de Artes
Visuais da Universidade de Brasília (UnB)
como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Bacharel.

Aprovado em 15/07/2011

Banca Examinadora

Prof. Dr. Geraldo Orthof
(IdA/UnB) – Orientador

Prof. Marília Panitz
(IdA/UnB) – Membro

Prof. Cecília Mori
(Dulcina) – Membro

Sumário

Lista de Imagens	p. 4
Introdução	p. 5
Desenvolvimento	
I. Pós-produção	p. 6
II. Colecionar	p. 8
III. Acumulação	p. 11
IV. Destruição	p. 13
V. Instituição Arte	p. 14
VI. Kitsch	p. 16
VII. Metodologia e Poética	p. 17
VIII. Des-imaginar	p. 20
IX. A função da Arte	p. 21
Conclusão	p. 23
Referências Bibliográficas	p. 24

Lista de Imagens

Figura 1. Inventário ilustrado do gabinete de curiosidades de Ole Worm, o <i>Museum Wormianum</i> , 1655	p. 9
Figura 2. Gabinete do boticário Ferrante Imperato, (1521-1609)	p. 9
Figura 3. Leirner, “O grande combate”, 1985	p. 18
Figura 4. Farnese, “Tudo continua sempre”, 1974	p. 18
Figura 5. Bispo, “434 como é que eu devo fazer um muro”, sem data	p. 18
Figura 6. Bispo, “Macumba”, sem data	p. 18
Figura 7. Parte da sala dos milagres da Basílica Nossa Senhora Aparecida, SP	p. 19
Figura 8. Calle, “O aniversário”, 1980 a 1993	p. 19

Introdução

O tema central da presente monografia diz respeito ao trabalho prático desenvolvido para a conclusão do curso de bacharelado em Artes Plásticas na Universidade de Brasília. Essa produção é um importante marco de questões há muito trabalhadas no decorrer do curso, sendo que, por meio de paralelos traçados com as produções anteriores, foi possível analisar uma evolução da concepção plástica.

Primeiramente o texto apresenta questões sobre o contexto atual de produção artística, de maneira a estabelecer um nível de leitura do trabalho que considere sua inserção cultural. Depois desse movimento inicial mais amplo, abordo questões acerca da constituição da produção enquanto assemblage, e de como seu processo de feitura se relaciona com o universo da coleção e do colecionador.

No decorrer do texto perpasso várias áreas do conhecimento, citando autores, artistas e referências visuais que me auxiliaram a pensar e compor o trabalho. Em seguida, apresento informações sobre a galeria e a arte enquanto instituição, pois o percurso é relevante na explicação de impasses pessoais que influenciaram a produção. Logo adiante estabeleço relações entre o trabalho e o universo kitsch e levanto questões sobre a atual produção de imagens e a ausência de discursos. A última parte do texto é reservada a considerações pessoais sobre a arte, uma espécie de balanço final após os vários anos de curso.

Desenvolvimento

I. Pós-produção

Existe um movimento coletivo crescente desde 1990, no qual há um aumento no número de artistas que circunscrevem sua criação na reprodução, reexposição e utilização de produtos culturais disponíveis ou realizados por terceiros. Conforme Nicolas Bourriaud (2009), essa arte de pós-produção corresponde, em parte, a uma multiplicação da arte cultural, e em parte à abolição de distinção tradicionalmente feita entre produção e consumo. O fragmento a seguir traduz bem este novo contexto:

Passando a gerar comportamentos e potenciais reutilizações, a arte contradiz a cultura “passiva” ao opor mercadorias e consumidores e ao ativar as formas dentro das quais se desenrola nossa vida cotidiana, sob as quais os objetos culturais se apresentam à nossa apreciação. E se a criação artística, hoje, pudesse ser comparada a um esporte coletivo, longe da mitologia clássica do esforço solitário? (Bourriaud, 2009, pg. 17)

A originalidade foi suplantada pela programação, e a orientação dos novos modos de produção surpreende pela recorrência de elaboração a partir de estruturas formais preexistentes. Nas palavras de Bourriaud, é "como se o mundo dos produtos culturais e das obras de arte constituísse um estrato autônomo capaz de fornecer instrumentos de ligação entre os indivíduos" (Bourriaud, 2009, pg. 9). A proposta dessa produção é operar como um local de manobras, um portal, e promover um ciclo de reinterpretação narrativa com o espectador, numa espécie de processo criativo coletivo interminável.

