

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

CORPOS EM SILICONE: UMA ESCULTURA DERIVADA

MARTA STRAMBI



CAMPINAS – 2000



2001620114

UNIDADE 30
 N.º CHAMADA:
UNICAMP
St81c
 V. Ex.
 TOMBO BC/ 43753
 PROC. 16-292/01
 C ☐ D ☒
 PREÇO R\$ 11,00
 DATA 13/02/01
 N.º CPD

CM-00153975-0

ii

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
 BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Strambi, Marta Luiza

St81c

Corpos em silicone : uma escultura derivada / Marta
 Luiza Strambi. -- Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Julio Plaza Gonzalez.

Dissertação (mestrado) - Universidade

Estadual de

Campinas, Instituto de Artes.

1. Artes plásticas. 2. Escultura. 3. Arte moderna -
 Sec. XX. I. Plaza Gonzales, Julio. II. Universidade
 Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Mestrado em Artes

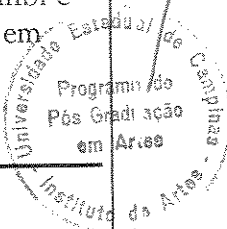
Corpos em silicone: uma escultura derivada

Marta L. Strambi

Este exemplar é a redação final da dissertação
defendida pela Sra. Marta Luiza Strambi e
aprovada pela Comissão Julgadora em

25/08/2000

Prof. Dr. Júlio Plaza González



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

**Dissertação apresentada ao curso
de Mestrado em Artes
do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Artes sob a orientação
do Prof. Dr. Julio Plaza Gonzalez**

Campinas - 2000

Para meus pais,
para Mauricius e para Lui.

Agradecimentos:

à CAPES que me forneceu uma bolsa-auxílio, sem a qual esta pesquisa não teria sido possível;

à Unicamp e ao Mestrado em Artes por terem acreditado nesta pesquisa;

ao meu orientador Julio Plaza Gonzalez, por suas preciosas aulas e contribuições a esta pesquisa;

ao professor, Ivan Santo Barbosa, por suas aulas que tanto auxiliaram esta pesquisa e pelo incentivo quanto ao texto sobre a minha poética;

à Maria Alice Milliet, por seu interesse e disponibilidade para diálogos;

à professora Helena Jank, pelo auxílio à exposição "O oco e a origem";

à Tico Strambi, Henrique Pedrão, Jorge Roverato, Camilo Cavalheiro, Celso, Marcela, Isabela, Izabele, Bruno, Marina, Renato, Gabriela, Karina, Mariana, Marcela, Luizinho, Raquel, Luciana, Maria, Viviane Mosé e Renata Gession, por terem cedido seus corpos, pelo apoio e participação em minhas performances.

à minha família pela compreensão, carinho e presença constante.

Resumo

“Corpos em silicone: uma escultura derivada” apresenta uma série de obras produzidas com borracha vulcanizada de silicone, de 1996 a 1999. Essa produção se desenvolve no campo da tridimensionalidade, configurando uma poética que trata do corpo em seu sentido simbólico. Apresenta noções da contemporaneidade que penetram o “campo ampliado” do espaço escultórico. Reforçando a idéia de fragmentação, se relaciona com tatuagens e objetos de seu cotidiano num recorte de “tempos aprisionados”. São corpos, derivações e performances que falam das angústias e frustrações do ser transterritorializado.

Sumário de textos relacionais e de referência:

Preliminares.....	1
Introdução.....	7
1. Na Poética do Corpo: referências atuais.....	15
2. A Pele como Escultura.....	43
2.1. “Uno” e “Um” na Relação Plano/Relevo/Saliência.....	55
2.2. O Averso.....	71
2.3. Simulação e Metáfora.....	73
2.4. A Maleabilidade no Dispositivo da Sedução.....	97
3. Realidade Construída.....	117
4. Campos Derivados.....	159
5. Incorporações Compulsivas.....	181
6. Corpos Poemas.....	201
6.1. Diabetes	204
6.2. Abdominais.....	221
6.3. Livros.....	227
6.4. O Corpo Consumido.....	231
7. Considerações finais.....	237
8. Bibliografia	243
9. Índice das Imagens.....	249

Preliminares

Tendo minha produção artística como fundamento desta dissertação construí uma série de textos particularizados sobre cada obra, o que me ofereceu uma conclusão mais 'pragmática' sobre a "linguagem plástica" e esta própria produção artística como uma investigação teórica.

Estes textos particularizados são denominados "textos relacionais" porque propõem um diálogo com as obras e delas retira o seu argumento.

A estratégia de construção utilizada nesta dissertação foi a de constituir pequenos blocos ou textos que sustentassem as obras, não sobre seu aspecto meramente formal, mas sobre o domínio da sua constituição poética.

Não cabe aqui instituir uma justificativa baseada na discussão sobre a pertinência ou sobre a importância social da arte. O que me move a constituir esta pesquisa é uma necessidade que se envolve na própria trama conceitual presente nas obras desde seus inícios mais formais quando no fogo da experiência derramava-se sobre elas uma espécie de desejo inconsciente de representar o mundo.

Uma poética de apreensão das percepções e das marcas vivenciadas é o alimento constante na obra de um artista.

A possibilidade de constituir uma dissertação se justifica pela potência de trocas intertextuais entre o sujeito enquanto operador da poética e este mesmo sujeito como um leitor do “texto” resultante desta operação.

É importante ressaltar que encaro a obra depois de finalizada como um “texto” polissêmico, o que significa dizer que minha leitura desse texto implica numa armadilha que não pretendo desafiar.

Desta maneira devo insistir na potência da obra em si e afirmo que a leitura dessa obra afeita à particularidade do universo artístico não tem a finalidade de encerrar outros possíveis significados que nelas habitem.

Uma pesquisa em artes revela uma dificuldade metodológica de base, na medida em que não existe um modelo específico que se adapte a todas as pesquisas, já que há uma singularidade específica em cada uma delas. Nesse sentido a pesquisa inventa o método, adaptando ou recriando seus pressupostos de acordo com suas necessidades.

O instrumental teórico serve de aporte para alimentar os conceitos tramados no fazer e na leitura das obras.

Assim, nesta pesquisa foram escolhidos autores que no universo da arte inserem os paradigmas teóricos que a reconhecem enquanto sistema de signos diretamente implicados não somente a partir de sua forma final, senão de levar em consideração o seu ato de criação e seus processos posteriores.

Tendo em vista estas considerações, minha pesquisa se desdobrou em duas etapas, a saber:

1 - Uma exposição individual na Galeria de Arte da Unicamp, onde se apresenta uma parte selecionada do trabalho criativo desenvolvido durante o período do mestrado.

2 - Análise crítica e reflexiva sobre a poética das obras que apontou para dois estados:

- a) Os métodos em razão da criação,
- b) Os códigos formativos e de significação da operação poética.

Na etapa que diz respeito à poética tratei:

- a) dos métodos em razão da criação, ou seja: análise e apontamento da metodologia do processo criativo das obras artísticas produzidas por mim durante o período acadêmico do ponto de vista do produtor, o artista.
- b) dos códigos formativos e de significação da operação poética: os materiais, a formação, a configuração, enfim os elementos que compõem e que certificam sentido nas obras - a percepção de indícios que potenciam qualidades; a sinestesia no jogo da sedução e o próprio pensamento articulado nas formas em si.

Nessa segunda etapa, então vale dizer que, para tanto, escolhi não esquematizar demais estas questões a serem desenvolvidas para não prejudicar a fluência do pensamento do artista que raciocina agora em razão do que a imagem lhe traz, ainda que às vezes o processo de produção de uma obra ou a própria necessidade do artista não passe necessariamente por esquemas ou pela razão dura e crua de análises críticas, mas de *flashes*, *insights* ou imagens potencializadas na mente que ainda não foram concretizadas.

E como artista justifico aqui que, às vezes, a necessidade com que geramos uma obra e o processo que nos levou a realizá-la se fundem quando na etapa da dissertação temos que analisá-la. Isso, em função de que o artista tem gravada e marcada em si uma forte experiência que antecede o resultado final de uma obra; experiência tal que a faz vivência desde sua concepção, técnicas, procedimentos e ajustes até sua aparente imagem.

Às vezes, em sobreposição às análises ou mesmo às leituras realizadas, um *flash* desse nos insere e nos faz sentir a presença da obra ou da mesma energia que ela carrega, o prazer.

Uma produção artística é também uma produção de pesquisa, com seus procedimentos, métodos de criação, atitudes e conceitos intrínsecos a ela. O artista já é pesquisador antes de entrar na universidade. A universidade é um meio e um modo do artista deixar seu depoimento escrito para a sociedade sobre sua produção artística. Essa relação

do artista com a universidade não é uma relação isenta, os paradigmas acadêmicos também auxiliam e ampliam o universo conceitual do artista/pesquisador.

As obras que constituem essa dissertação são resultado da pesquisa desenvolvida no programa do mestrado em artes, mas outras obras, experiências e experimentações realizadas anteriormente, desde o final do ano de 1988, demonstram que desde o início, ou na origem da poética do trabalho, já havia a presença de conceitos ou de procedimentos poéticos que posteriormente foram recuperados.

Cabe ainda dizer que esta pesquisa delimita limites do indizível, ou seja, não há testemunho que traduza a obra de arte, e assim ela permanece em sua autonomia estética. O texto, diante da obra configura-se como testemunho de sua construção propondo um diálogo com ela.

As tendências atuais com relação ao papel do observador diante da obra de arte não são por mim desprezadas, mas, no entanto, meu objeto de pesquisa não foi o de trabalhar as questões da recepção, porque para isso além da produção das obras, da reflexão e dissertação das mesmas, eu precisaria de mais tempo e recurso para fazer um trabalho junto ao público, observando e entrevistando pessoas que acompanham minha trajetória, enfim fazer uma pesquisa junto ao público para não ficar apreensiva só às minhas impressões em relação a esse receptor.

Também fico totalmente tímida em relação a esse trabalho, acho que essa tarefa é para quem se interessar pela minha obra ao longo de

sua existência. Isso porque a função do artista é a de produzir a sua arte e para isso ele se antena ao mundo, mas não cabe aqui trabalhar esses aspectos da psicologia, do inconsciente coletivo que daria também outro trabalho de dissertação.

Introdução

“Corpos em silicone: uma escultura derivada” trata de uma série de obras produzidas com borracha vulcanizada de silicone durante o período de 1996 a 1999.

Essas obras deram início ao desenvolvimento de uma poética do corpo tendo participado das exposições: no Paço Imperial do Rio de Janeiro e do Panorama de Arte Brasileira no MAM de São Paulo em 1997, cujo tema central referenciava o corpo.

A escolha do título desta dissertação demonstra que as obras em questão apontam para o universo da tridimensionalidade, para questões atuais que ampliam e que penetram o campo escultórico, tema bastante bem desenvolvido por Rosalind Kraus.

O título também diz respeito às esculturas em silicone, ou seja, o material utilizado nas obras confere a elas uma identidade pelo ineditismo de seu uso no domínio artístico.

“Corpos em silicone” porque a obra em si trata de vários fragmentos de corpos realizados em silicone, e assim veremos adiante que este título

não se trata apenas de uma condição material, mas de uma metáfora da impossibilidade ou da substituição, como se pudéssemos colocar no lugar subjetivamente próteses ou pedaços de corpos que nos foram tirados ou pedaços de cenas cotidianas que queremos sanar.

Até hoje a cola de silicone só foi utilizada comercialmente como adesivo vedante, em algumas aplicações industriais, e foi nas fabricações de próteses usadas na medicina, nas cirurgias plásticas de mama, que o silicone alcançou uma notoriedade.

Os processos de transformação corpórea levados a cabo pelos transformistas e travestis não só foram permitidos pelos efeitos anabolizantes, mas principalmente pelo uso do silicone injetável.

A artista Nicola Constantino que representou a Argentina nesta última Bienal Internacional de São Paulo em 1998, coincidentemente se utilizou do silicone para construir sua obra que, diversa da minha, falava basicamente de elementos da moda.

Em meu trabalho não ocorre essa relação com a moda, ainda que este relacionamento possa ser sedutor.

O silicone enquanto matéria representa para mim uma segunda pele, uma epiderme contemporânea afeita aos artifícios desta sua condição, pois por metafórico que seja, a condição de vida urbana nas sociedades atuais é bastante artificial, tramada por inúmeras imbricações de natureza construída, como os fins de semana nos *shoppings centers* e

parques ecológicos e não muito longe, das flores de plástico que decoram as mesas de um restaurante qualquer.

A escultura que faço deriva, então, de um corpo/referente, mas deriva principalmente da própria noção de escultura.

Um material tão “verdadeiramente falso” (o silicone) no lugar de uma material tão “falsamente verdadeiro” (o mármore). Há nesta idéia em relação à escultura uma hibridação que é resultante das tantas ampliações de seus processos de construção.

Sua derivação se dá, então, no campo das tendências artísticas, pois minhas “esculturas” derivam das esculturas clássicas, do surrealismo (redymade construído), da *pop art*, da arte processual, da arte conceitual, dos minimalistas, enfim, seu espaço não é um espaço originário, mas um espaço derivado, que se derivou dessas origens.

Portanto o que entra em análise nos textos posteriores é uma escultura híbrida; a escultura hibridizada de procedimentos anteriormente citados, mas que a despeito disso, difere desses mesmos paradigmas e a recoloca em um outro tempo, na sustentação da autenticidade.

“A arte - ou talvez apenas a escultura, ou mesmo só a pintura - não está a regenerar-se a partir das rupturas

revolucionárias e das grandes linhas de evolução do passado e, pelo contrário, está a beber da fonte de cada trabalho individual.

A palavra-fetiche “novo” está a perder terreno - talvez apenas temporariamente - por se reclamar “autenticidade”. Onde a força condutora de um movimento abrangente está a faltar, o trabalho tem de ser suficiente em si mesmo.”¹

A partir do século IXX com Rodin a escultura inicia um processo de desconstrução de sua forma plástica, de seu ideal de beleza, de sua lógica integralizada na representação de um corpo.

Ao longo do século XX temos o redymade, os objetos surrealistas, as experiências espaciais, os escultores do pós-guerra que se utilizaram da escultura como um meio de criticar e parodiar a sociedade de consumo.

Com o minimalismo e a arte póvera a escultura encontra o que Rosalind Krauss denomina “A escultura no campo ampliado”² onde surge a *Land Art* e as instalações como novos paradigmas do espaço tridimensional.

¹ Schneckenburger, Manfred. “Escultura” in Arte do século XX, Colonia: Taschen, 1999. [vol. II] p. 575.

² Krauss, Rosalind E. “A escultura no campo ampliado” in Revista Gávea, Rio de Janeiro: PUC, (s.d.). n. 1, pp. 87-93.

Uma tendência que ganhou força nos anos 90 foi a chamada arte abjeta ou arte mórbida, que trata de antagonismos como: vida/morte; atração/repulsão; veneno/antídoto e a fusão do sagrado com o escatológico. O abjeto também se funda na ruptura de tabus religiosos e sexuais.

Nas artes visuais artistas como Cindy Sherman, Damian Hirst, Helen Chadwick, Cathy de Monchaux, Cornelia Parker, Marina Abramovic, Ana Mendieta, etc., operam poéticas abjetas.

Apesar do meu trabalho tratar também de questões abjetas, há nele uma tentativa de imitação do próprio “couro humano”. Foi de sua semelhança com esse “couro humano” que desenvolvi a série de trabalhos denominados: “A pele como escultura”.

Então em 1997 a exposição individual “O Oco e a Origem” realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro mostrava obras de corpos vazios, ou melhor, peles em forma de corpos humanos, indiciados e maquiados com cosméticos femininos, são elas: “Uno”, “Um”, “Próteses”, “Umbigo”, “Maquiados”, “Ajoelhados”, “Suspensos” e “Receptáculo”. Para tanto desenvolvi um texto intitulado “*A pele como escultura*” que dimensiona estas peles/obras no espaço escultórico, tratando da ausência do corpo.

Referenciando a questão do corpo apresento a seguir o texto “*A poética do corpo*” onde trabalho rapidamente a presença do corpo na escultura e principalmente na contemporaneidade inserindo meus

trabalhos neste contexto. Aqui justifico minha obra e situo os conceitos modernos e os mais atuais do corpo na escultura.

No texto seguinte *"Realidade Construída"* estão incluídas as obras: "Privatto", "Fonte para salamandra", "Proposição com escorpião", "O destino" e "A sorte". Reforçando ainda mais a idéia de fragmentação, estes corpos agora são preenchidos de silicone, só que seu prolongamento, em vez de se dar na dimensão do espaço - como nas obras do texto "A pele como escultura" - se mostra relacionado com objetos de seu cotidiano, como torneira, azulejos, chafariz de bidê e ralo de pia, como um "recorte de peças que formam nossa intimidade". Neste texto trato também do diálogo da intertextualidade onde incorporo o procedimento da tatuagem nas obras expostas em 1998 na "City Canibal" no Paço das Artes em São Paulo.

No texto *"Campos Derivados"* as obras: "Havaianas", "Fadário", "Debaixo para o Céu" e "Puke" se estendem ao universo da crítica, do espaço externo, ou seja, com forte carga referencial denunciam ou se prestam para avaliar e avalizar o papel de nossa sociedade no mundo. Em algumas obras este choque da crítica chega-se à paródia.

"Incorporações compulsivas", é título do próximo texto em que trabalho as performances como "Próprio Couro", "Assim mesmo" e "Por um fio". Neste texto então reconheço aspectos psicologizantes que influenciam o homem neste fim de século. O homem solitário, que pulsa

pelo tempo, pelo espaço, pelo lugar no tempo, enfim que percorre um movimento antinatural do ser humano e aclama pela vida.

“*Corpos poemas*”, no texto seguinte, trata da série “Diabetes”, “Abdominais” e “Corpo/Livro”, obras que se relacionam com pequenos textos/ poemas: formas de barrigas levam tatuadas poemas subjetivos que falam das angústias e frustrações do ser contemporâneo.

E ainda, em “*O corpo consumido*” trabalho o conceito de mercadoria, onde associo formas de carretéis e gorgorões às idéias de uma ficção muito comercial.

Como há de se notar pelas datas, o percurso das obras trafega pelos eixos da tridimensionalidade. Hoje, as questões da arte se dão por discussões que vão além da simples contestação de suportes; o trânsito entre os limites da possibilidade, a quase-pintura, a quase-escultura, a instalação. Enfim, minha obra também se insere nesse difícil enquadramento das modalidades, por essa situação de transitoriedade em função da originalidade.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Na poética do corpo: referências atuais

Os trabalhos que têm como objeto o corpo humano, a partir desta década, não raras vezes têm sido motivos para uma série de polêmicas que falam de um sensacionalismo e de um apelo à mídia, apontando para uma idéia de um modismo em que a necessidade de chocar coloca o artista no centro dessa propaganda.

É a própria mídia que articula esta acusação, nesse sentido, se declara o círculo de uma metalinguagem perversa em que a própria acusadora se torna a maior beneficiária da polêmica. Um problema falso. Coexistem na produção artística vertentes distintas.

O caráter abjeto na arte dos noventa coloca o problema numa linha “negativa”, expondo o corpo a toda uma série de desordens internas que imediatamente recorrem à idéia de uma degradação do corpo, falando diretamente das perversões sociais com conotações marcadas por um erotismo cortante e por uma noção da falibilidade deste corpo.³

³ “Quando os historiadores do futuro olharem para trás (se é que farão isso), para o tipo de arte emoldurada numa exibição pós-humana, certamente ficarão intrigados com a abundância de próteses. Pernas, braços, seios, nádegas de cera, borracha ou plástico são para esses artistas o que ângulos retos e grelhas eram para os artistas dos anos sessenta.”. Gardner, James. Cultura ou lixo?, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.205.

A expostulação do próprio corpo, ou a apropriação do corpo como objeto artístico, pode levar a questionamentos que envolvem posicionamentos éticos sobre o seu fazer. Casos como o de Joel-Peter Witkin e de Orlan, por exemplo, que constrói sua imagem a partir de cirurgias plásticas faciais usando a própria história da arte como matriz.

A figura 1 (na página 25) apresenta Orlan demonstrando o sucesso de suas cirurgias plásticas, idealizadas a partir de:

- o nariz da escultura de *Diana* da escola de *Fontainebleau*;
- a boca da *Europa* de Boucher;
- a testa da *Mona Lisa* de Leonardo;
- o queixo da *Vênus* de Boticelli;
- os olhos do *Pysche* de Gérôme.

Imagens que surgem como guias para sua transformação. Orlan decorou o ambiente cirúrgico com reproduções aumentadas dos detalhes pertinentes destes mesmos trabalhos.⁴

Já Joel-Peter Witkin fotografou, entre outras imagens, um homem nu sentado numa cadeira segurando o seu pênis (o que não seria tão problemático se este homem não estivesse sem a cabeça e não fosse um cadáver).

Enfim, Orlan fez de seu próprio corpo um objeto de arte através de várias cirurgias plásticas que tinham um objetivo conceitual, como mostra a figura 2 (na página 27), que apresenta a cirurgia de transformação de

sua boca; uma performance bastante identificada com uma patologia mental, a desordem dismórfico corporal (DDC), que tem no “pop star” Michael Jackson o seu mais conhecido representante⁵.

Uma outra vertente dos noventa trata de questões menos abjetas. Impregnada de conceitos fenomenológicos, onde atuam idéias como “suspensão” e “leveza”, operando numa linha em que se trata da infalibilidade do ser enquanto ser. O corpo surge então como um depositário da memória, um lugar de passagem. Por isso, as questões do cheio e do vazio, do oco e da origem são tão impregnadas de sentido.

Se num primeiro momento da atual problemática do corpo na arte há uma alusão à morte, num segundo momento esta alusão se faz acompanhar da pregnância de uma noção de espiritualidade. Em ambos os casos, há um retorno a problematização de questões sociais atuais, como a crise do indivíduo, a AIDS, a erotização exacerbada pela indústria cultural, enfim uma série de outras razões que parecem aproximar o artista dos problemas de seu tempo.

“Kiki Smith é mais conhecida por suas figuras humanas em gesso e cera de abelha. Essas entidades de faces

⁴Revista *Art in America*, fevereiro de 1993, pp.84-85.

indistintas estão amontoadas no chão, de quatro, penduradas em ganchos de açougue como trapos sem vida. George Segal também faz figuras de gesso de *papier-maché*, em tamanho natural. Mas aí acaba qualquer semelhança com o trabalho de Kiki Smith. Embora separados por apenas uma geração, parecem estar em mundos à parte. Para Segal o corpo é um todo coerente que já teve uma alma, mas a perdeu sob o peso da angústia existencial (...) Smith, por contraste, eleva a banalidade das suas figuras. São abortos adultos que nunca viveram e jamais viverão. Não perderam suas almas, pois nunca as tiveram, e nunca as tiveram porque para a artista e seus pares o corpo é o fato definitivo da existência humana...”⁶

Penso que esta questão, que trata também de problemas mais complexos, como por exemplo, o que seria a categoria “alma” no universo que estamos tratando (o das artes plásticas), me permite pensar num corpo que teria perdido a sua alma (identificação existencialista) e num corpo que, ao contrário, nunca a tivera (bonequização afeita às idéias de simulacro de Baudrillard) e que por isso fala de um corpo sem alma.

O caso que penso tratar no meu trabalho não se insere diretamente a nenhuma dessas duas situações já que, em primeiro lugar não realizo o

⁵ Gardner, James. Ibid. p. 204

⁶ Gardner, James. Ibid. pp. 206 - 207

trabalho com o corpo inteiro, mas com fragmentos.⁷ Ainda assim trato diretamente da questão do corpo ou o que supõe a fatura indicial de um corpo.

O trabalho, no momento da sua moldagem, foi ocupado por um corpo vivo e agora, pertence ao espaço oco, preenche um espaço virtual. A pele de silicone, que ocupa a materialidade concreta do trabalho, fala da origem e representa por contato físico a forma do espaço que o corpo ocupou.

O material principal do trabalho, o silicone, não é ingênuo e detêm, ao meu ver, uma carga semântica: o silicone é um material utilizado na medicina como um agente de transformação do corpo, um aliado poderoso da erotização fetichista do mundo atual. Um mundo de clones e de próteses.

Na representação fragmentada do corpo não se trata de falar, 'reitero', do esquartejamento desse corpo e nem de seu estranhamento artificial. Penso que uma resultante possível, mas de difícil tatilidade, seria a de pensar num movimento em direção à essencialidade que analogicamente poderia supor uma idéia de reagrupamento, de regeneração e de retorno à "alma".

⁷ "(...) a etimologia de "fragmento", que deriva do latim "frangere" ou seja, "quebrar". De "frangere" derivam também, entre outros, mais dois vocábulos, que constituem parte em relação a um todo: "fracção", e "fractura". (...) Diretamente do detalhe, o fragmento,

“A noção de autonomia absoluta da arte, a qual é uma hipótese moderna de qualquer forma, parece estar a esbater-se na incerteza, à medida que o século se aproxima do fim.”⁸

Desde as esculturas de George Segal (fig. 9, p.41) que a presença do corpo vem dar aos olhos uma aproximação com um outro modo dessa sua representação. Talvez pelo fato dessas esculturas se apresentarem imprecisas, esboçadas, feitas de bandagens gessadas, elas de alguma maneira desmitificam a escultura tradicional, trazendo o espectador para mais perto de sua natureza original.

Anos mais tarde, o corpo, feito com materiais diversos, encontra significados mais contundentes que trazem para o universo da escultura as pragmáticas da arte contemporânea. Ele provoca no observador uma atmosfera, que é da natureza de sua proximidade com as coisas do seu ‘estar no mundo’.

No século dezenove, com Rodin, a escultura reencontra o eixo de sua humanidade, de sua corporalidade mundana. Uma construção escultórica que ainda rende tributos ao idealismo da forma plástica, o que é dado pela superfície do mármore. A partir de George Segal, já na *pop*

embora fazendo parte de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença”. Calabrese, O. A idade neobarroca, Lisboa: 70, 1988. pp. 87- 88.

art, o caminho da escultura figurativa tende a revelar a intimidade dos corpos em suas relações consuetudinárias.

A forma instituída por uma poética do corpo, a partir dos anos oitenta, é exatamente essa, a que revela uma poética da intimidade, de modos, ora mais radicais ora mais subjetivos.

Kevin Atherton com a obra " A body of Work " (fig. 7, p.37) de 1982, trás nessa instalação um fragmento de perna vestida com jeans, meia e sapato, todos em bronze. Apoiado a um muro, esse fragmento de corpo, se apresenta com o pé levantado e pressionado contra a parede, como se empurrasse o muro, ou ainda como se o corpo, no seu prolongamento, estivesse adentrado ao muro criando com isso uma metáfora do trabalho.

Nessa linha fragmentária Robert Gober também se insere. Onde o corpo é submetido ao corte pela arquitetura que o atravessa, ou ainda, o corpo que pressupõe seu prolongamento nos adentres das paredes.

Robert Gober trabalha o corpo masculino fragmentado, se alinhando num debate onde se apresenta a luta entre sua própria homossexualidade e as convenções sociais que hostilizam gays. Seus trabalhos atuam como metáforas de isolamento, exclusão e expulsão.

Bruce Nauman, na obra " da mão para a boca " (fig. 8, p.39) de 1967, também se utiliza do fragmento para construção dessa obra.

⁸ Schneckenburger, Manfred. "O delta do contemporâneo" in Arte do século XX., Colonia: Taschen, 1999. p. 574

Produzida de cera sobre pano, moldou partes do corpo onde exalta a relação entre mão e boca, num diálogo entre expressão da oralidade humana e dos processos de manutenção do corpo.

Kiki Smith (fig.3, p.29) fundiu corpos, de homem e de mulher, em bronze, utilizando cera, tecido barro ou vidro para salientar as veias e artérias. Eles apresentam sinais de tensão, nascimento, recolhimento em posição fetal, rastros de sangue ou de urina. São corpos que falam da essencialidade heróica do ser, onde não há espaço para a exploração sensacionalista dos efeitos possíveis, na sua crueza de corpos eles criticam a erotização e o fetiche.

Os irmãos Jake & Dinos Chapman (fig.4, p.31) constroem bonecas em resina e fibra de vidro com uma aparência muito realista. Em tamanho natural eles fazem hermafroditas com variadas anomalias genéticas, combinam relações absurdas entre partes diversas do corpo especialmente dos órgãos genitais, para aferir uma “dimensão trágica que nasce do cinismo da ambição, uma estética da inércia, da indiferença, da insensibilidade”. Esses artistas, entre outros, merecem ser citados pelos paradigmas que suas obras representam.

Partindo de uma vocação discursiva da arte conceitual meu trabalho, dentro desta mesma linhagem que leva em consideração aspectos do conteúdo e do significado na obra, pretende amalgamar essa vocação com a forma plástica, ou seja, a forma se constrói no espaço transicional do conteúdo.

A racionalidade e a sensibilidade, no meu trabalho, são combinatórias que se atraem. O conceito em suas qualidades racionalizantes é também construído pela justaposição de elementos inusitados trazidos da fatura da obra. O que se busca é realizar, na forma e na matéria, o exercício de atração entre elementos aparentemente desconexos, incorporando os ensinamentos acumulados de uma leitura pessoal da história da arte e mais pontualmente do surrealismo.

A fruição premeditada do pensamento na obra é da ordem do conceito, o que, no entanto, não desmesura a forma. O embate entre a forma plástica e suas articulações conceituais, tecidos subjacentes nas tantas possibilidades de um signo plástico, configura uma relação de planos que se interpenetram.

Louise Bourgeois (fig.5, p.33) desenvolveu seus trabalhos dentro de uma “lógica das pulsões” vinculando sua obra a grandes temas da literatura e do conhecimento, transformando suas obras, fisicamente, como paradigmas da instabilidade fantasmática do universo corpóreo a partir de suas inferências mais íntimas.

As fotografias de Aziz+Cucher (fig.6, p.35) revelam o apagamento, por processos digitais, dos lugares no corpo que revelam a identidade: os órgãos genitais, a boca, os orifícios do nariz. Trata-se de uma manipulação digital, imagens de computador, realizadas num modo em que os sujeitos originariamente fotografados passam por um processo de bonequização de sua forma.

No surrealismo o conceito de autonomia da forma, tão caro aos concretistas e aos minimalistas, não era importante já que havia uma relação simbólica com seus referentes, mediada pelos estranhamentos dos sujeitos, na relação que mantinham com a sua percepção de mundo interior e de mundo exterior. Nessa medida a figuração do corpo surgia como uma estratégia reveladora de uma atmosfera metaforizante.

Dessa maneira, a atual manifestação de uma poética do corpo no cenário artístico, pode ser reveladora de um novo surrealismo, não mais com a ênfase perturbadora do inconsciente e da sexualidade que permeava a arte surrealista, mas como um indicativo de uma construção simbólica mediatizada pelas novas implicações da atualidade, muito mais contingente e híbrida.



Fig.1: Orlan posando na frente de "Imaginário Genérico
n. 31: Operações bem sucedidas", 1990,
tela em acrílico, 198 x 46 cm. (Foto Joel Nicolas)

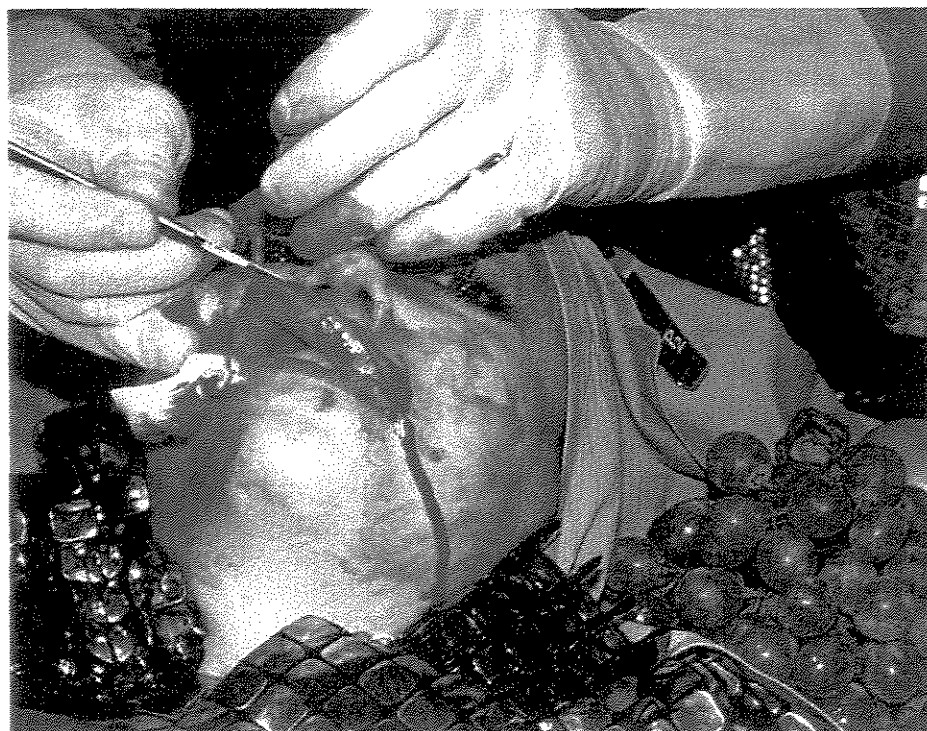


Fig.2: Orlan na operação/ performance
" The Mouth of Europa an the Figure of Venus"
1992. (Foto Joel Nicolas)

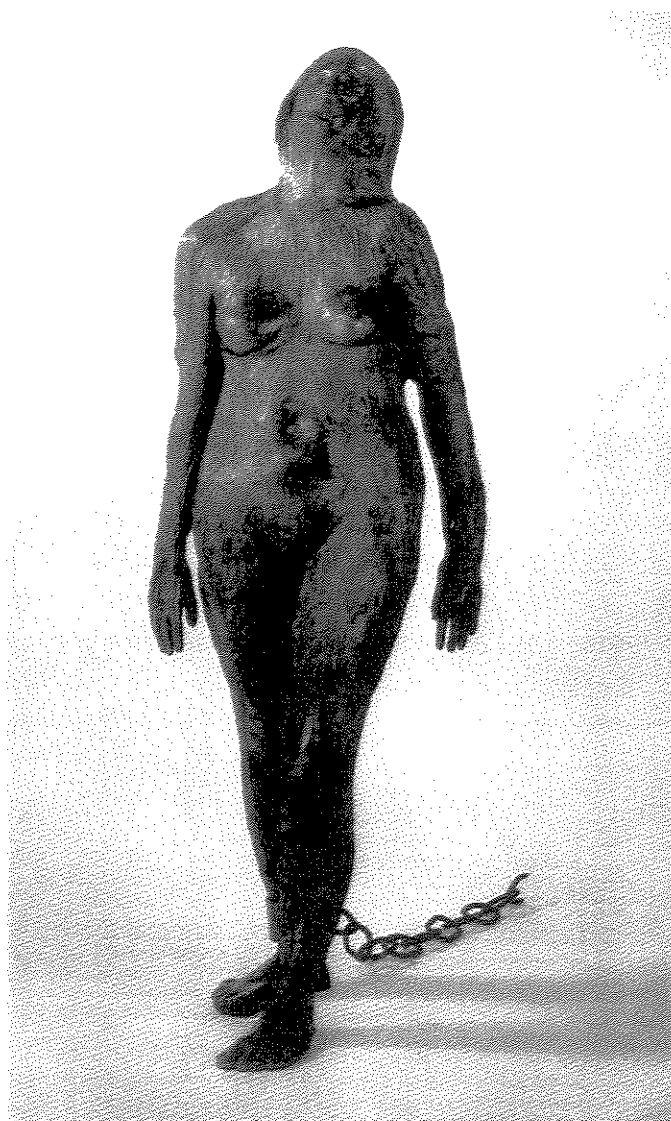


Fig.3: Kiki Smith, "Maria Madalena" 1994
(Foto: Hebert Lotz)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



Fig.4: Jake & Dinos Chapman, "Aceleração de Zygotic, biogenética, modelo de purificação libidinal", 1996 (em torno de 1000 cm²), fibra de vidro, resina, pintura, cabelo artificial. (Foto: Galeria Victória Miro, Londres)

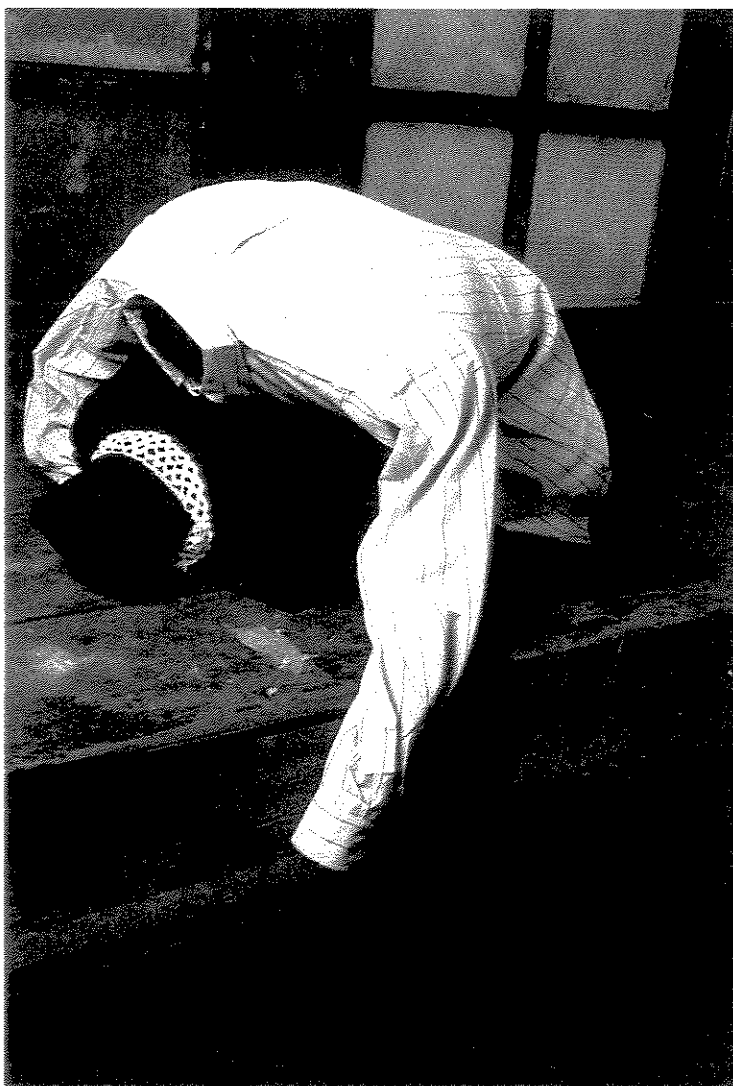


Fig.5: Louise Bourgeois, "Cell Clothes", 1996, 211 x 442 x 366 cm, instalação para 23. Bienal de São Paulo (detalhe), tecido, madeira, vidro, borracha e técnica mista. (Foto sem crédito)

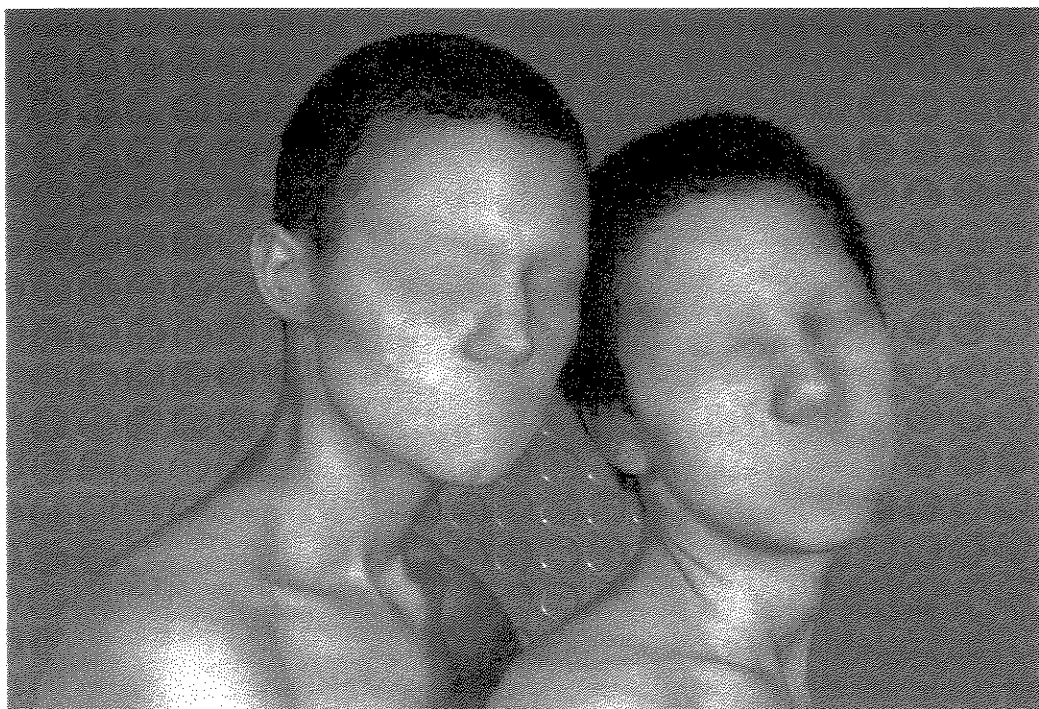


Fig.6: Aziz + Cucher, "Pam y Kim", fotografía digitalizada,
102 x 127 cm. (Foto: Aziz + Cucher)



Fig.7: Kevin Atherton, "A body of work", bronze, 1982, detalhe da instalação, Langdon Park School, Londres



Fig.8: Bruce Nauman, "Da mão para a boca", 1967, cera sobre pano, 76 x 25 x 10 cm, coleção particular



Fig.8: George Segall, gesso, madeira e metal
"Homem apoiado na porta do carro", 1963,
244 x 122 x 76 cm, Staatsgalerie Stuttgart

A pele como escultura

“A pele como escultura” constitui a série de onze obras construídas com silicone que se denominou de “O oco e a origem” na exposição individual realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro em 1997.