De minha parte, foi não sem grande surpresa que me vi contemplada por este contexto maior quando me deparei com os escritos citados. É certo que entrevia este movimento nos trabalhos daqueles que me influenciaram – dos quais falarei com pormenores adiante –, mas foi bastante diferente compreender o movimento cultural como manifestação direta das transformações sociais. A velocidade das trocas, a circulação convulsiva de informação; não restam dúvidas de que a arte encarnaria tudo isso.

Meu trabalho reflete bem essa reprogramação do que já foi dado, a manipulação do que se encontra disponível. Nesta produção me despojo da fascinação despertada pelo artesanal/manufaturado, de seu caráter único sua aura de momento de criação irreversível, para assumir a desmitificação de papel do artista (Baudrillard, 2008).

Os objetos e materiais aglutinados já constituíam unidades de sentido (e consumo) em si: bonecas, objetos de arte-educação, contas de vidro, dinossauros, pérolas falsas, parafusos, bibelôs de porcelana, dobradiças, conchas do mar e outras miudezas. Entretanto, a manipulação transforma-os, inclusive a contingência de se encontrarem ali reunidos gera interferências mútuas de significado. Neste ponto vale recuperar algumas concepções de Bourriaud, segunda as quais o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, e atribuir uma nova ideia ao objeto constitui, em si, uma produção.

Em meu trabalho, escolhas foram feitas a cada novo objeto incorporado, a cada articulação das partes no todo, mas não posso ignorar que esta simplificação das atribuições do artista de certa forma ameaça sua integridade. Afinal, poderíamos atribuir as mesmas características ao colecionador, cuja constituição é baseada na escolha do que entrará para sua coleção, sendo que também cada nova aquisição perturba o sentido anterior da coleção e permite ali novos sentidos. Pelo perfil da minha produção poética, que muito dialoga com o ato de colecionar, achei valiosa uma investigação sobre o assunto.

II. Coleccionar

Para compreender as dimensões da repercussão dos objetos em nossa vivência afetiva, é preciso concebê-los para além de sua mera função utilitária. Toda constituição material é potencialmente um foco de paixão, e essas paixões materiais em nada deixam a desejar com relação às paixões ditas humanas. Jean Baudrillard (2008) faz declarações ainda mais audaciosas a respeito da posse de objetos, afirmando que, frequentemente, a paixão da propriedade privada prevalece sobre as demais, que por vezes reina sozinha na ausência de todas as outras.

Utilizando a definição de Baudrillard, a posse jamais se estende a um utensílio, pois o objeto estritamente prático se reveste de um estatuto social e me devolve ao mundo, de maneira que possuídos são os objetos abstraídos de sua função para um estado que remete exclusivamente ao indivíduo. É o deslocamento deste material, antes pertencente ao mundo, e sua redefinição mediante a posse, que estruturam um sistema no qual o indivíduo é capaz de construir uma totalidade privada.

A acumulação destes objetos de estatuto estritamente subjetivo culmina na articulação de um organismo maior: a coleção. É apenas por meio da coleção, organização mais ou menos complexa de objetos que mantêm relações entre si, que cada um se constitui em um nível de abstração suficiente para ser recuperado no sentido de posse anteriormente citado. Nas palavras precisas de Baudrillard:

O meio habitual conserva em um estado ambíguo: nele o funcional desfaz-se continuamente no subjetivo, a posse mistura-se ao uso, em um empreendimento sempre carente de total integração. A coleção, ao contrário, pode nos servir de modelo pois é nela que triunfa este empreendimento apaixonado de posse, nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal. (Baudrillard, 2008, pg. 95)

Assim, podemos falar em uma tendência irresistível das coleções à dilatação, visto que se encontram em contínuo processo de incorporação de novas partes. Essa profusão e exagero podem ser facilmente visualizados em uma das antigas referências do colecionar: os gabinetes de curiosidades.

O surgimento de tais espaços ocorreu nos séculos XVI e XVII, durante as grandes explorações e descobrimentos, quando era prática comum colecionar uma multiplicidade de objetos raros ou simplesmente estranhos. Posso afirmar que os gabinetes de curiosidade foram

uma importante referência imagética para a realização do meu trabalho, desde o princípio pensado com o barroquismo e excesso que apresenta em sua forma final.



Figura 1. Inventário ilustrado do gabinete de curiosidades de Ole Worm, o *Museum Wormianum*, 1655.



Figura 2. Gabinete do boticário Ferrante Imperato, (1521-1609).

A influência do colecionar também esteve presente em trabalhos anteriores, todos eles momentos de uma construção que resultou na produção atual. Além do mais, a relação entre os últimos trabalhos ultrapassa a mera recorrência conceitual e abarca uma similaridade de constituição física, pois determinadas partes e objetos chegaram a fazer parte de todos os últimos trabalhos. Todas as disciplinas comentadas a seguir foram ministradas no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes (IdA).

Na disciplina Projeto Interdisciplinar, ministrada pela professora Marília Panitz, acumulei materiais por meio de doações de conhecidos, colecionando às cegas, e ao final promovi uma organização formal conspiratória dos objetos sobre tela, experimentando uma primeira atmosfera. Na disciplina Ateliê I, ministrada pelo professor Geraldo Orthof, criei objetos a partir do que havia acumulado no trabalho anterior, formando pequenos híbridos. Finalmente em Ateliê II, ministrado pelo professor Vicente Martinez, retomei a busca de um ambiente para o todo, experimentando uma espacialidade próxima a uma pequena gruta ou oratório, em que híbridos e algumas narrativas formais coexistiam.

Em meu trabalho de diplomação cheguei a esse espaço tridimensional complexo, que defende vários centros gravitacionais, e em que as narrativas formais se interrompem e interferem mutuamente. Conforme citei anteriormente, a produção atual é constituída de partes de todas as anteriores, e os sentidos foram acumulados juntamente com os novos objetos.

Gosto dessa imagem, como se a coleção-trabalho fizesse um movimento para fora, abarcando novos objetos, mas ao mesmo tempo tivesse um vetor apontado sobre si mesma, num ininterrupto selecionar e refazer de contornos. Para mim, essas referências antigas, cheias de histórias silentes, são como a coleção dentro da coleção, dentro da coleção; em desdobramentos contínuos.

Outras questões sobre a produção serão desenvolvidas mais adiante, neste momento cumpre resgatar mais informações acerca do indivíduo que viabiliza a coleção, sobre quem muito pouco se falou. A leitura de Susan Sontag (1993) foi bastante esclarecedora a respeito da imagem do colecionador, e pude novamente confirmar minha identificação com este acumulador. Sontag é bastante enfática em suas declarações a respeito da necessidade do colecionador pelo excesso e pela profusão.

O colecionador, em última instância, promove tentativas de reconstituir e guardar o todo roubando-lhe pequenas partes, sendo o seu interesse oculto fabricar um microcosmo. No entanto, a atmosfera que envolve o colecionador e seus objetos denuncia o caráter de furto de suas ações, às quais facilmente se poderia atribuir dissimulação, obstinação e narcisismo. Nas palavras de Baudrillard, todos, sem exceção, conservam à volta de sua coleção um ambiente de clandestinidade, sequestro e mentira que apresenta todas as características de uma relação culposa. Mas acusações tão severas precisam ser esmiuçadas, para não soarem exageradamente críticas.

III. Acumulação

O ato de colecionar mantém um forte vínculo de regressão com o que na psicanálise freudiana é denominado estado anal, caracterizado por condutas de acumulação, ordem e retenção agressiva. Segundo Baudrillard (2008), a coleção aparece como uma compensação poderosa por ocasião de fases determinantes do desenvolvimento sexual. E, apesar de não haver uma substituição da sexualidade genital ativa, a satisfação reacional desse deslocamento pode ser igualmente intensa.

O nome do mecanismo psíquico dessa compensação é sublimação, de quando a pulsão sexual substitui seus objetos imediatos por outros, que podem ser tão mais estimados e, novamente, não sexuais. Segundo Sarah Kofman (1996), a localização dos interesses de uma natureza narcísica varia amplamente em função deste mecanismo.

Em outro momento, foi atribuído o narcisismo ao colecionador, e agora é possível desenvolver melhor essa questão. Existe uma propensão à autosuficiência no caráter do colecionador, em que a busca de satisfação reside principalmente em seus processos mentais internos, pelo simples jogo de atividade psíquica (Kofman). Trata-se de uma qualidade eminentemente primária de narcisismo, ligado à crença na onipotência das ideias.