São obras quase planas, peles que se originaram inicialmente de seu referente - que carregava um corpo completo. Tratando então da escultura, de algo que sempre foi cheio ou tridimensionalizado, é que desenvolvi esta série das peles, onde obtenho o tridimensional, neste caso, formado pela pele humana indicializada e pelo espaço oco (o corpo) que a preenche. O corpo vazio que sustenta as obras penetra no território da virtualidade, da não-matéria e a escultura no campo da desmaterialização⁹.

“A pele como escultura” diz respeito a algo paradoxal, ou seja, àquilo que não é tridimensional, a pele, mas, no entanto ela constitui corpos ou esculturas. Estas esculturas epiteliais se formam na superfície

⁹“A arte contemporânea se traduz por uma operação que visa subtrair o peso do mundo. A pulverização dos suportes e o envolvimento de todos os órgãos de sentido na obra de arte denotam um processo de desmaterialização (...) Hoje, a antimatéria, a energia pura, a luz impõem o ideal. O culto do centro artístico, ponto de convergência de todas as opiniões, desaparece. Agora, o centro está em toda parte.” Aguilar, Nelson. 23.Bienal Internacional de São Paulo, 1996. p.342 [catálogo].

aparente onde seu volume virtual é submetido às peles, configurando-se, então, em invólucros escultóricos. Ao inverso das esculturas tradicionais que se constroem numa relação centrífuga, as obras que compõem este texto como “Uno” (fig.10, p.49), “Um” (fig.11, p.51), “Suspensos” (fig.21, p.85), “Próteses” (fig.19, p.81), “Maquiados” (fig.23, p.91), “Umbigo” (fig.20, p.83) e “Ajoelhados” (fig.24, p.93), surgem de um núcleo de forças que é estabelecido por seu exterior numa relação centrípeta.

Aqui a constituição de obras a partir das superfícies, das texturas e dos relevos, como referência parece ter lugar na arte do século XX partindo do informalismo matérico, com as experiências de Alberto Burri, Antoni Tápies e Lúcio Fontana, no campo pictórico; e da arte de processo pós-minimalista de Eva Hesse, no campo escultórico, com seus tecidos de látex suspensos, com base nesta mesma noção topológica.

Essa obra em foco é a extensão do corpo onde o fragmento surge como um prolongamento, um espaço da memória que nos habilita reconhecer sua forma.

A leveza, o sonho, a alma, os fragmentos do corpo como bordado, como ornamento. São peles e assim quase esculturas. “Esculturas planas”, ocas, vazias, que indicam ausências de corpos, mas macias como eles.

A matéria que constitui o trabalho, o silicone, realiza uma espécie de comentário sobre duas substâncias: a pele - substância da vida - e o mármore - tradição da escultura.

A poética do trabalho não funciona apenas como um sentido negativo que confere um dilaceramento de corpos, mas como uma percepção da leveza e de contato indicial com corpos vivos adquirindo a partir dessa relação à formalização do trabalho como um novo estágio que confere permanência a outros corpos.

Os trabalhos são moldados de formas corpóreas, realizadas a partir do contato físico com um referente/corpo, quando se obtém a fôrma, o negativo dessa forma. Na etapa seguinte é feita a moldagem em silicone. Da forma final em silicone realizo a maquiagem, utilizando materiais como base bege para pele, ruge, sombra para os olhos, etc; materiais originalmente usados em maquiagem facial são agora utilizados como pigmentos nas peças de silicone.

“Nas peças em exposição, a forte relação com o original que pretendem simular vem de uma fatura tecnicamente competente, mas não fria porque permeada de afetos: a necessária manipulação do corpo (quase carícia) exigida pelo processo de moldagem conduz ao reconhecimento de suas

particularidades e heranças enquanto o tratamento cosmético (recurso iludente) revela disposição de seduzir¹⁰.

Na montagem e instalação os trabalhos em alto-relevo como “Maquiados” (fig.23, p.91), “Ajoelhados” (fig.24, p.93) e “Receptáculo” (fig.29, p.111) se estabeleceram a partir do suporte/parede enquanto que outros como “suspensos” são instalados a partir do espaço tridimensional, presos ao teto.

Eles também se estabelecem partindo de uma organização espacial que em sua apreensão de conjunto expõe uma natureza próxima do que hoje se denomina instalação, ou mais que isso se envolve com um conceito que é de ordem espacial por isso: instalativo¹¹.

Os aspectos antagônicos presentes nas obras se apóiam numa idéia de existência a partir de uma noção de corporeidade, de índices que revelam a memória dessa corporeidade, ou seja, os trabalhos falam ao mesmo tempo de um corpo presente na aparência da materialidade da obra, e da memória de um corpo ausente, no vazio, no oco, que anteriormente foi preenchido por um corpo vivo.

¹⁰ Milliet, Maria Alice. “O Oco e a Origem” in catálogo do Panorama de arte brasileira, São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997 e folheto dobrado da individual “O Oco e a Origem”, Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1997.

¹¹ Rosalind Krauss trata desse assunto no artigo “A escultura no campo ampliado” in Revista Gávea: PUC/RJ, (s.d.). n°1. pp. 87- 93.

Vejo ainda no desenvolvimento do trabalho, em seu aspecto sintático, determinantes de base matérica numa combinação com procedimentos conceituais. Fenomenologicamente há a presença de uma obra em suspensão numa relação com uma sonoridade ausente abafada pela matéria densa. Leveza, suspensão e repouso. Sentidos que surgem pontuando a poética.

Tenho como pressuposto na relação presente uma investigação do sensível que se realiza no campo das metáforas e das representações simbólicas, onde os fenômenos alusivos à questão da leveza e da suspensão da matéria surgem para evocar uma relação com a corporeidade enquanto conceito de permanência, o que da conta de uma noção própria da arte enquanto representação dessa permanência: tempo e espaço, real e virtual, ausência e memória, corpo e espírito.

A utilização do silicone como matéria principal do trabalho, neste momento parece estar definitivamente incorporada, tanto pelo aspecto de sua originalidade quanto pela perfeita relação com o aspecto de significação poética do trabalho que em sua relação direta com o corpo, tem no silicone um duplo, um semelhante ao próprio tecido epitelial.

Desta série foram selecionadas oito obras que abaixo se encontram fotografadas, anexadas e comentadas. Todas elas trazem anteriormente algumas informações e dados técnicos, e junto a elas se lê sinteticamente esses dados técnicos para facilitar a compreensão do trabalho.

Fig.10 - Título da obra: "Uno" - Ano: 1997

Dimensão: 60 x 154 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone e maquiagem.

Materiais utilizados: silicone, talco industrial, acrílico e sombra para olhos

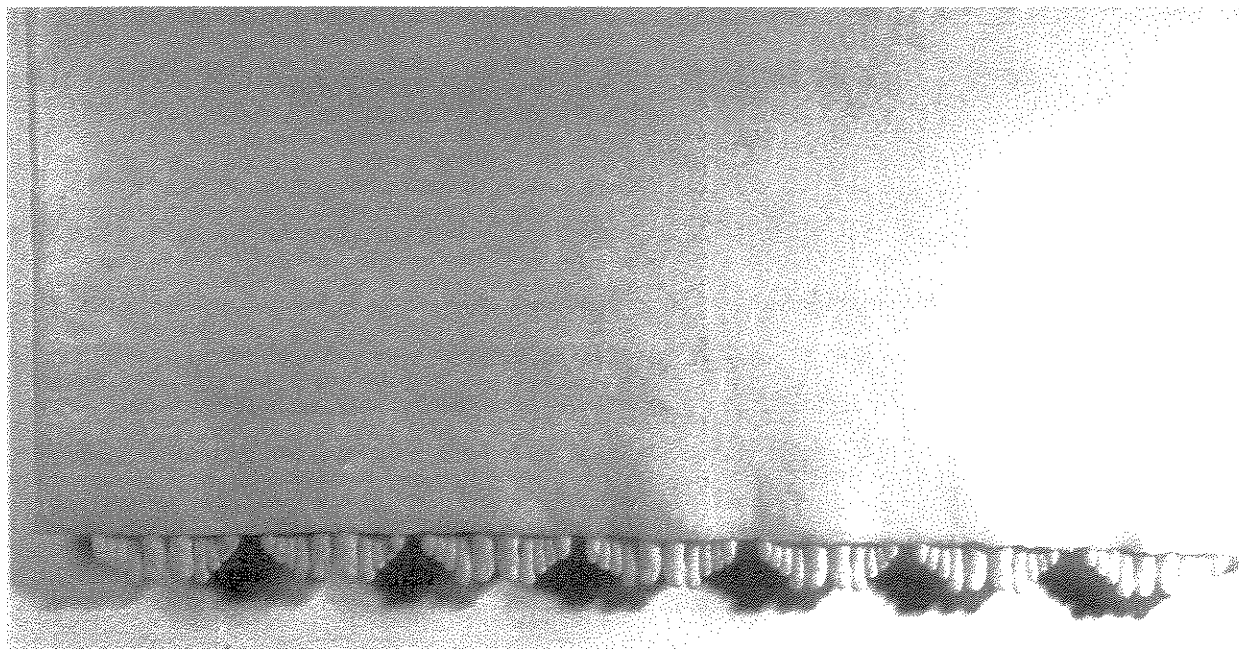
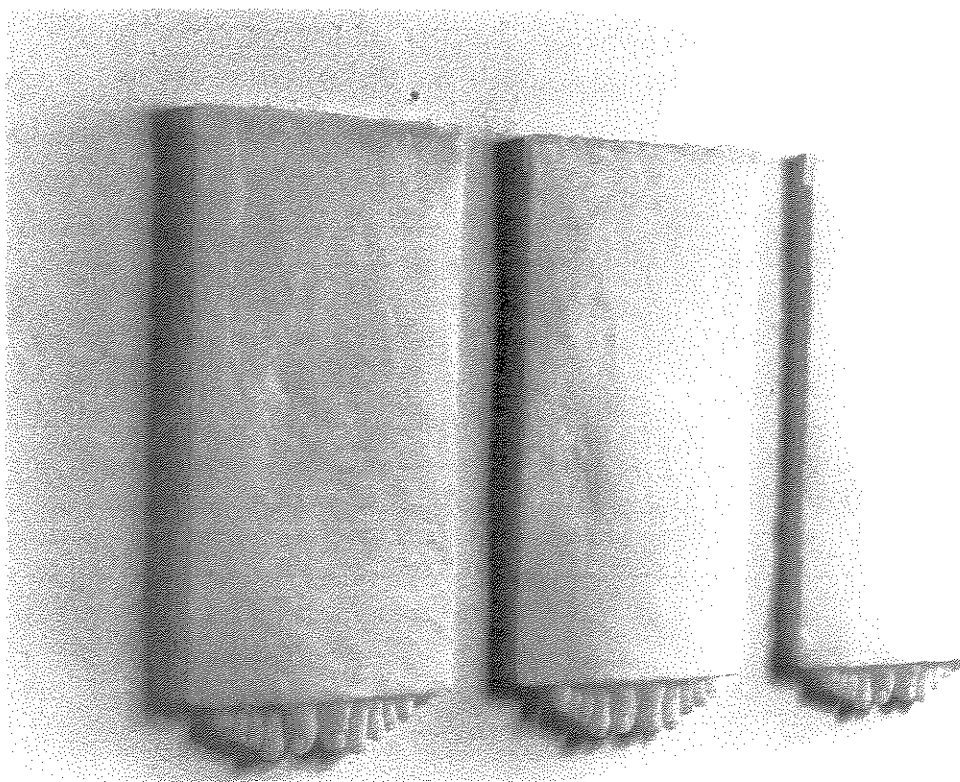


Fig.11- Título: "Um " (tríptico) - Ano: 1997

Dimensão: 57 x 90 cm - **Foto:** Maurícius Farina

Técnica: moldagem em silicone e maquiagem

Materiais utilizados: silicone, talco industrial, acrílico e sombra para olhos



“Uno” foi idealizada para ser um manto que carregasse em suas bordas várias pessoas ou seus “semelhantes”. Queria, com isso, que o trabalho desse conta da idéia de alma ou da leveza dessa alma. O manto pode ser visto de um ponto de vista simbólico como metáfora da espiritualidade, basta considerar sua presença na iconografia religiosa.

Apesar de todo ideário, a obra trata dos moldes, dos clones, dos idênticos.

De “Uno” (fig.10, p.49) origina-se a obra “Um” (fig.11, p.51) que, então, carrega também vários pedaços de dedos só que ainda mais fragmentada esta obra forma-se de três partes de pequenos mantos, um tríptico.

“Este hiato entre a minha mão direita apalpada e a mão esquerda palpante, entre minha voz ouvida e minha voz articulada, entre um momento de minha vida tátil e o seguinte, não é, porém, um vazio ontológico, um não-ser: está dominado pelo ser total de meu corpo e do mundo, e é o zero de pressão entre dois sólidos que faz com que ambos adiram um ato ao outro.”¹²

¹² Ponty, Merleau, Maurice. O visível e o invisível, São Paulo: Perspectiva, 1971.p.143.

Entrando na frequência desse pensamento de Merleau-Ponty, verifico que há entre o trabalho em questão “Uno” e essa idéia, um certo parentesco, já que os dedos da obra são os dedos de meus próprios pés. Esses pés do trabalho mesmo em outro “lapso de tempo” continuarão sendo “meus pés vivos”.

A parte da obra em manta foi confeccionada manualmente também com a matéria do silicone branco opalescente, quase transparente e com sutil camada de talco branco, o que a deixava ainda mais lisa e atraente ao tato. Com isso relacionei, de saída, a idéia da opalescência, como algo que se pega aos olhos e que não se atravessa através dele, deixando entrever-se pela forma da obra que se faz por suas bordas.

Temos o branco, ele mesmo como significação paradoxal reforçando a idéia de pureza e ao mesmo tempo de artificialidade caracterizada pela sua fisicalidade: o silicone.

“Uno” e “Um” na relação plano/relevo/saliência

“A frontalidade dos relevos obriga o observador a se posicionar diretamente diante da obra para vê-la e, dessa forma, assegura que o efeito da composição de modo algum seja diluído”.¹³

É nessa relação do plano com as saliências que faz com que essas obras se possibilitem à leitura. Aqui, não tenho aquela percepção de continuidade que faz girar meu corpo para a compreensão da obra, mas a forma e o significado explícito “num só olho”.

Essas são considerações acerca do “meio relevo que interliga a visibilidade da escultura e a compreensão de seu significado” (Rosalind Kraus, 1977:98). Apesar do observador não conseguir dar a volta nesta escultura plana ele circunavega por dentre as formas mais ainda, pois além das massas ele visualiza a um só plano a capacidade de exprimir o significado da obra.

¹³ Krauss, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna, São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 15

Quando tratamos do relevo, de pronto, temos que pensar a questão do fundo, no “pano de fundo” em que essas saliências se inserem, ou seja, pensar nas relações figura/fundo e plano/profundidade.

“...os teóricos oitocentistas que escreveram acerca da escultura prescreviam que toda forma, fosse ela independente ou não no espaço, deveria alcançar a clareza que parece constituir a essência mesma do relevo. “Todos os detalhes da forma devem reunir-se em uma forma mais abrangente”, escreve Adolf von Hildebrand. “Todos os juízos particulares de profundidade devem integrar-se num juízo unitário, abrangente de profundidade. De modo que, em última análise, toda a riqueza da forma de uma figura apresenta-se a nós como uma continuação para trás de um único e simples plano. “ E acrescenta: “ Onde isso não ocorre, perde-se o efeito pictórico unitário da figura. Verifica-se então uma tendência a elucidar aquilo que não podemos perceber a partir do nosso ponto de vista presente por meio de uma mudança de posição. Dessa forma, somos levados a contornar a figura sem que jamais sejamos capazes de compreendê-la de uma vez em sua totalidade”¹⁴

¹⁴ Krauss, Rosalind E. Ibid. p.16

Vimos então que para os oitocentistas a profundidade é uma questão que rebate o plano, pois torna nosso olhar à frente, nas saliências e relevos das obras. Já em “Uno” que traz relevos, a parte posterior ou plana (a manta) não constitui apenas o plano de fundo do trabalho de onde saíram os dedos, ou seja, há aí um cruzamento de planos que vai da realidade objetiva à realidade virtual. A profundidade se dá virtualmente, nos entre planos caracterizados por duas camadas de planos, no caso das duas mantas, no jogo de luz e sombra do espaço vazio (suporte virtual) dessas mantas com o suporte/parede tornando a obra ainda mais leve e solta, desprendendo o nosso olhar dos relevos para uma suposta suspensão dada por todo o molejo criado.

Esta questão da profundidade, enfim das mantas duplicadas e suspensas, já se verificava anteriormente em meus trabalhos, mesmos antes da artista Flávia Ribeiro, também brasileira, ter apresentado suas mantas na exposição “Espelhos e sombras” no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1995.

Se verificava nas obras/mantas moldadas em plásticos queimados que produzi anteriormente em 1994, pontuando; “Coxis I” (fig.12, p.61), “Coxis II” (fig.13, p.63), “Rapus II” (fig.14, p.65), “Falla” (fig.15, p.67) e “Lítotes” (fig.16, p.69), apresentadas em exposições individuais nas: Galeria do Engenho em Piracicaba em 1994, Itaúgaleria da Higienópolis em São Paulo em 1995, Itaúgaleria de Brasília em 1995, Centro Cultural

da Universidade Federal de Minas Gerais em Belo Horizonte em 1995 e no Museu de Arte Contemporânea de Campinas em 1995.

Na exposição coletiva "In Extremis" também realizada no Museu de Arte Contemporânea de Campinas em 1994 quando a crítica de arte Daniela Bousso escreve sobre meu trabalho certifica ainda mais não só esta questão das mantas, mas também a das peles.

" Marta Strambi opera com as sobras da sociedade industrial. A signica da contemporaneidade exposta - preocupação ecológica - estabelece o confronto com a realidade. O ilusório deposto. Plásticos cordonados, queimados e costurados. Peles, peles suturadas! Estranhos invólucros reciclados da indústria. Grafismos decorrentes da queima do plástico conferem dimensão gráfica às peles que se expandem no espaço. (O tempo resiste)."¹⁵

Portanto não posso ver como influência a obra de Flávia em minha obra, não só pelas provas datadas das exposições, mas porque também sua poética não se refere ao corpo humano, mas no sentido de que o

¹⁵ Bousso, Daniela. In Extremis, Campinas: MAC, 1994. p.2. [catálogo]

próprio “material parece definir a forma”¹⁶, seu material é o látex e o meu material o silicone.

Posso ainda considerar que em arte existem coincidências e mesmo essas mesmas com Flávia só dizem respeito a uma parte da questão formal que são as mantas, e que, no entanto poucos trabalhos meus são realizados a partir dessas mantas. Acho sim relevante assumir como paradigma das mantas a artista já citada Eva Hesse que então se mostram também suspensas, mas abstratas e feitas com látex, o que se difere do meu trabalho simbólico de silicone.

Nesse diálogo das duas mantas, em que uma vai por cima e a outra por baixo, sendo colocado os fragmentos de dedos de pés no prolongamento da parte que fica embaixo, pressupõe-se pela manta que cai por cima que a obra esconde um segredo, ou melhor, esconde em seu prolongamento a totalidade do corpo, reforçando ainda mais a fragmentação. Este trabalho contém, portanto o antagonismo da beleza rítmica dos fragmentos com a sensação de verdade/sofrimento demonstrada pelos mesmos.

¹⁶ Amaral, Aracy. Espelhos e sombras, São Paulo: MAM, 1995. p.17. [catálogo]

Fig.12- Título: "Coxis I" - Ano: 1994

Dimensão: 110 x 203 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: plástico soprado e fuligem

Materiais utilizados: plástico polietileno

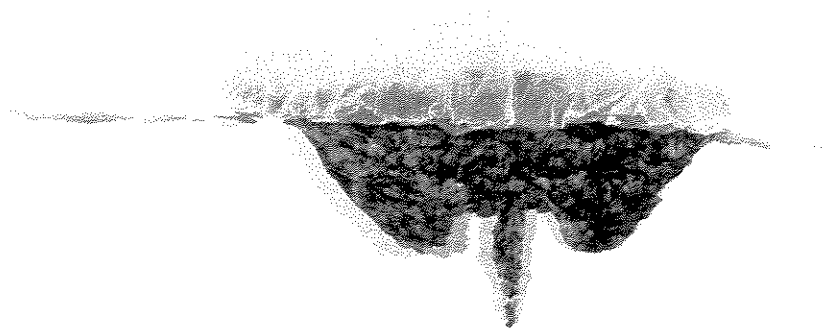


Fig.13 - Título: "Coxis II" - Ano: 1994

Dimensão: 120 x 200 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: plástico soprado e fuligem

Materiais utilizados: plástico polietileno

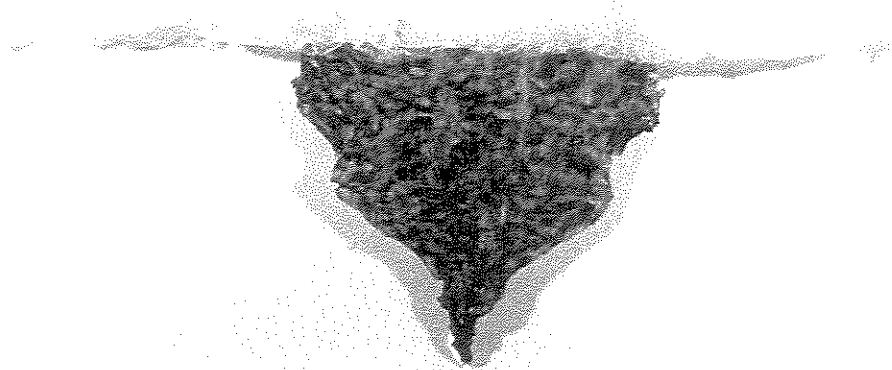


Fig.14 - Título: "Rapus II" - Ano: 1994

Dimensão: 243 x 310 cm - Foto: Mauricius Farina

Técnica: plástico fundido, fuligem e cordonê

Materiais utilizados: plástico polietileno

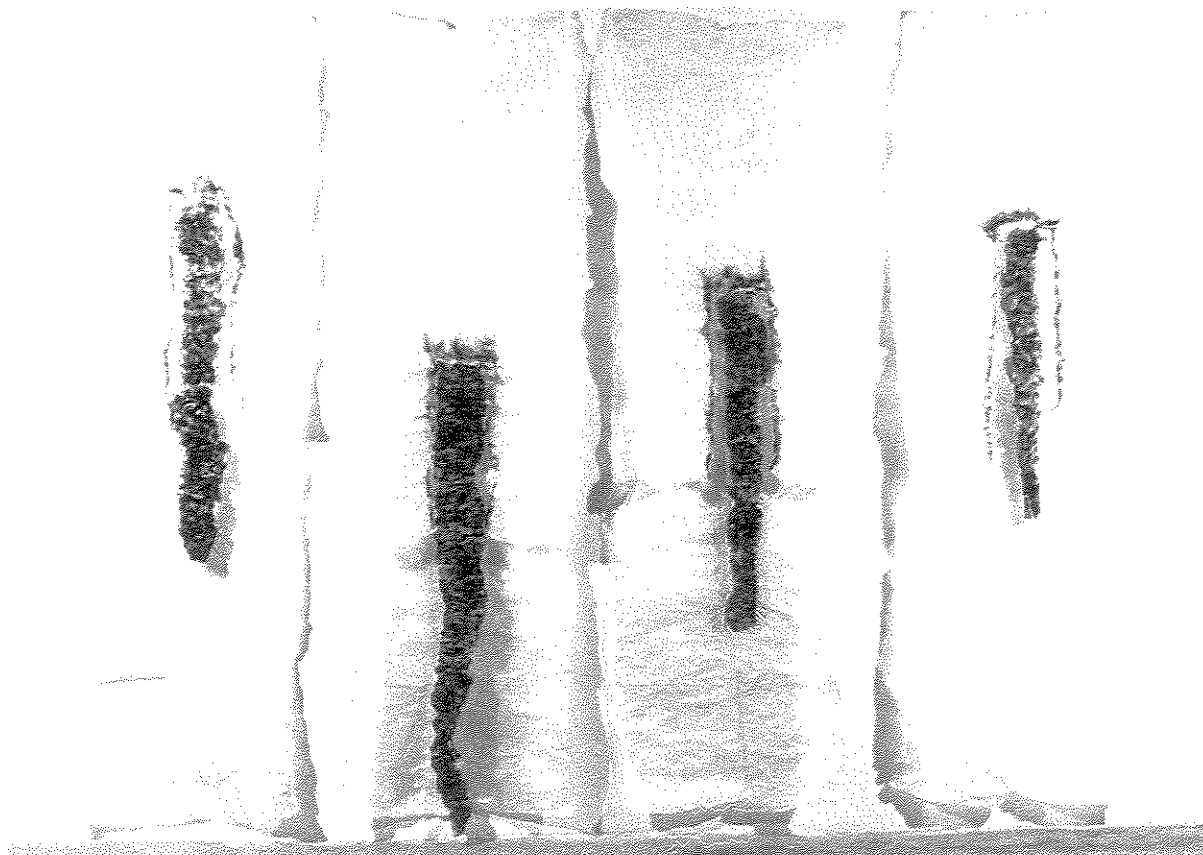


Fig.15 - Título: "Falla" - Ano: 1994

Dimensão: 245 x 136 x 40 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: plástico soprado e fuligem

Materiais utilizados: plástico polietileno

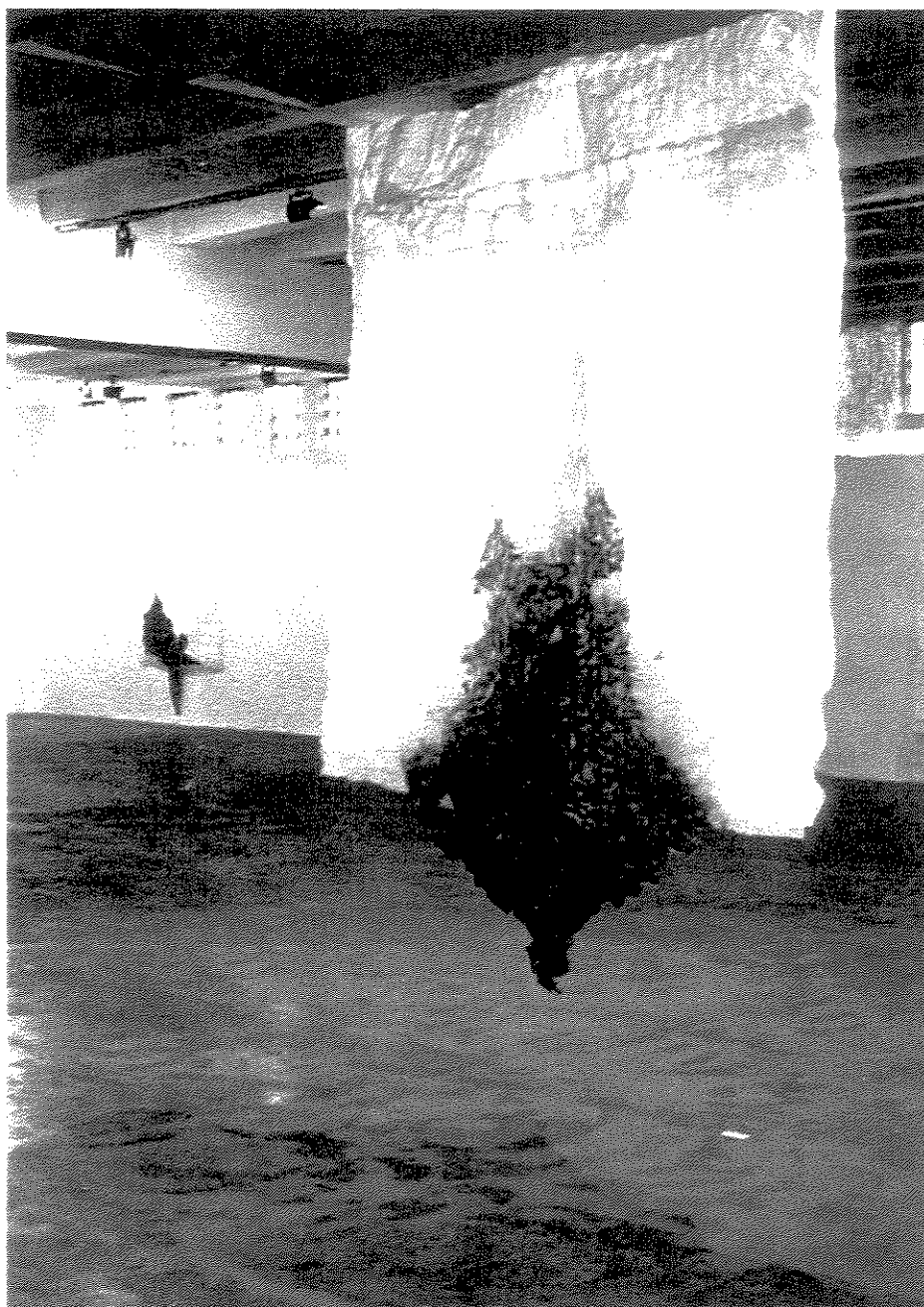


Fig.16 - Título: "Lítotes" - Ano: 1995

Dimensão: 210 x 280 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: plástico fundido e fuligem

Materiais utilizados: plástico polietileno



O avesso

Se imaginarmos “Uno” ou “Um” sem suas bordas, ou melhor, sem os seus fragmentos de pés, que fossem feitos só de mantas moles e brancas, teríamos essas obras apenas como obra experimental, em que o material faz a forma, ou a forma que se forma do fazer, do experimentar, na qual o conteúdo é a própria forma, ou ainda que não encontramos nenhum referente fora dela. Seu caráter simbólico se perderia e então poderia dizer que elas se tornariam calcadas nos anos 50/60.

No entanto o que leva “Uno” e “Um” por inteiro é para mim a condição contemporânea do “ser e estar” de hoje nesse “mundo” embalado, padronizado, especializado, fragmentado e falsamente globalizado, mas sim totalmente dominado pelos “McDonald’s da vida”. Enfim, as obras em questão, para mim, são uma “mala sem alça”, ou, um saíote que não nos escapou aos olhos no prolongamento da saia.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Simulação e Metáfora

Essas obras maleáveis trazem então a repetição de fragmentos de pés, moldados de fôrmas do mesmo pé, como na clonagem de formas. Nota-se a semelhança entre eles, ou melhor, a mesma indicialidade detonando a idéia de similaridade para dar lugar às imagens denotadas da reprodutibilidade.

Outro formato aparente dado pela repetição e pelo ritmo dos fragmentos é o resultado de sua borda de barrado de dedos que constituídos de ondas aludem a bordados, inserindo no trabalho a questão da formação ornamental, ou seja, os elementos/fragmentos incorporam também à obra o caráter ornamental.

Os detalhes dos fragmentos dos pés nos impressionam pela sua aparência com o real. O silicone indicia a cútis humana como nenhum material jamais mimetizou, com suas marcas, dobras, poros, etc, e pela sua maleabilidade nos dá a sensação de “parecença” com o corpo humano, até também pela sua temperatura que quente ou fria, assim como em nós, depende das questões ambientais para se modificar. Outro fator que reforça ainda mais esta aparência é a maquiagem que realizo com materiais cosméticos como o ruge.

Nas obras construídas com polietileno, realizadas em 94, certificamos que elas já se mostravam como metáfora da pele, só que de peles escuras e queimadas, contrastadas com a área de extensa brancura do plástico (fig.16, p. 69).

Havia escrito acima que toda a minha produção realiza uma espécie de comentário, assim como em “Uno” e em “Um”. Comentário esse sobre a tradição da escultura em mármore - feita, por exemplo, por Miguelângelo - que aqui foi substituída pelo silicone. Essa similaridade das aparências avança no terreno conceitual pelo material, projetando “Uno” às formas marmóreas das lápides.

“Uno” carrega em sua manta, que então se assemelha a algo tumular, ao mármore, a configuração de sete duplos de pés, duplicações em ascensão que nos aludem à idéia de asas de pássaros, num voo de liberdade. Estes pés suspensos, não ficam mais em posição horizontal como o seu referente objetivo, mas sim em posição vertical, de elevação, como se quisessem subir aos céus. É o tempo condensado e metafórico.

Assim como na fotografia, esses trabalhos indiciais que tem como referência a realidade, aqui passa a alçar outros vãos.

No ensaio fotográfico “o voo” que realizei em 96 já trazia a mesma preocupação em relação a esse ideal de liberdade. Sua poética transformava a objetividade fotográfica em representações metafóricas dessas idéias de liberdade, voo e queda, que se livra de um corpo/matéria para suavizar sua permanência (fig.17 e 18, pp.77 - 79).

Assim como em “o vôo” esses trabalhos trazem em potência as penas de pássaros em forma de pés que se equilibram e se configuram na manta indiciando outros vôos do olhar sobre o mundo. Além de metafórico esse trabalho se manifesta concomitantemente metonímico, pois mostra por suas partes (penas de asas) o “todo” de um pensamento, de um organismo autônomo ou de um universo que se forma pelo olhar do interpretante.

Na idéia de liberdade, trazida pela conformação das penas (dedos) e dos detalhes em suspensão, a sensação de leveza e de ausência de um corpo na sua integralidade é visivelmente constatada. A beleza do “vôo” está na decolagem, no pouso ou no repouso das penas que silenciosas se dão como passagem ou índice de nossa existência de vida, tão sutil como suas penas.

Fig.17 - Título: "O vôo I" - Ano: 1996

Dimensão: 30 x 40 cm - Foto: Marta Strambi Técnica: fotografia

Materiais utilizados na captação da imagem: penas de pássaros e grafite para desenho.



Fig.18 - Título: "O voo II" - Ano: 1996 Técnica: fotografia

Dimensão: 30 x 40 cm - **Foto:** Marta Strambi

Materiais utilizados na captação da imagem: penas de pássaros e grafite para desenho.



Fig.19 - Título: "Próteses" (díptico) - Ano: 1997

Dimensão: 76 x 75 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone e maquiagem

Materiais utilizados: silicone, talco industrial, acrílico e ruge

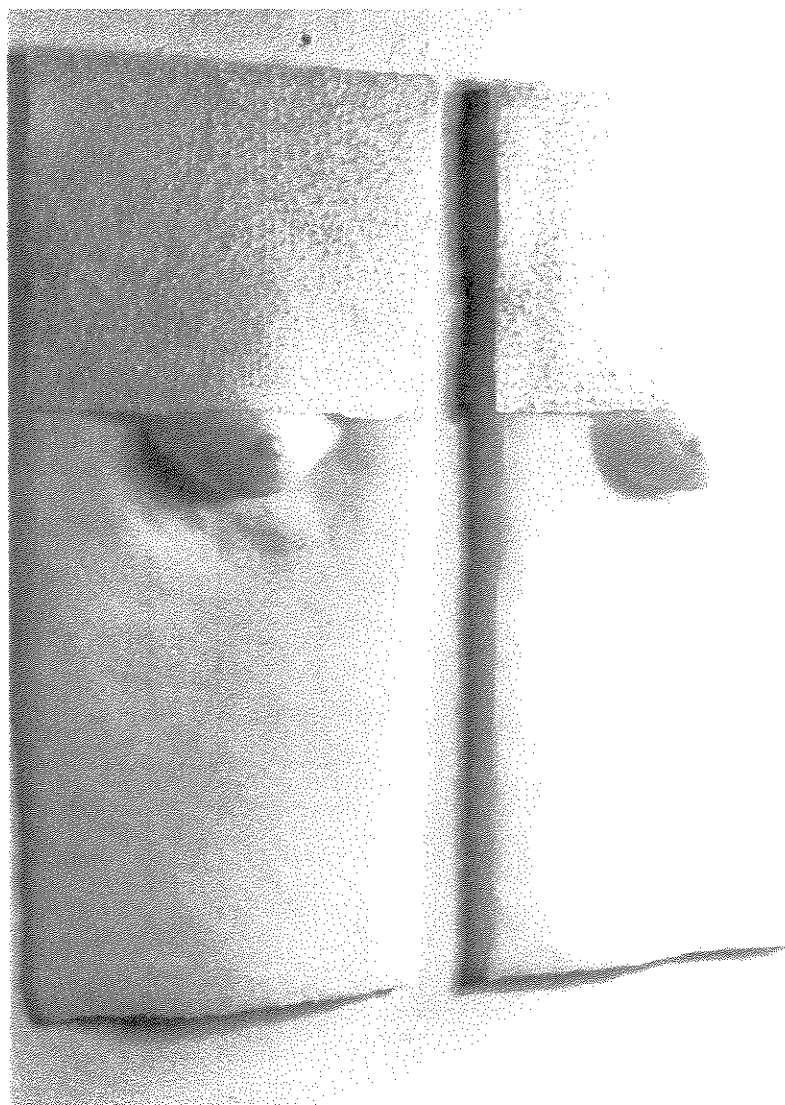


Fig.20- Título: "Umbigo" - Ano: 1997

Dimensão: 37 x 28 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone

Materiais utilizados: silicone, talco industrial, acrílico e rupe

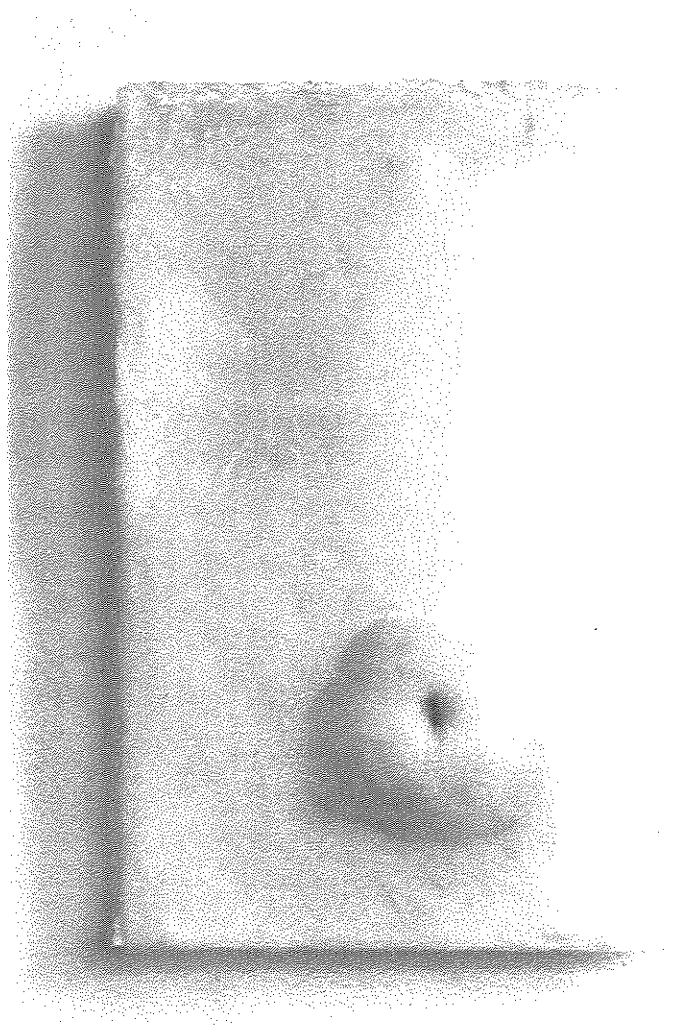
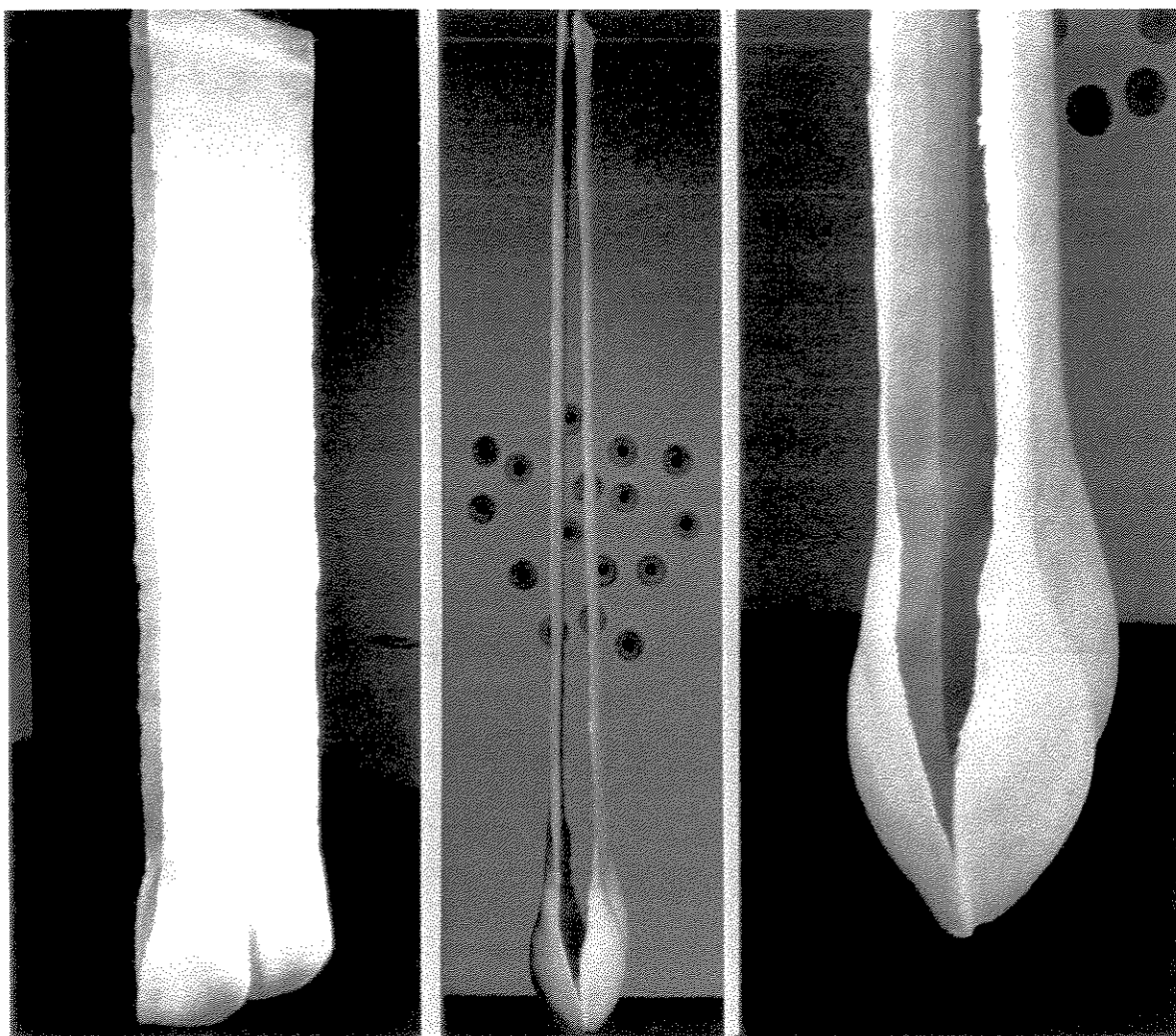


Fig.21 - Título: "Suspensos" - Ano: 1997

Dimensão: 255 x 48 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone

Materiais utilizados: silicone, talco, barra de nylon e base para pele



Estas três obras “Próteses” (fig.19, p.81), “Umbigo” (fig.20, p.83) e “Suspendos” (fig.21, p.85), por estarem instaladas no espaço, suspensas de maneira diversa, trazem a lógica da leveza quando de suas imagens percebemos o molejo, o branco suave e a ilusão do não-peso.

“Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...”¹⁷

O que me interessou aqui neste texto de Calvino, além de seu contexto estar relacionado com meu trabalho na questão da leveza, foi principalmente a não dissolução dos sonhos na realidade, porque são os sonhos que tornam a realidade...

¹⁷ Calvino, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio, São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p.19

Nestes trabalhos desta série onde além da leveza ocorre a ascendência da prótese, pois além de alguns fragmentos do corpo em silicone se encontrarem sobrepostos à manta e outros se encontrarem no prolongamento dessa manta, todos eles se relacionam num sentido de substituição, como se aquele corpo precisasse desses outros tecidos corpóreos a serem colados.

É na escultura “Suspensos” que o volume virtual de seu interior é submetido às peles numa relação centrípeta. A escultura se faz do oco interno pelo tecido epitelial externo configurando-se, então, num invólucro escultórico. É interessante observar que na obra “Vértebra”, que realizei em 1994, o invólucro e a questão da ausência já se prenunciavam (fig.22, p.89).

As peles que são soltas da barra de nylon se dão como escultura ao formar-se logo abaixo. É nessa “lúdica” que o trabalho se dá como metalinguagem, ou seja, no mesmo momento que faço a escultura, comento sobre ela própria.

Ainda como pele na obra “Umbigo” a figura se forma pelo mínimo. A metonímia se dá pelo mínimo fragmento, com um pedaço de umbigo forma-se um todo, um universo, uma obra.

Fig.22 - Título: "Vértebra" - Ano: 1994

Dimensão: 193 x 73 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: plástico soprado

Materiais utilizados: plástico, fuligem e cordonê

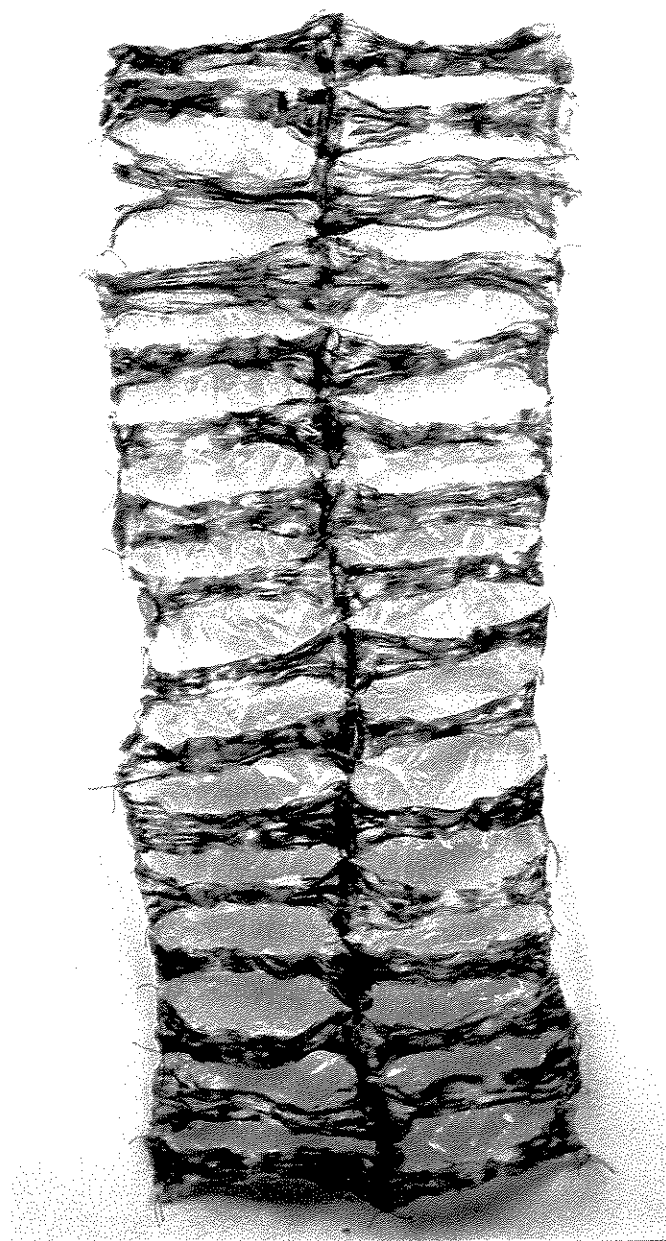


Fig.23 - Título: "Maquiados" (16 partes) - **Ano:** 1997

Dimensão: 81 x 85 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone

Materiais utilizados: silicone, talco industrial e ruge

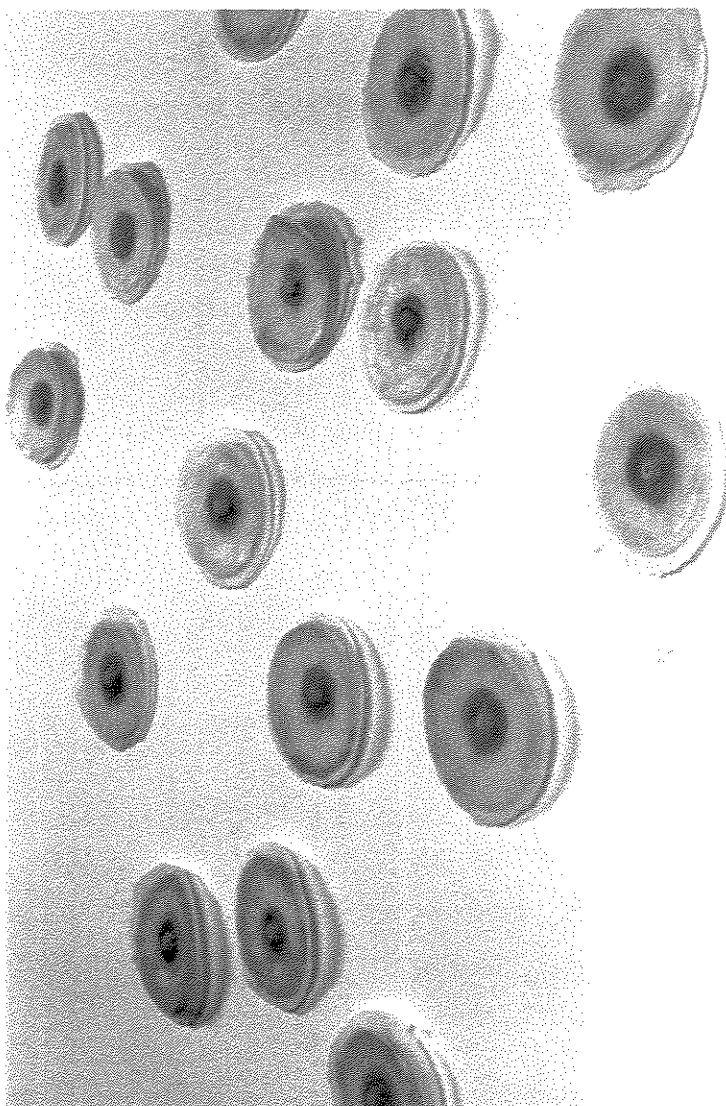
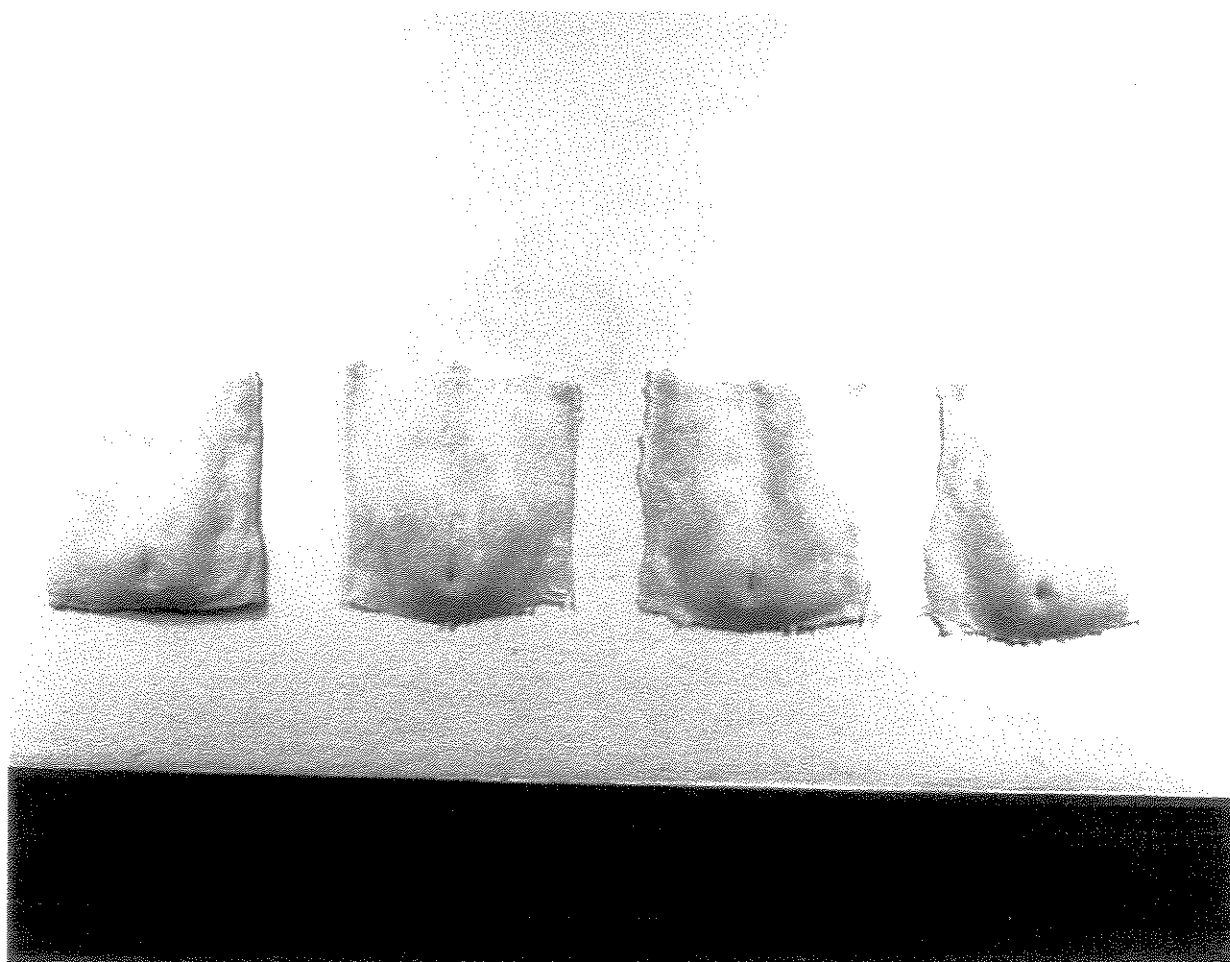


Fig.24 - Título: "Ajoelhados" (4 partes) - **Ano:** 1997

Dimensão: 36 x 200 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone

Materiais utilizados: silicone, talco industrial e base para pele



“Ajoelhados” (fig.24, p.93) refere-se ao título da obra composta de quatro barrigas dispostas na parede em posição de estranheza, pois se colocam abaixo da posição costumeira do olhar.

Quatro barrigas idênticas, moldadas e maquiadas também com cosméticos femininos se encontram logo abaixo, próximo ao rodapé da parede.

Estas barrigas indiciais, decalcadas de um referente corpo, que já carregavam pêlos desse referente, ainda são peles vazias que se estufam quando colocadas na parede, mas sua aparente imagem, de sacos cheios e estáticos, se relaciona com a barriga que come, que contém ou carrega seus alimentos ou gorduras.

Ajoelhadas estas barrigas se formam da fragmentação do corpo e da reprodução desse corpo em silicone. Como na Grécia antiga, ainda que em silicone, o material é calcado na fôrma para reprodução.

“Os gregos não conheciam senão dois processos de reprodução técnica da obra de arte: a fundição e o relevo por pressão. Os bronzes, o barro cozido e as moedas foram as únicas obras de arte que puderam reproduzir em série.”¹⁸

Por que estão ali estes corpos reproduzidos? Esta obra trata da questão da espécie humana, da “clonagem”, barrigas moldadas com um material protético. Estão ali para meditarmos sobre essa formação, essa “exogênese”.

Assim como o título do trabalho, a posição destes corpos no espaço é uma forma sutil, declina para aspectos de uma interiorização similar à postura dos ascetas em posição de meditação, como os postulantes à conquista de um desejo muito forte - metáfora da prece.

Ainda na obra “Maquiados” (fig.23, p.91) esta reprodutibilidade ganha mais força e se prolifera. Rodas de peitos confeccionadas de silicone e maquiadas com ruje facial salpicam na parede.

A questão do fragmento, tratado primeiramente na obra de Duchamp, cuja imagem de peito róseo, de espuma, borracha e tecido, foi capa da exposição “Le surréalisme en 1947”, aqui se complica frente à reprodutibilidade de “Maquiados”, das muitas rodas de peitos, que além de multiplicadas estão alteradas em suas formas arredondadas. Uma vez repetidos esses tantos formatos de seios a fragmentação se dilui para dar lugar à noção de organismo, como um novo lugar que reúne “clones”.

São mamas ou seios totalmente circulares e achatados que se associam a células. “Maquiados” antes da forma de seus bicos carrega

¹⁸ Benjamin, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in Teorias da cultura de massa, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.p.210.

ainda duas fatias de peles sobrepostas de silicone como se quiséssemos contar a história das várias camadas que um indivíduo carrega.

As formas totalmente assemelhadas são novamente repetições de uma essência feminina estranhamente destituída de sua função erótica ou maternal, mas próximas de associações simbólicas. Quando realizei esse trabalho queria que ele aludisse ao alimento; assim escolhi a hóstia como representação da forma arredondada associando-a a forma dos seios que alimentam.

Quis, que as finas camadas de peles dessas mamas se colocassem também em posição de ascensão, não só pelo espaço que suspensas se encontravam, mas também pela sua aparência leve, que se associa ao estado “espiritual”, ao conceito de alma, de leveza e de suspensão dessa alma.

Agora olhando para “Maquiados”, vejo seu universo plástico simulado, talvez como pétala, ou mesmo como flores.

A maleabilidade no dispositivo da sedução

O físico mole, do todo em silicone de “A pele como escultura” nos atrai. O mole, de silicone, nos atrai. A matéria mole é o que torna a obra maleável, conferindo-lhe assim sensação de leveza por sua aparência.

“A plasticidade da imagem material necessitaria de mais variedade de moleza. As *idades materiais* poderiam ter determinações mais acuradas se se multiplicassem os estudos sobre a *imaginação material*.”¹⁹

Há como que uma fascinação tátil da moleza. Uma força que nos faz aproximar e que não nos deixa deter a vontade de apropriação. A matéria mole existe no olhar como sentimento de parte de nossos corpos. Traz para perto, diminui a distância entre os corpos, entre o olhar e a coisa dada.

¹⁹ Bachelard, Gaston A terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobre a imaginação da forças, São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.87

“A matéria é como se fosse o inconsciente da forma”²⁰

A qualidade de moleza é enunciada então pela matéria branca de borracha vulcanizada.

A modelagem em argila (com as mãos) é também tornar um elemento mole, amorfo em forma dura. Com esse procedimento é que me iniciei nas artes plásticas, modelando cada vez mais, até chegar a descobrir os moldes (moldes de várias faces que o torneiro Sr. Domingos em 1985 me ensinava) e outros materiais que pudesse moldar ou modelar. Assim estou desde 1980 nessa história lidando com as formas moles.

As esculturas “Corpo” e “Barriga” realizadas em 1985 (fig.25 e 26, pp.103-105), moldada em *grees* já demonstravam a preocupação em mostrar o corpo humano oco, vazio, como tecido epitelial. Assim também em outras esculturas foram configuradas calças, camisetas e *soutiens* (fig.27 e 28, pp.107-109), que, todos eles ocos, traziam a ausência da carne, de um corpo. Logo em 1986, quando freqüentava o atelier da artista Carmela Gross, já me iniciava fazendo estas mesmas formas com tecido, cola e p.v.a brancos. Estas peças, portanto antecederam e premonizaram o que viria depois: toda produção do “Oco e a origem”.

²⁰ Bachelard, Gaston A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria, São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.53

Foi só nos meados dos anos 90, quando descobri o silicone, é que consegui então me satisfazer ainda mais, pois aquelas formas duras que me incomodavam de início as quais eu derretia ou moldava, de materiais como argila, plástico, vidro, chumbo, parafina, encáustica e tecidos, passaram agora a permanecer flexíveis: como nas formas de borracha de silicone, que vulcanizadas procedem-se então ainda moles.

Claes Oldenburg lidando também com questões da escultura macia, mole, dizia que a intenção que está por detrás do trabalho é a mais relevante:

“Por exemplo, poderiam me perguntar o que foi que me levou a fazer bolos e massas e todas essas outras coisas. Eu diria que uma das razões foi dar uma afirmação concreta à minha fantasia. Em outras palavras ao invés de pintá-la, de torná-la tangível, traduzir o olho em dedos. Esse foi o principal motivo de todo o meu trabalho. É por isso que faço mole as coisas que são duras, e que trato a perspectiva dessa maneira, como o conjunto de quarto, por exemplo, fazendo um objeto que é uma afirmação concreta da perspectiva visual”. Não estou terrivelmente interessado em saber se uma coisa é sorvete, uma torta, ou seja, lá o que for. O que me interessa é que o equivalente de minha fantasia exista fora de mim e que eu

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

possa, imitando o motivo, fazer um trabalho diferente do que existia antes²¹.

Assim como Claes, não só nessas obras, mas ainda hoje tenho, além de toda a intencionalidade com a poética, esse mesmo fogo oculto, que vindo do inconsciente traz essa vontade de moldar, de modelar, enfim de modificar as matérias das coisas do mundo.

Foi pensando sobre essas coisas moles é que me veio a imagem da flexibilidade; a flexibilidade então como uma qualidade de não teimosia das matérias moles, que se flexionam ao tato satisfazendo-nos. As matérias moles se rendem ao olhar, pois se dobram perante nós; contrapondo-se ao estado de dureza.