O contexto de posse e passionalidade deixa entrever algo inegavelmente narcisista do caráter daquele que coleciona. Os objetos são algo profundamente relacionado com este indivíduo e perdem sua qualidade de mero corpo material para resistirem e se dilatarem, nas palavras de Baudrillard, numa espécie de cerca mental “onde reino, algo de que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão” (Baudrillard, 2008, pg. 94).

A obra de arte também se apresenta como resultado da capacidade humana de sublimar suas pulsões e essa qualidade substitutiva facilita o entendimento a respeito de sua apreensão ser tão enigmática. Afinal, essa dinâmica de substituição de um objeto de investimento por outro, o reforço de uma pulsão por outra em vista de um trabalho comum, encobre as relações propulsoras da manifestação criativa.

A apresentação da “obra-sintoma” se desvela apenas a um olhar mais atento, pois nas relações estabelecidas pela obra é possível ver o que não tem forma. Sarah Kofman discorre profundamente acerca disso, tomando como referência a produção literária:

O enigma está em toda parte porque o sentido, sempre postulado, está sempre ausente em sua plenitude. Ele só se dá em sua deformação, através de uma cadeia de significantes substitutivos, por sua vez também já substitutivos. Todo texto é lacunar,

furado. São essas lacunas que ele recobre com seu tecido, para as dissimular. O tecido que mascara ao mesmo tempo revela, aderindo perfeitamente ao contorno daquilo que esconde. A continuidade fala da descontinuidade, o sentido, do não-sentido; inversamente, a descontinuidade e as rupturas de sentido no detalhe falam do sentido de uma continuidade mais profunda. É ocultando que ele mostra o que esconde e que não está em parte alguma como presença de sentido. (Kofman, 1996, pg. 186)

Ainda um último aspecto da figura do colecionador deve ser evidenciado, em parte mesmo para que não lhe tenhamos feito um julgamento demasiado severo. Colecionar é dominar uma totalidade, mas essa reação ao mundo também implica em solidão e silêncio. Como colocou Bachelard, “fico mais à vontade nos mundos da miniatura. São para mim mundos dominados” (Bachelard, 1993, pg. 94), Existir em um universo de miniatura é seguro, a miniatura permite mundificar sem se arriscar muito, e quão repousante é habitar este mundo dominado.

IV. Destruição

A despeito de estar naturalmente alinhado com as forças da sociedade que preservam e acumulam, podemos também dizer que todo colecionador é igualmente um cúmplice do ideal de destruição, e que o caráter excessivo da paixão por colecionar também se reflete num desprezo por si. De acordo com Sontag (1993), algo relacionado com a impureza de sua materialidade excessiva o mobiliza e desgasta, e a disparidade no espírito não raro lhe incita fantasias de serem ele e sua coleção consumidos em fogo.

Pode-se dizer do homem que destrói sem motivos que é incapaz de apresentar uma justificativa utilitária para suas ações. O que não chega a lhe ocorrer é que, tanto quanto ele próprio, a sociedade possa ter a mesma disposição favorável para com perdas significativas e um verdadeiro interesse em catástrofes, tumultos e crises, de quando parece se instaurar estado orgiástico.

George Bataille (1985) faz uma afirmação interessante a respeito da categoria de objetos que ele denomina como gastos improdutivos¹, que vão da luxúria, à arte, à guerra, aos jogos, às práticas sexuais perversas, dentre tantos outros. Segundo ele, a tônica se localiza precisamente na perda, e que tão grande quanto seja esta, tanto maior será a satisfação e a vivência do real significado dessas atividades e do próprio objeto. A declaração dialoga muitíssimo com outra de Baudrillard (1997), que diz existir no artista uma pulsão de aniquilamento, de apagar os vestígios do mundo e da realidade.

No entanto, a sutileza dessa questão nos dias de hoje é que a destruição praticada não reside mais no iconoclasmo que destrói as imagens, mas em uma espécie de iconoclasmo moderno, que fabrica imagens com tamanha profusão que se anulam todas mutuamente. Aliás, ressalta Baudrillard, trata-se da produção de imagens em que não há nada para ser visto, em que inexiste um discurso.

Minha produção também carece de discurso, ou poderia dizer que abunda em não-discurso. Nos próximos capítulos desenvolverei melhor a evolução de minha experiência com a arte, e como cheguei ao ponto de criar o trabalho Des-imaginar.

¹ Tradução livre: *unproductive expenditures*.