Os nódulos que participam do corpo humano nada mais são que matérias que se enrijeceram com o tempo. Há uma idéia de teimosia que acompanha essa descrição, tanto quanto em Dr. Willy Hellpach²² que relaciona a mesma imagem dos galhos de um carvalho nodoso com a do caráter de um homem.

Podemos associar então a imagem dura com a idéia de algo estático, teimoso, definitivo e pronto, acabado e perfeito, que não nos satisfaz, enquanto que as moles se rendem ao olhar pela sua flexibilidade,

²¹ Chipp, H. B. Teorias da arte moderna, São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.597

²² Bachelard, Gaston A terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobre a imaginação da forças, São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.52

como que um tecido que nos obedece ao sutil toque. A sedução está nessas obras que se mexem ao movimento do contato corpóreo.

As matérias moles se opõem às matérias duras entre outros aspectos porque se configuram numa noção de relaxamento, de repouso, de não-tensão e de não-teimosia. A profundidade dessa qualidade tem relação com poéticas mais silenciosas que dizem respeito à calma contemplativa de um espectador que encontra nesse espaço um “não-tempo” quando afluem seus sentimentos que são obtidos pela própria inconsciência profundizada na forma mole.

Fig.25 - Título: "Corpo" - Ano: 1985

Dimensão: 50 x 45 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: Grees - modelagem em argila

Materiais utilizados: argila e óxidos minerais



Fig.26 - Título: "Barriga" - Ano: 1985

Dimensão: 60 x 45 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: Grees - modelagem em argila

Materiais utilizados: argila e óxidos minerais



Fig.26 - Título: "Calça II" - Ano: 1985

Dimensão: 70 x 38 cm - Foto: Mauricius Farina

Técnica: Grees - modelagem em argila

Materiais utilizados: argila e óxidos minerais



Fig.28 - Título: "Soutien I" - Ano: 1985

Dimensão: 35 x 15 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: - modelagem em argila

Materiais utilizados: argila e óxidos minerais



Fig.29 - Título: "Receptáculo" Ano: 1995

Dimensão: 54 x 43 cm - Foto: Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone

Materiais utilizados: silicone, talco, barra de nylon e ruge



Se algumas obras anteriores falam de uma pele ou de uma espécie de escultura que vazias denotam suas origens, "receptáculo" (fig.29, p.111) faz o inverso. Carrega em seu interior, por dentro seu tecido eptelial, fluído cremoso.

Com forma similar a de um útero, a bolsa de volume que ele segura em seu centro, tende-se para o formato orgânico. Formato de um órgão que se assemelha à coração, mas com dúbia carga sintática, pois ao mesmo tempo ele pode ser um órgão central de uma forma uterina. Nesse jogo da razão das formas e de seus perceptos é que "receptáculo" denuncia sua fragilidade e principalmente porque carrega uma bolsa de creme que a um leve toque se esparrama totalmente no chão.

Depositário de perceptos sinestésicos considero que a cor rosa da pasta "caladril" que "receptáculo" carrega junto com sua saliência de pele cheira a coração, e mais subjetivamente a um coração em creme, machucado e "acurado".

É investigando a natureza dos fluidos que me vêm à própria noção da concepção da vida humana, uma atmosfera de fluídos que na internalidade de um cosmo feminino possui também uma relação análoga aos universos subaquáticos. Essa aparente desconexão entre o permeável e o palpável, entre o visível que escorre pelos dedos e que ainda assim não é virtual como certos universos das substâncias feitas de luz, reflete por si uma noção do *de profundes* que tangencia determinados sentidos que se perdem dos olhos numa relação mais longa com o

imaginado. Não se trata de um devaneio, mas de um contemplar a superfície dos fluídos líquidos para tocar memórias que pertencem a outras sensibilidades.

A água límpida ou cristalina carrega em si energias afeitas à noção de pureza e ao mesmo tempo é nas águas que repousam certos mistérios que remetem a imagem de profundidade. No caso de “receptáculo”, a aparência da obra é de cores claras, o líquido rosa forte contido no órgão é embaçado pela pele branca de silicone. O fluído claro é resultado da construção deste procedimento, o que fez com que sua fluidez também ocorresse no terreno das imagens em processo de desmaterialização (processo anteriormente citado).

A viscosidade do creme, qualidade distinta do estado líquido da água serve também originalmente como um elemento de analogia aos fluídos vitais em particular ao sangue que em contato com o ar sofre um processo de coagulação que permite à pele original o processo da cicatrização. O caladril em contato com o ar se forma em uma nova pele, processo que demanda alguns dias.

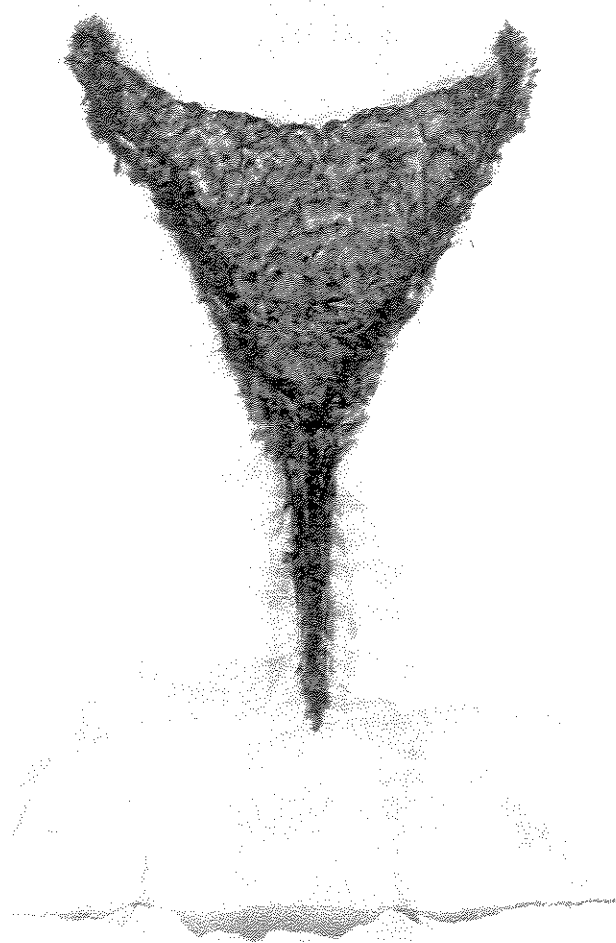
Podemos observar esta forma uterina em alguns trabalhos anteriores e em especial na obra “Coxis III” de 1994 (fig.30, 115).

Fig.30 - Título: "Coxis III" - Ano: 1994

Dimensão: 236 x 280 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: fundição e costura em plástico

Materiais utilizados: plástico polietileno, fuligem e cordonê



Realidade Construída

Na série “A pele como escultura” a forma corpórea das obras, índice da pele e dos volumes que derivam de um corpo original, manifesta a possibilidade de evocar conteúdos metafóricos como a idéia de leveza ou de suspensão.

Nas obras que se seguem, “Privatto” (fig.31/32, p.123/125), “Fonte para salamandras” (fig.39/40, p.141/143), “Proposição com escorpião” (fig.41, p.147), “A sorte” (fig.42, p.149) e “O destino” (fig.43, p.151) que compõem este texto “Realidade Construída”, surge uma nova possibilidade para o trabalho que é a de relacionar partes do corpo humano com tatuagens e objetos industriais construídos como recorte escultural de um tempo iludente retirado de ambientes privados.

Esses trabalhos funcionam como enunciados, da necessidade e ao mesmo tempo da impossibilidade, de uma condição de libertação. São proposições para uma outra realidade, uma ação que visa interagir, numa dimensão simbólica, na constituição de uma crítica aos modos de vida em desalinho.

Quando agrego ao trabalho a tatuagem - procedimento de inscrição permanente na epiderme - e utilizo-me dos mesmos meios instrumentais

da tatuagem convencional, consigo obter no silicone a possibilidade de uma inscrição permanente.

Originários dos procedimentos da intertextualidade, ou seja, da relação entre “textos” distintos, entendendo por “textos” as modalidades diversas entre si que se relacionam²³, esses trabalhos representam nova etapa no desenvolvimento da poética.

“Realidade Construída” porque é na associação ou na rima dos elementos plásticos das obras que se têm a simbólica de um universo imaginário ou alusivo.

No surrealismo, com Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, Man Ray e outros, a simbólica das obras deriva da exploração de um imaginário do inconsciente, enquanto que em “Realidade Construída” essa simbólica procede de assemblagens que articulam uma combinação conceitual dos elementos plásticos tramados conscientemente pelo imaginário.

Diferente das construções simbólicas do surrealismo que trafegam pelas vias teóricas propagadas pelos escritos de Freud, “a função simbólica dos objetos era basicamente sexual, e derivava dos “fantasmas e representações” do inconsciente”.²⁴

Rosalind Krauss ao comentar sobre a obra de Hans Arp diz que “ao contrário da temporalidade surrealista, contudo, a metamorfose de Arp

²³“O problema da intertextualidade é de permitir a convivência de um ou mais textos no suporte de uma única estrutura textual sem que eles se destruam mutuamente, embora permaneçam centrados nas mesmas marcas ou índices semânticos.” Ferrara, L. D’Aléssio. A estratégia dos signos, São Paulo: Perspectiva, 1981. p.103

traz em si um sentido de conexão racional entre cada causa e seu efeito”.²⁵ Penso que essa relação entre a obra, que traz em si uma conexão com a racionalidade, aponta para uma especificidade dessas minhas obras que não se ancoram, em absoluto, numa manifestação da natureza primordial do inconsciente, mas numa fabricação prévia que antecede a produção material das peças.

Não se trata aqui de abolir as possibilidades maiores das forças que resultam nessas manifestações da criatividade, no entanto me parece necessário apontar para a natureza racionalizante destas construções simbólicas que se agrupam sob uma nova ordem.

Essas relações simbólicas que aparecem nesses trabalhos, como em “Fonte para salamandra”, são de fato de uma natureza mais atual - o que se afirma em suas múltiplas referencialidades e no seu hibridismo.

Quando formas indiciais, com uma inquietante semelhança com o seu referente, se interpenetram por um desenho tatuado - que recupera em si a tradição iconográfica da tatuagem urbana - elas sofrem um processo de sofisticação simbólica. Ao aludirem para a significação da algema enquanto metáfora de uma libertação improvável, as combinatórias de ordem semântica surgem para introduzir o espectador

²⁴ Fer, Briony. “Surrealismo, mito e psicanálise” in Realismo, racionalismo, surrealismo. a arte no entre guerras, São Paulo: Cosac&Naif, 1998. p. 224

²⁵ Krauss, Rosalind. Caminhos da escultura moderna, São Paulo: Martins Fontes, 1998.p. 168

no eixo de uma narrativa construída num tempo mítico. O espaço objetivo do observador se intercala com o tempo poético da obra.

Aparecem nos trabalhos, que compõem esta série, imagens e textos inscritos que dizem respeito a nomes e a determinadas construções poéticas. No aspecto da “realidade construída”, a inscrição do código estabelecido pela cultura, se mistura com os objetos industriais que são incorporados aos trabalhos e aos fragmentos de corpos construídos de silicone. Nesta mixagem, lhe conferem a determinação do real enquanto manifestação produzida pelos seus significados de uso, como nos elementos: azulejos, ralos, chafariz de bidê e torneira, que determinados pelo referencial, no domínio do universo utilitário industrial, agregam ao trabalho condições para sua enunciação como elementos de uma narrativa simbólica.

“O pós-modernismo de vínculo pós-estruturalista, por outro lado, assume “a morte do homem” não só como criador original de artefatos únicos como também na condição de sujeito da representação e da história. Esse pós-modernismo, enquanto oposição ao neo-conservadorismo, é profundamente anti-humanista: mais do que um retorno à representação, desenvolve uma crítica na qual a representação é mostrada

como sendo mais constitutiva da realidade do que transparente a ela.”²⁶

Ao pensar nessa vertente referida por Hal Foster, penso poder situar meu trabalho numa posição humanista, indicando para um sentimento de aversão a essa desumanização, como um alimento para a crítica presente no próprio manifestar da significação entre os “textos” que fazem a obra.

Ao afirmar minha aversão aos processos de sabotagem, aferidos pelos processos de desumanização, quero também indicar para um sentimento de beleza da forma, construída pela singularidade de um artista.

Na tradição da história da arte, entre os artistas Miguelângelo, Bernini e Rodin, referências fundamentais da tradição da escultura, é particularmente em Miguelângelo que vejo representado meu ideal de beleza; pelos volumes e perfeição das formas, e pela força ali representada. O que me leva a pensar numa relação originária entre a escultura de Miguelângelo e as outras que se seguiram. O humanismo encontra-se potencializado no David de Miguelângelo com seus 5,14m de altura.

²⁶ Foster, Hal. Recodificação. Arte, espetáculo e política cultural, São Paulo: Casa Ed. Paulista, 1996.p.168.

Com Rodin, a representação escultórica encontra uma identidade mais simples. Sem a referência do mito, o homem é representado diretamente, o que lhe confere a possibilidade de inaugurar um novo paradigma para a arte: o modernismo.

Na última metade do século XX, com George Segal e mais no fim do século com Louise Bourgeois, Kiki Smith, Robert Gober, e outros, essa representação da humanidade encontra-se numa dimensão aprofundada numa dimensão da sua intimidade e de seus aspectos pessoais.

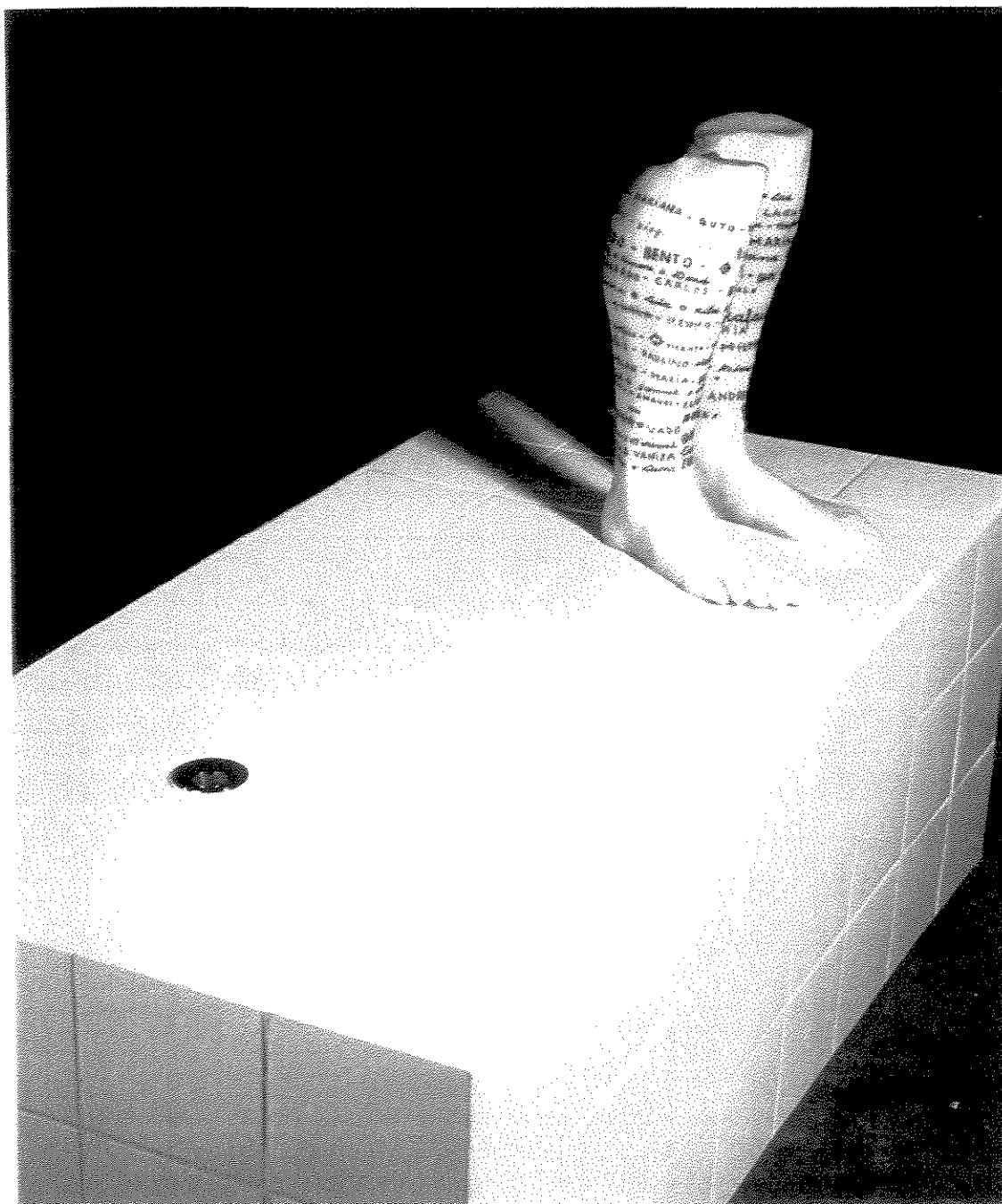
Nesse sentido, como já vai se afirmando pela própria produção material das obras artísticas na passagem do tempo, esse embate do artista com a sua representação surge como uma afirmação de uma natureza profundamente identificada com a vida nos seus aspectos mais amplos.

Os modos de representação se alteram e constituem também uma das problemáticas do artista na representação do seu tempo, no entanto, permanece a necessidade da forma para dar vida aos pensamentos do artista. Os discursos, que anunciam a morte da arte e do artista, nada mais são que sintomas de uma crise profunda, na maneira de se perceber as manifestações da arte e suas transformações, e não passam de uma retórica da nostalgia conservadora.



Fig.31 - "Privatto"

Fig.31 - "Privatto", 1997, 60 x 120 x 60 cm,
escultura híbrida (moldagem em silicone, azulejo, madeira, ralo, lavatório e
tatuagem) - **Foto:** Mauricius Farina



A inscrição no corpo, a tatuagem, é um processo de introduzir sob a epiderme substâncias corantes para registrar na pele desenhos e pinturas.

Na iconografia artística, há uma inscrição de imagens na pele, do tipo de uma tatuagem, que pode ser observada num detalhe de “O Jardim das Delícias” de Bosch na fig.34 abaixo anexada, onde aparece um homem tendo as suas nádegas sendo marcadas por uma espécie de partitura musical.

Man Ray, em “O violão de Ingres” (fig.35, p.133), por um processo analógico, inscreve nas costas de uma mulher, marcas negras que lembram os buracos da caixa de ressonância de um violoncelo.

Além da busca de valores “verdadeiros” que me moviam ao verificar “O poço da verdade” de René Magritte, obra de 1967 (fig.36, p.135), o sentimento que me induziu a criar “Privatto” foi o de proporcionar uma possibilidade de purificação, de libertação, diante de uma atmosfera em que a quantidade de nomes inscritos nas pernas me remetia aos diversos crimes que teriam sido cometidos, às pessoas que teriam desaparecido, enfim, às memórias secretas que ficam marcadas nos tecidos internos que só se dão aos olhos nas flutuações dos sonhos ou nas miragens dos visionários.

Foi desta busca e da pesquisa sobre tatuagem que encontrei então uma pequena fotografia, contida num livro de bolso sobre tatuagens; uma imagem que me seduziu.

Essa fotografia alimentou as tatuagens que fiz, depois de intensa atividade com sua prática sobre o silicone, nas pernas que fazem parte da obra “Privatto” (fig.31/32, p.123/125).

Nesta obra falo abertamente de uma simbolização relacionada a aspectos criminosos, aos delitos que corrompem e dilaceram a alma, e que no fim das contas só podem se resolver nos planos utópicos de uma purificação. Sendo assim, a inclusão de um pequeno ralo de pia, na caixa de azulejos brancos, tem uma função simbólica bem definida.

Os azulejos brancos, constituem um ambiente de assepsia, mas também guardam um isolamento, uma frieza que emana do esmalte vítreo e que predispõem no espectador uma topologia privativa, o ambiente típico dos banheiros.

Ou ainda na ambigüidade desse privativo, “Privatto” descola-se dos banheiros para um universo ainda mais silencioso, o lugar das lápides: “um pedestal da escultura”.

Esta escultura revela um procedimento intertextual. A partir de uma fotografia antiga se estabelece um diálogo com a tradição da tatuagem urbana do pós-guerra e nesse diálogo se hibridizam procedimentos simbólicos.

Se o trabalho “Privatto” (fig.32, p125.) parece ter uma relação com a obra de Robert Gober (fig.38, p.139), devo considerar que pode ter havido uma sincronicidade, nunca uma influência.

Outra consideração importante se deve ao fato da obra de Goyer em questão, duas pernas que saem da parede e que têm as nádegas pintadas de partitura musical, ser exatamente uma citação do detalhe acima referente ao “Jardim das Delícias” de Bosch. O que se assemelha à aparência de minhas tatuagens, não só pelos contrastes de tons, mas principalmente pela inclusão de um código lexical inscrito na epiderme da obra.