V. Instituição Arte

Em sua origem, o recinto de arte guarda profundas semelhanças com outros espaços mágicos – tais como as câmaras mortuárias egípcias –, projetados para expurgar a consciência do mundo exterior. Este paralelo se consolida sobretudo por serem tais espaços de uma exposição eterna, onde a ilusão de uma presença devia ser resguardada da passagem do tempo. As similaridades vão além, pois, conforme Brian O’Doherty (1968), os espaços mágicos também continham pinturas e esculturas tidas como magicamente próximas da eternidade e, assim, capazes de dar acesso a ela.

É possível então afirmar que, em sua gênese, a galeria possui traços muito próximos aos dos espaços destinados à religação com o transcendental. Em uma bela passagem, O’Doherty comenta que “esses recintos rituais são um restabelecimento simbólico do umbigo ancestral, o qual, em mitos de todo o mundo, ligava o céu e a terra” (O’Doherty, 1968, pg. XVII).

Entretanto, a arte já não possui valores estáveis, e, como o disse Zygmunt Bauman (2005), o que resta é a falta do vínculo entre beleza e eternidade, entre valor estético e durabilidade. O que deveria haver de precioso é hoje completamente banal e isso encontra-se refletido na produção contemporânea:

Os artistas que antes identificavam o valor de seu trabalho com a duração eterna e assim lutavam por uma perfeição que pusesse fim à mudança e lhes garantisse a eternidade, agora se distinguem produzindo instalações destinadas a serem desmontadas quando terminar a exposição, promovendo happenings que se encerram no momento em que os atores resolvem sair em outra direção (...) (Bauman, 2005, Pg. 145).

Confesso ter me surpreendido com as comparações de O’Doherty acerca do recinto arte, que citei anteriormente. Consigo identificar hoje a ingenuidade com que iniciei meus estudos em artes plásticas e não excludo a possibilidade de esse sentimento ter sido gerado justamente pelo resquício de magia que a brancura e atemporalidade da galeria suscitam. Para uma melhor explanação do meu trabalho poético, cumpre abordar alguns aspectos da construção da arte enquanto instituição, sendo que as seguintes informações foram baseadas em um artigo de Maria Amélia Bulhões (2005).

Segundo a historiadora de arte, a legitimação de algo como artístico depende de sua inserção em um circuito que a institucionalize, de sua incorporação a um sistema. Podemos

compreender o conceito de sistema de arte como um conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos, bem como pela definição dos padrões e limites da arte para uma sociedade em determinado período histórico.

O sistema de arte dominante na atualidade é o modelo europeu, cujas bases e prerrogativas foram amplamente fortalecidas durante os períodos de expansão colonial. Isso se deu pelo fato de a subjugação dos povos ter abarcado suas produções simbólicas, sendo sua marginalização efetuada mediante a caracterização depreciativa de artesanato. À época, também foram criadas as academias de belas-artes, para a propagação desse modelo de arte. Entretanto seria apenas no século XVIII que o sistema de arte se estabeleceria por completo, de forma bastante próxima ao atual, e isso por conta do surgimento dos três grandes discursos legitimadores da arte: a estética, a história da arte e a crítica de arte.

Bulhões enfatiza como o elitismo, a exclusão e a dominação sempre fizeram parte das dinâmicas de funcionamento desse sistema, e de como tais características persistem atualmente. Compreender a arte como um setor de dominação simbólica determinou a modificação de antigos comportamentos meus, e fez ruir a ingenuidade de outrora. Assim, a pesquisa que deu origem ao presente trabalho tem muito desse desencanto em sua força motriz.

VI. Kitsch

A origem da palavra *kitsch* é comumente atribuída à língua alemã, tendo surgido a partir dos termos *kitschen/verskitschen*, cujo significado é trapacear, vender alguma coisa em lugar de outra. Outra versão possível é que o termo origina-se da língua inglesa, provinda da palavra *sketch*, que significa esboço. A explicação para esta última teoria encontraria justificativa na segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos desejavam comprar uma obra de arte a preço acessível e, portanto, pediam um *sketch* (Sega, 2008).