Resta também considerar que não se vê em meus trabalhos a reconhecida temática *gay* da obra de Goyer. Há também outra diferença fundamental relativa ao material principal por ele utilizado na moldagem de seus corpos: a parafina, e os “decalques” pintados, que não faço uso em meus trabalhos, tendo como se sabe me utilizado já algum tempo do silicone e da tatuagem.

Essas considerações são pertinentes quando no cotejamento das obras verifica-se elementos formais semelhantes, mas fundamentalmente diversos em suas urdiduras poéticas.



Fig.33: Processo de produção da tatuagem
sobre silicone - atelier, 1998
Foto: Mauricius Farina



Fig.34: Detalhe do "O Inferno", parte direita do tríptico "O Jardim das delícias " de 1500/05 de Hieronymus Bosch, Museu del Prado, Madrid



Fig.35: "Kiki, Violon d'Ingres", 1924, de Man Ray
38,6 x 30 cm, Colonia, Museum Ludwig
impressão a gelatina de prata



Fig.36: " O poço da verdade", de René Magritte

81 x 42 x 25,5 cm, 1967

(Foto:Galeria Brachot, Bruxelas, Paris)

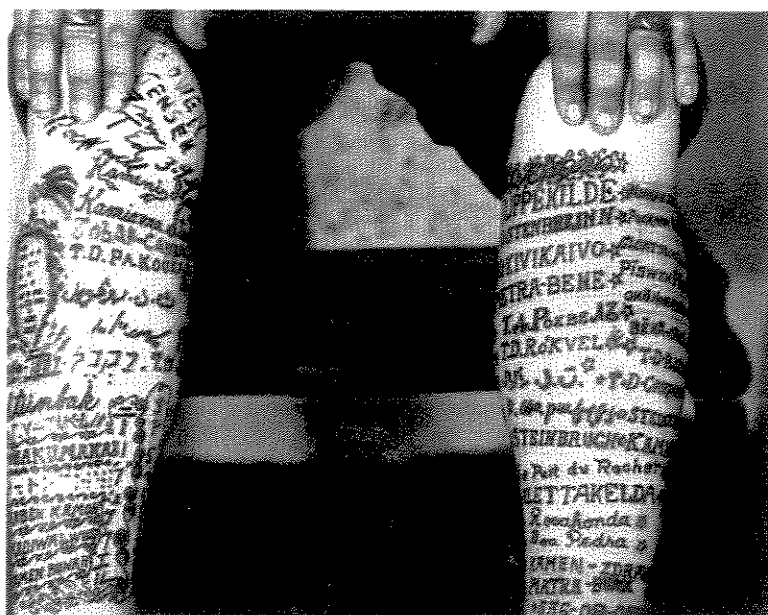


Fig.37: Imagem retirada do livro de bolso *Tattoos* da editora Taschen, referente à coleção do Museu das Tatuagens de Amsterdã

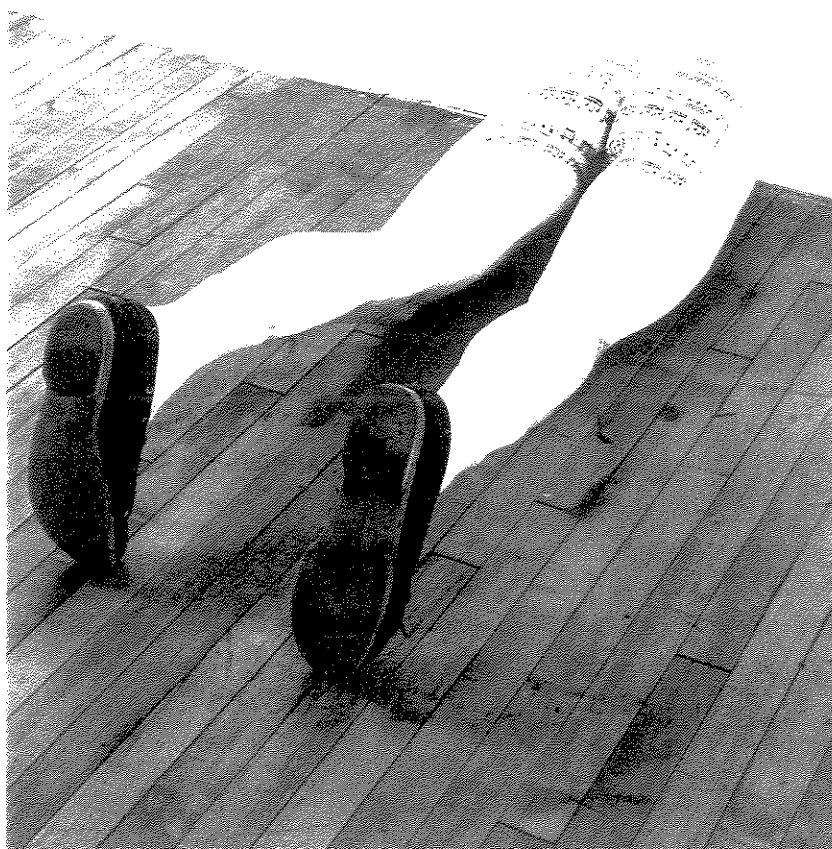


Fig.38: Robert Gober, "s/título, 1990, cera, tinta, meia, sapato e pêlos

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri

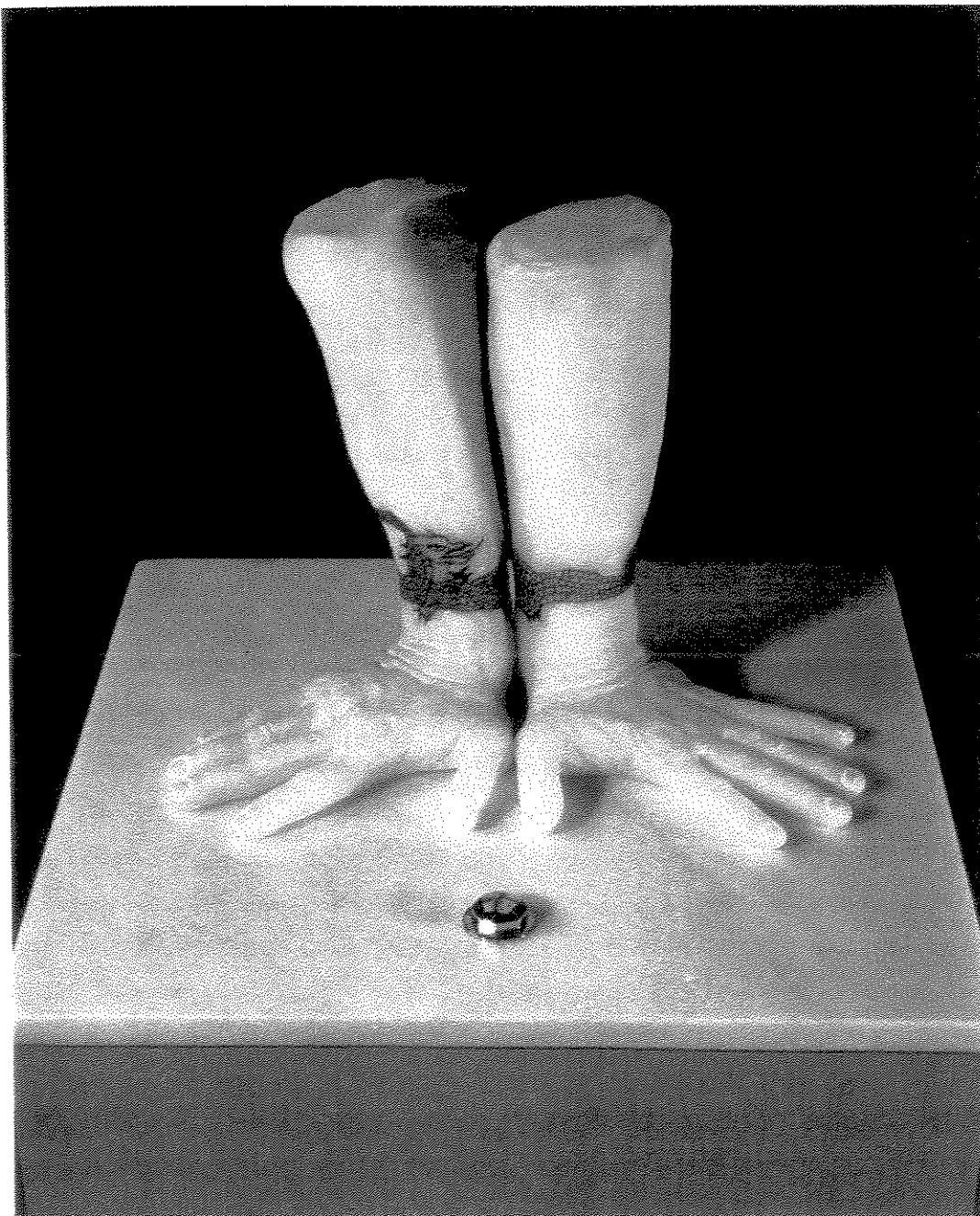
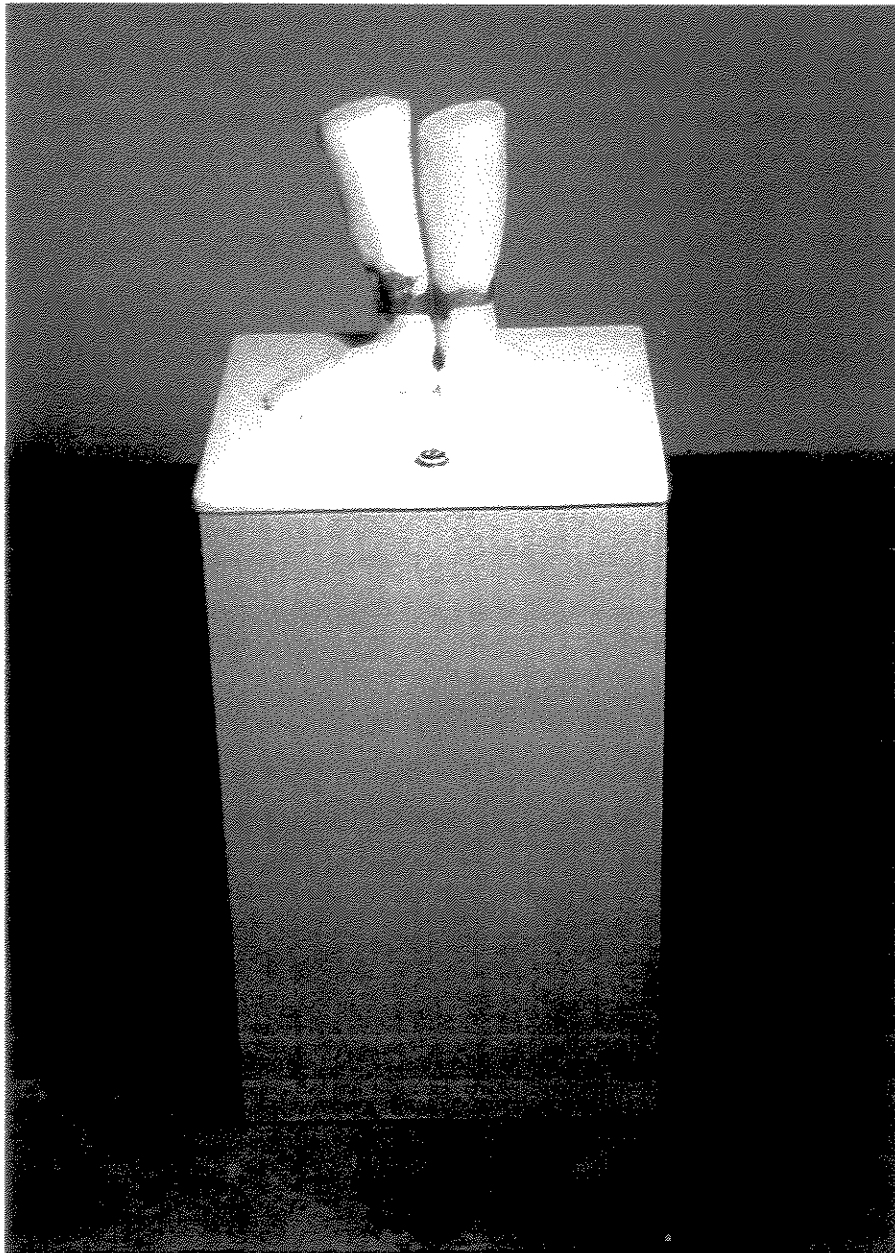


Fig.39 - "Fonte para salamandra"

Fig.40 - "Fonte para salamandra", 1999, 50 x 50 x 120 cm, escultura híbrida (moldagem em silicone, mármore, chafariz de bidê, madeira e tatuagem) - Foto: Mauricius Farina



Nessa obra (fig.40, p.143) utilizei a idéia de fonte para compor o trabalho. Como um organismo fechado em si, como um sistema autônomo. Queria com esse trabalho que as pessoas apenas refletissem sobre o dado proposto, pois mostro uma realidade utópica a ser realizada.

Escolhi então, elencar abaixo algumas pistas para o leitor, evitando as explicações dadas pelo artista, são elas:

- A idéia de fonte relaciona entre si todos os elementos plásticos da obra. É um rearranjo de fonte.

- A escultura é formada por: fragmentos de braços com punhos de silicone, indiciais, moldados de um referente masculino, maquiados e tatuados de salamandra, chafariz de bidê sobre pedra de mármore e cubo de madeira.

- Salamandra: desenho inscrito com tatuagem sobre punhos de silicone traça uma espécie de elos engatados do rabo com a cabeça, como algo enganchado que não se solta, ou ainda, como uma algema iludente.

- A salamandra é o elemental do fogo, é um ícone místico do fogo. Representa o espírito do fogo, figurado em lagarto mítico, que acreditava poder viver nesse elemento. No seu simbolismo gráfico a salamandra significa o fogo; o mesmo na alquimia. Por conseguinte seu significado recai no do fogo.

- A salamandra tatuada aprisiona os braços de silicone das mãos espalmadas como algemas. O suposto homem está atado pela tatuagem encarnada em sua pele.

- Frente às mãos se encontra um chafariz de bidê (em desfuncionamento) sobre pedra de mármore branca: chafariz de bidê é uma peça de metal por onde sai água, e é usada normalmente para higiene íntima.

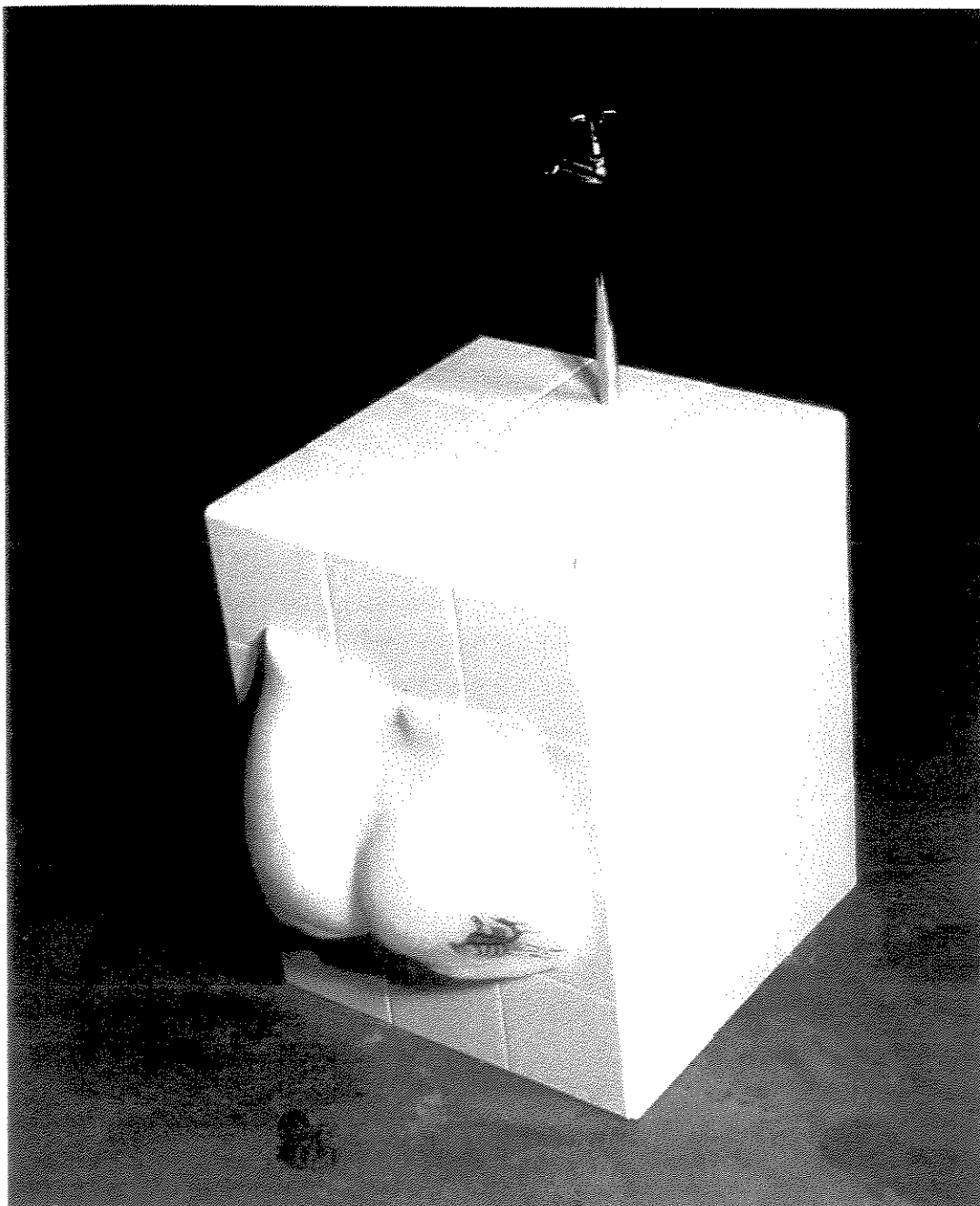
- O cubo de madeira se assemelha a um gabinete de banheiro.

Fig.41 - Título: "Proposição com escorpião" - Ano: 1999

Dimensão: 49 x 49 x 100 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: escultura híbrida (moldagem, tatuagem e maquiagem)

Materiais utilizados: silicone, pigmentos, madeira, azulejo e torneira



“Proposição com escorpião” (fig.41 , p.147) se compõe das seguintes pistas:

- Cubo branco azulejado com torneira de metal e nádegas de silicone tatuadas de escorpião.
- O escorpião: “corresponde ao período da existência humana ameaçada pelo perigo da morte. Também está relacionado com a função sexual. Durante a idade média o escorpião aparece na arte cristã como emblema da traição e como símbolo dos judeus.” ²⁷
- Nádegas acentuadas: são indiciais, moldadas de um referente corpo feminino e tatuadas de escorpião e seus arranhões.
- A torneira de metal: lugar de onde sai água, geralmente usada para limpeza, ela se encontra aqui em desuso e se localiza acima das nádegas na direção do escorpião.
- O cubo branco: todo azulejado é uma espécie de fragmento de uma realidade privada ou ainda um gabinete de banheiro.