De acordo com Christina Maria Pedrazza Sega, o *kitsch* está normalmente associado à arte, sendo sua primeira característica a imitação, e a segunda o exagero. A questão da imitação rendeu-lhe severas críticas, pois implicou sempre na perda de autenticidade da obra. Entretanto, o mais marcante dos aspectos do *kitsch* é certamente seu propósito de causar efeito sentimental, como muito bem o descreveu Umberto Eco: “Provocação de efeitos e divulgação de formas consumidas: esses parecem ser os dois pólos fundamentais entre os quais oscila uma definição do Midcult ou do Kitsch.” (Eco, 2004, p. 88)

A despeito de maiores ou menores aproximações do *kitsch* com vanguardas ao longo da história da arte, em momento algum ele se propõe substituir a arte ou competir com a mesma. Afinal, a fruição da arte é de ordem superior, exige um esforço intelectual impensável em se tratando de estética *kitsch*. A este respeito vale ressaltar o seguinte fragmento de Eco: (...) é lógico que o *kitsch* se proponha, então, como cibo ideal a um público preguiçoso que deseje adiar os valores do belo e convencer-se de que os goza, sem perder-se em esforços empenhativos.” (Eco, 2004, p. 73)

A aproximação desta produção poética com a estética *kitsch* ironiza a carência de sensibilidade daqueles que deveriam fruir a obra, ao invés de consumi-la brevemente com olhar raso e mente desatenta. O barroquismo e excesso de cores, formas e materiais (plástico, madeira, porcelana etc.) são francamente uma zombaria, um preenchimento total que nada deixa restar para ser completado. A fruição criativa é sabotada, o trabalho é um verdadeiro ato de des-imaginação para aqueles que o contemplam, uma espécie de anulação da autonomia do espectador.

VII. Metodologia e Poética

A linguagem na qual se estruturou o trabalho foi a assemblage, baseada na incorporação de objetos a um conjunto, sem que os mesmos sejam destituídos de sua integridade inicial. Conforme dito anteriormente, muitos dos objetos desta produção fizeram parte de um ou mais dos três últimos trabalhos, mas foi somente na disciplina Projeto Interdisciplinar que manteve rigor no processo de acumulação, de quando os objetos tinham que ter sido doados por conhecidos.

Outro ponto em comum das últimas produções é que todas tinham um caráter obsessivo na acumulação de informações visuais. Em Des-imaginar, busquei trazer as características da profusão pelo excesso de formas e cores e pela organização dos elementos. A despeito de uma impressão inicial em que parece imperar o caos, um olhar mais atento revela jogos e padrões que se interferem, como se fossem o resultado do crescimento descontrolado de um organismo. Sempre presente também foi a intenção de trazer precariedade e instabilidade entre as partes, buscando-se anular ideias norteadoras como a hierarquia ou o centro de gravidade.

Toda a estrutura do trabalho foi feita em madeira, mas experimentei recobrir algumas das partes com tinta acrílica. O resultado da interação entre a textura e cor da madeira e as superfícies recobertas com tinta foi desastroso, de maneira que iluminar o trabalho parecia a melhor maneira de contornar o problema. Assim, a fortuita ideia de utilizar leds acabou se mostrando de grande valia, pois arrematou o trabalho e lhe garantiu integridade, além de ter valorizado o todo ao exigir maior proximidade do espectador com a obra.

Para pensar a estética do trabalho, algumas importantes referências foram Nelson Leirner, Farnese de Andrade e o Bispo do Rosário. Nelson Leirner contribuiu principalmente na elaboração de uma estética kitsch, e o humor presente em seu trabalho foi também algo a que me mantive atenta. Farnese de Andrade me impressiona pelo jogo com a sacralidade, e vejo em suas obras valiosos questionamentos acerca dos sentimentos de religião.



Figura 3. Leirner, O grande combate, 1985.



Figura 4. Farnese, Tudo continua sempre, 1974.

As criações do Bispo do Rosário, por sua vez, me encantam não apenas por sua rica visualidade, mas também pela proposta que movia suas criações, que eram geradas na necessidade de promover uma grande coleção, um depoimento fidedigno do mundo. Outros aspectos que valorizo são a honestidade de suas ações e seu posicionamento localizado para além da vida cotidiana e da arte. Alguns podem reduzir esse lugar à patologia, mas prefiro olhá-lo enquanto perturbação valorosa, na qual podemos repensar nossas ações e práticas. O caráter obsessivo que perpassa suas criações também teve influência marcante sobre minha produção.



Figura 5. Bispo, 434 como é que eu devo fazer um muro, sem data.

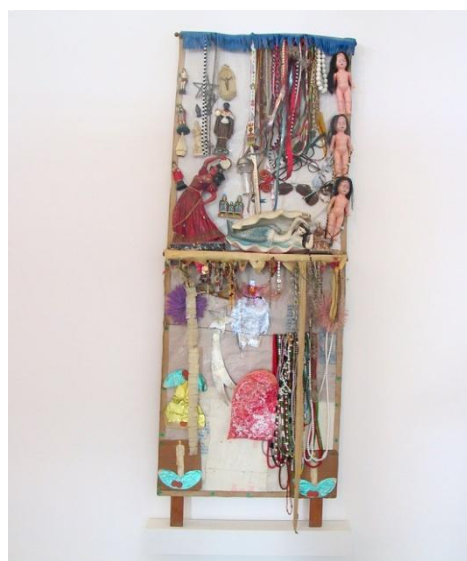


Figura 6. Bispo, Macumba, sem data.

Outra referência imagética importante foram as salas dos milagres, denominadas também ex-votos.



Figura 7. Parte da sala dos milagres da Basílica Nossa Senhora Aparecida, SP.

A artista Sophie Calle foi outra grande influência. Em sua obra “O aniversário”, Calle utiliza seus presentes de aniversário como matéria prima para uma grande composição, em que os objetos são dotados de significados inteiramente novos. Especialmente esta obra influenciou meu método de coleção às cegas em Projeto Interdisciplinar, mas outros trabalhos da artista suscitam interessantes questionamentos entre privado e público, entre vida e arte.



Figura 8. Calle, O aniversário, 1980 a 1993.

VIII. Des-imaginar

O nome dessa produção é uma variação do termo ‘des-imaginação’, encontrado no livro de Jean Baudrillard “A arte da desapareição”. Considero o nome bastante representativo por si mesmo, mas minha satisfação é também resultante da associação direta que fica estabelecida entre meu trabalho e a obra do autor.

Comentei anteriormente sobre essa espécie de iconoclastia atual, em que a superprodução de imagens promove a desintegração da potência das mesmas. Entretanto, ainda mais grave do que a efemeridade dessas criações, é sua falta de substância. Nos dizeres de Baudrillard, são imagens em que não há algo a ser visto, signos que dissimulam que não há nada.

Minha produção faz eco a essas manifestações inócuas, a uma profusão que tenta esconder o despropósito de si mesma, e o título des-imaginar ironiza essa exposição total. Os espaços brancos e vazios, outrora ricos na criação de sentidos pessoais, foram tornados insuportáveis:

É o que desaprendemos com relação à modernidade: que é a subtração que dá a força, que da ausência nasce o poder. Nós insistimos em acumular, adicionar, inflacionar. E que não sejamos mais capazes de encarar o domínio simbólico da ausência, por isso é que nos encontramos hoje em dia mergulhados na ilusão contrária, aquela desencantada da profusão, a ilusão moderna da proliferação das telas e das imagens. (Baudrillard, 1997, p. 83)

Haveria, portanto, uma contrapartida para a perda da ilusão do mundo, que seria a aparição da ironia objetiva deste mundo. Porque, como certa vez expôs Bachelard (1993), o excesso de imagem deveria parecer uma zombaria para um filósofo, que procura reunir o ser sobre seu centro, que encontra num centro de ser uma espécie de unidade de lugar, de tempo e de ação.

IX. A Função da Arte

Na galeria podemos ser confrontados com toda sorte de imagens e formas, e, apesar do desencantamento e ironia de que dei depoimentos até o momento, acredito em possibilidades transformadoras que podem ser catalisadas na própria galeria. Nos domínios da fruição, a obra alça voo para muito além do que foi concebido pelo autor, e o indivíduo pode se permitir modificar sua identidade pelas forças que estão em ação. O contorno momentâneo da subjetividade é tornado outro, afinal, a arte é uma rica possibilidade de “outrar”.

O conceito de identidade aqui utilizado é baseado na premissa de cartografias mutáveis, de Suelly Rolnik (1996), em que somos todos delineados por uma constante mestiçagem de forças e afetos. Essa concepção fluida de identidade dialoga com o que considero ser a capacidade do indivíduo ser afetado pela arte, permitindo-se choques de sentido.

Estão disponíveis oportunidades inteiramente novas de reinventar-se, de permitir que o corpo seja permeável e imprevisível. Entretanto, um grande investimento deve acontecer por parte do fruidor para que se permita ser modificado pela experiência artística, para que não se enrijeça diante da multiplicidade de propostas do vir a ser:

Fruir da riqueza da atualidade depende de as subjetividades enfrentarem os vazios de sentido provocados pelas dissoluções das figuras em que se reconhecem a cada momento. Só assim poderão investir a rica densidade de universos que as povoam, de modo a pensar o impensável e inventar possibilidades de vida. (Rolnik, 1996, p. 24)

Além disso, acredito que a grande capacidade de transformação na arte é possibilitada pelo que ela mantém de contraste com a vida cotidiana. Em uma galeria, por exemplo, é possível ser confrontado com algo inesperado, com uma manifestação da vida que parece funcionar como um espelho invertido. Para utilizar uma citação de Arthur Danto, “(...) a essência da arte reside precisamente naquilo que não podemos compreender mediante a simples extensão dos princípios que nos são úteis na vida cotidiana.” (Danto, 2005, p. 66)

Danto diz inexistir arte se não há um desafio à nossa explicação racional, se seu significado de certo modo não nos escapa e completa afirmando que alguma função que a arte pretenda ter deve ser praticada mediante o que não possui em comum com a vida. Acredito na potência desse tipo de arte, fantástica e transformadora, apesar de saber que o presente trabalho se localiza em território de proposta bem diversa.

Compreendo a ironia e aspereza desta produção como parte de um momento anterior, e julgo que todo o processo desde Projeto Interdisciplinar foi fundamental na conclusão de uma etapa. Até então, muito havia de decepções pessoais com questões do sistema de arte e do posicionamento da maior parte dos espectadores, mas agora me deparo com a possibilidade de construir um discurso artístico mais sólido, que melhor dialogue com a conquista dessa crença renovada nas possibilidades do fazer artístico.

Conclusão

Considero este trabalho a melhor resolução plástica das questões envolvidas nas produções dos últimos dois anos. Entretanto, ainda que sua elaboração tenha sido bastante satisfatória, é inegável que sua forma final deixe entrever novas possibilidades de investigação, pois toda finalização contém em si o cerne de múltiplos desdobramentos possíveis.

Uma das questões consideradas para futuras investigações é relativa à dimensão do trabalho, que atualmente se dá em uma espécie de universo miniaturizado. Fosse ela alterada para grandes escalas, por exemplo, qual não seria o impacto daí resultante? Além disso, talvez uma proposta poética do excesso pudesse ser melhor explorada se, ao invés da assemblage, a obra fosse pensada enquanto instalação.

Apesar dos muitos meses de pesquisa empreendidos sobre as mesmas questões, não as considero esgotadas em absoluto. Inclusive o presente trabalho apenas me despertou para pensar a grande responsabilidade do artista com as imagens de sua autoria, os discursos que empreende e a consequência almejada com tais ações.

Creio que uma das contribuições importantes desta produção é trazer à tona questões sobre o discurso das imagens e o papel do fruidor nas criações. Não raro constato como se acovardou e restringiu a própria atuação este espectador, o que em parte pode advir de um certo hermetismo da arte, e em parte a uma estagnação da capacidade criativa, comumente não solicitada nas relações cotidianas.

Finalmente não posso deixar de pensar a potência que poderia ganhar meu trabalho se fosse ele pensado por outra perspectiva. Afinal, minha crítica ainda se estabelece mediante a reprodução irônica do que é objetado, ao invés de trazer para o cenário político da galeria uma produção de caráter direto, que em si mesma representasse a afirmação de valores que se contrapõem àqueles criticados.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston, *A poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BATAILLE, Georges, *Visions of Excess*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean, *A arte da Desaparição*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. *O Sistema dos Objetos*, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt, *Vidas Desperdiçadas*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BULHÕES, Maria Amélia, *Sistemas de Ilusão: institucionalizações que não se evidenciam*. In: Encontro Nacional da ANPAP, 2005, Goiânia. Anais do Encontro Nacional da ANPAP. Goiânia, 2005
- DANTO, Arthur, *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo: Perspectiva, 2004.
- KOFMAN, Sarah, *A Infância da Arte*, Rio de Janeiro: Relume Dumaré, 1996.
- O'DOHERTY, Brian, *No interior do Cubo Branco*, São Paulo: Martins Editora, 2002.
- ROLNIK, Suely, *Toxicômanos de Identidade*, artigo publicado no Caderno "Mais" da *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 15/05/96.
- SEGA, Christina Maria Pedrazza, *O Kitsch e suas Dimensões*, Brasília: Casa das Musas, 2008.
- SONTAG, Susan, *O Amante do Vulcão*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.