²⁷ Cirlot, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos, São Paulo: Ed. Moraes, 1984. p.230

Fig.42 - Título: A sorte - Ano: 1998 Foto: Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone, em chumbo e maquiagem

Materiais utilizados: silicone, cosméticos femininos: ruge e chumbo

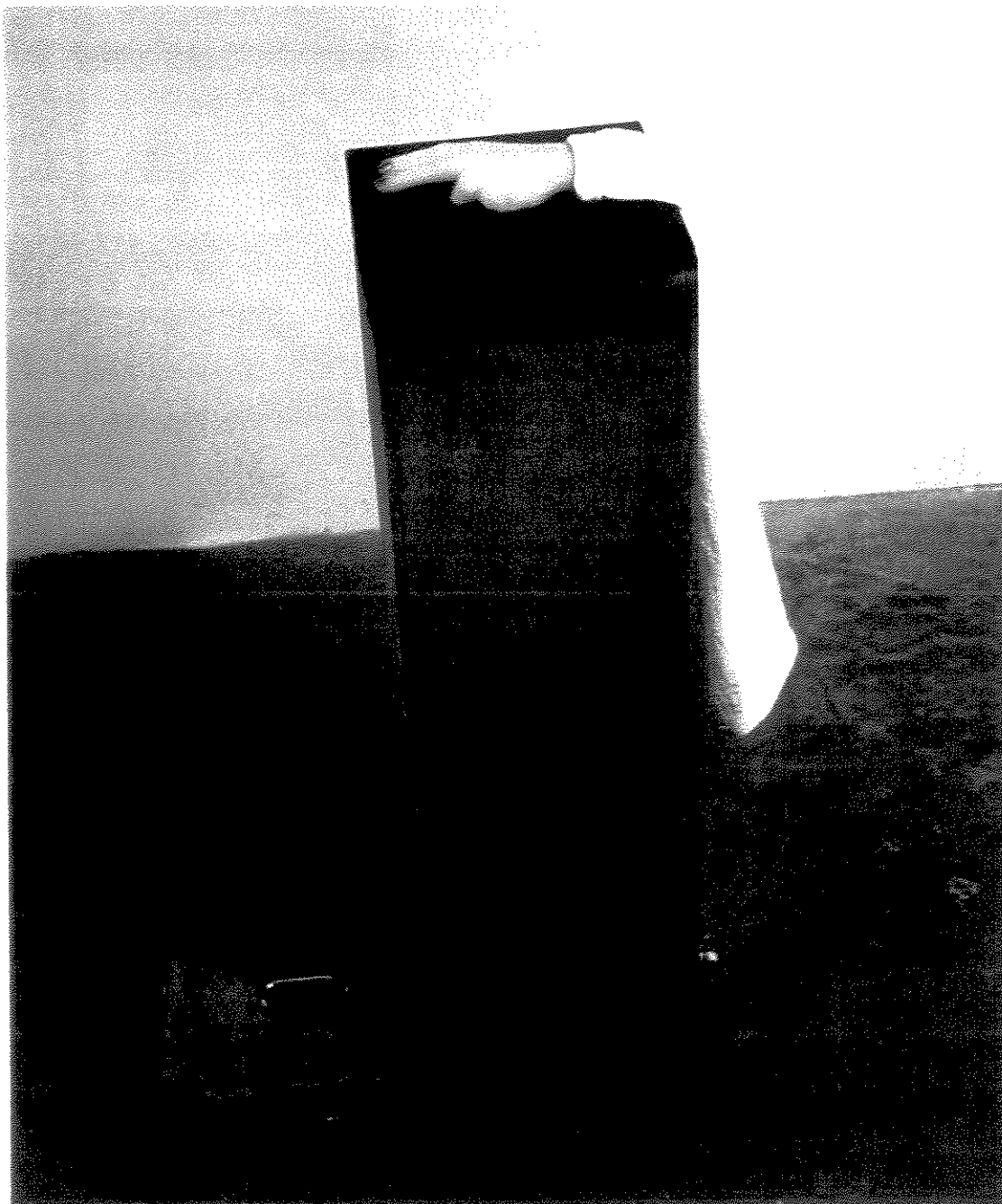
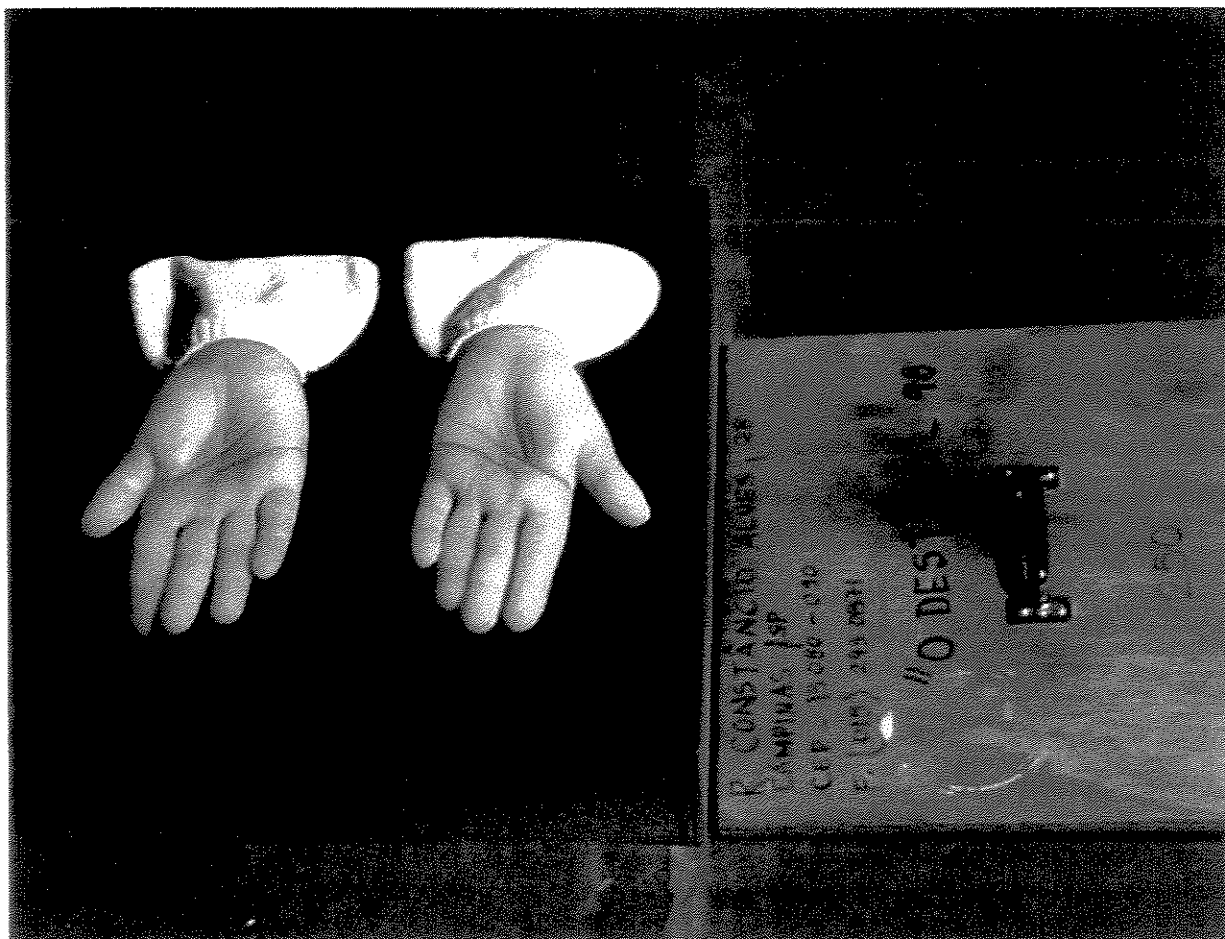


Fig. 43 - Título: "O destino" - **Ano:** 1998

Dimensão: 2 x 28 x 20 cm - **Foto:** Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone, desenho e maquiagem

Materiais utilizados: silicone, ruge e tinta esferográfica.



O destino marcado nas linhas das mãos, da obra "O destino" (fig.43, p.151), pela tinta da caneta esferográfica azul é um destino frágil que não se sustenta e que é apagado pelo tempo. Apresenta-se como um contra-discurso na medida que aponta para uma falência das marcas gravadas pela perenidade em favor de uma inscrição cultural que não perdura.

"(...) Zaratustra fica zangado e tem um pesadelo tão terrível, quando o anão diz que "toda verdade é encurvada e o próprio tempo é um círculo"? Ele explicaria isto mais tarde, interpretando seu pesadelo: ele teme que o eterno retorno signifique o retorno do Todo, do Mesmo e do Semelhante, nele compreendido o anão, nele compreendido o menor dos homens (...) Eis porque Zaratustra já nega que o tempo seja um círculo e responde ao anão: "Espírito de gravidade, não simplifiques em demasia as coisas!". Ele quer, ao contrário, que o tempo seja uma linha reta, com duas direções contrárias."²⁸

Ao abrir as mãos para indicar o destino, ou ao apontar os dedos para evocar "A sorte" (fig.42, p.149), faz-se um movimento na direção do

tempo, seja ele um círculo angustiante - das angústias de Zaratustra - ou seja, ele uma linha que se desenvolva progressivamente, aritmeticamente.

Pensar o tempo é se angustiar com ele, nesse sentido nos percebemos frágeis. Esta série de trabalhos tem relação também com aspectos metafóricos e simbólicos que são relativos a dimensão do tempo e aos espaços sutilmente perversos de uma história sem tempo e um destino sem fim.

Não há, portanto contradição maior que apontar para uma sorte que tem as unhas feitas de chumbo, sendo assim determinada para aspectos da densidade e do peso venenoso que o chumbo simboliza, e ainda mais fragmentária, ela está divorciada de sua condição de inteiro.

Em Rodin essa condição fragmentada verificada em “La Main de Rodin ténant un Torse”, de 1917, em bronze, trata-se de um punho segurando um minúsculo torso (fig.45, p.157). A aberração das proporções aliada à fragmentação indica um universo simbólico onde o “artista segura a arte”, ou seja, está configurada uma condição metalingüística quando o escultor Rodin coloca ênfase no seu fazer escultórico tramando o que Roman Jakobson chama de “a ênfase no código”.

Trazer aqui paralelamente a peça de Rodin e a minha, figura uma discussão sobre a maneira de encarar o próprio fazer artístico.

²⁸ Deleuze, Gilles. Diferença e repetição, Rio de Janeiro: Graal, 1988. pp.446-467

Penso que em Rodin, com toda a sua potência, era possível acreditar em ter a forma nas mãos. Os paradigmas se alteraram? Para mim essa relação com a forma parece uma impossibilidade, metáfora de um jogo onde o domínio é do tempo e não da fatura; tempo que, de uma forma ou de outra, cava buracos nas pedras e retira as coisas do lugar. Por isso escolhi um material sintético para trabalhar, o silicone funciona para mim como uma “prótese da escultura”, sua superfície não reflete luz como o mármore, com ele meu procedimento não é o de esculpir a forma, mas a preencher, preencher o “vazio”.

Vejo nessa peça de Rodin a alegoria de uma crença específica no sujeito como o constituidor do seu destino. E o “destino” se esbate contra um processo inexorável, oxidante, corrosivo, determinado pelas operações invisíveis do tempo.

“A sorte” (fig.42) trata de um jogo de “dois ou um”. Nesses jogos há o que se decodificar do azar através da sorte. Saber apostar é arriscar nas pistas de leitura, num código indicativo dos amálgamas da matéria com o invisível como mostra a obra “A sorte”. Essa mão de punho serrado não mais significa senão o ato de ganhar a vida pelo avesso e se expor a essa fragilidade.



Fig.44: exposição individual na Galeria de arte da Unicamp



Fig.45: " La main de Rodin tenant un Torse", de Auguste Rodin

15.2 x 22.2 x 10.5 cm, bronze, 1917

(Foto: Coleção B. Gerald Cantor, Nova Iorque)

Campos Derivados

Estes trabalhos se agrupam por sua confluência crítica. Intitulam-se “Campos derivados” porque, de fato, nessas obras há forte referencialidade semântica, como por exemplo, o texto que faz parte da instalação “Debaixo para o céu” retirado de uma reportagem. Extraído da revista “Isto É”, este texto problematizava a violência sofrida por mulheres na cidade de São Paulo durante certo período.

Nestes trabalhos há então a transposição de uma referência jornalística, factual, para uma referência construída que trafega de um sistema para outro: a transposição do universo de ocorrências factuais para o universo estético, o campo da arte.

A utilização de códigos de natureza simbólica, tais como palavras, frases, grafismos e código de barras, relaciona-se num sistema de interdisciplinaridade que se coloca entre estas pistas.

Talvez mais que denunciar os esquemas que irão permitir o deciframento destas relações, cabe enunciar a presença determinada pela necessidade do artista em refletir no próprio trabalho as referências dadas por alguns aspectos factuais que acabam por construir espaços em sua própria produção.

Se na modernidade a obra de arte almejou conquistar sua autonomia, ora por processos formais, ora por processos simbólicos, na contemporaneidade essa necessidade veio, por herança, como uma conquista legada pelos modernistas. As motivações subjacentes às vanguardas, em sua necessidade de romper com as formas de obscurantismo na arte, acabaram por estilhaçar os seus limites.

A utilização de referenciais factuais que durante o neoclassicismo, em especial com Jacques-Louis David, foi tratada com rebuscamento simbólico para glorificar o poder de Bonaparte, ou ainda por oposição no realismo e no naturalismo, com Courbet e Millet, para dignificar a condição do homem simples, foi completamente abolida pelo século XX. A utilização dos materiais mais diversificados, a ruptura com as dominantes retinianas, em especial por Duchamp, abriram espaço para os trabalhos que hoje podemos ver nas exposições de arte. Permanece, no entanto a necessidade do signo, daquilo que está no lugar do objeto como uma referência, e é nesse jogo que se perpetua a exploração artística.

Portanto, já não mais com a pureza do formalismo e nem com o idealismo simbólico dos românticos, esses meus trabalhos se constituem como espaços de uma referência da referência, como espaços da hibridação entre sistemas de significação diferentes, onde ocorre por aglutinação uma poesia intersignos.

As motivações do trabalho têm relação com o 'estar no mundo' e as correspondências dessa condição. A violência e formas de exploração

enunciam um interesse ideológico para os trabalhos. A forte dominância das relações factuais não surge para conferir um aspecto memorial da violência, mas ao contrário, para conferir uma aparência metafórica, para aludir no espectador uma posição diante das pistas que lhe são apresentadas.

Esse engajamento da forma ao referente aparece no trabalho para lhe conferir uma dimensão política mais definitiva. Ao tomar emprestado do cotidiano alguns elementos que irão fabricar significados na obra plástica, não se está aplicando um interesse panfletário ou de qualquer outra natureza mais imediatista.

O que se pretende é apresentar uma dimensão que configure outras tantas, para que, no final das contas, o espectador se encontre livre diante dos objetos de sua enunciação. Não é um fato em si, em sua realidade, que interessa ao trabalho, mas as decorrências desse fato enquanto um sintoma das suas relações culturais.

A obra de arte não é um objeto das referências objetivas e nem mesmo um suporte para o enunciado jornalístico. Ao se propor um diálogo entre a construção plástica e a referência factual, de modo livre, se está configurando uma poética de base semântica, que por sua natureza deverá produzir uma série de outros enunciados.

Um outro aspecto importante é a derivação. Não se está nestes trabalhos lidando com uma referência direta, mas com uma referência

derivada de outras. Nesse espelhamento ocorre um processo de simbolização.

Se o caso fosse uma referência jornalística o que ocorreria no processo de derivações seria prejudicial e poderia acarretar distorções diante do fato original. Aqui essa derivação propicia uma forma simbólica que não é apegada ao fato em si, mas ao que ele representa. É um espaço-síntese, um espaço da crítica.

Fig. 46 - Título da obra: Fadário - Ano: 1998

Dimensão: 150 x 2 x 218 cm - Foto: Mauricius Farina

Técnica: moldagem em silicone e tatuagem (instalação)

Materiais utilizados: silicone e tinta de tatuagem

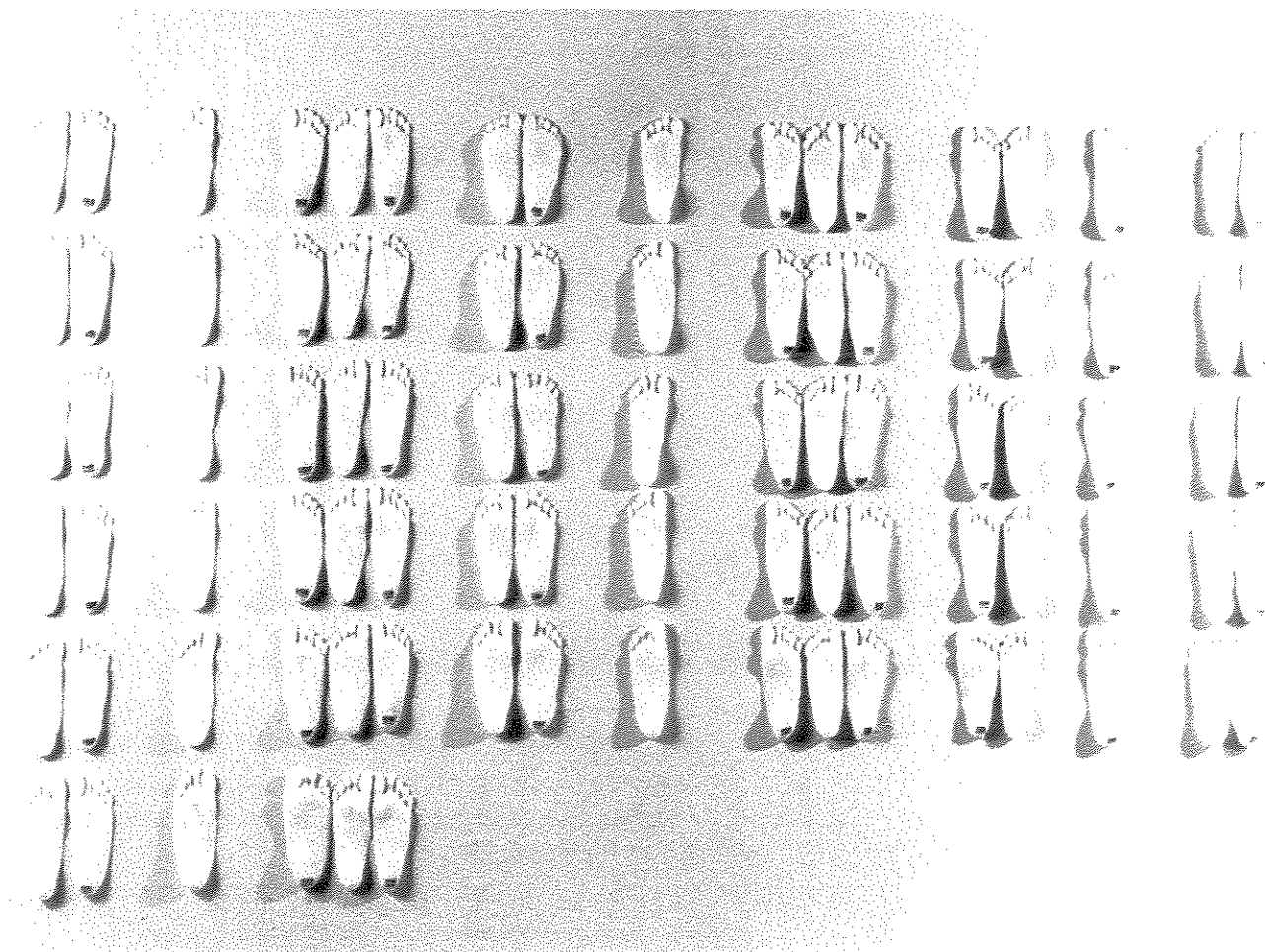


Fig.47 - Título da obra: Fadário (detalhe) - Ano: 1998

Técnica: moldagem em silicone e tatuagem

Foto: Mauricius Farina



Essa obra consiste de 102 peças de silicone e tatuagem, duas pernas de silicone também tatuadas e um texto poético inserido na parede (fig.46, p.163).

As 102 peças de silicone são pezinhos de formatos indiciais da planta dos pés de crianças de 6 a 9 anos de idade que trazem tatuados nos seus calcanhares direitos inscrições de códigos de barra.

Esses trabalhos são inspirados pelas notícias de jornais que constantemente denunciam o desaparecimento de crianças e o aviltamento, muitas vezes sofrido por elas, com a ajuda de juizes e de autoridades judiciárias, no esquema de tráfico e adoção de menores de maneira irregular.

Esta obra é composta do mesmo procedimento utilizado na tatuagem epidérmica convencional.

A disposição da instalação se configura na parede num grande código de barras, deixando assim todos os pés bem alinhados e encarnados, dentro dessa associação.

Na exposição "City Canibal" realizada no Paço das Artes em 1998 em São Paulo, logo à frente de "Fadário" à distância aproximadamente de 4 metros coloquei a obra "Privatto", e logo à esquerda de "Privatto" inseri o seguinte enunciado:

**“Ainda ontem encontrei um desenho dele. Até pareciam
seus próprios pés, mas eram apenas e coincidentemente,
traços de quem faz com as mãos o que o destino não
previu.”**

Embora os elementos da composição coexistam autonomamente eles também articulam uma implícita narrativa configurando um corpo instalativo (fig.48).

Esse trabalho funciona como uma metáfora da impossibilidade porque trata de poética relativa ao desfuncionamento social, à falência de sistemas éticos/políticos, uma vez que diante das grandes cidades temos que nos submeter a inesperados lapsos de perigo.

A violência pode ser direta como, por exemplo, na forma de um seqüestro, ou de maneiras mais sofisticadas que contam com um perverso apoio da burocracia oficial e esse tipo de violência legalizada geralmente atinge as camadas mais pobres da população, como nas histórias de filhos retirados das mães e encaminhados para a adoção de famílias geralmente estrangeiras.

O destino que não se previu parte do pressuposto de uma única felicidade, a do filho com mãe possibilitada, que parido de uma “não-

felicidade", se encontra não se sabe como, deixando sua infeliz "mãe sem recursos" para viver uma suposta "potência de vida".

Esta instalação discute a valorização identitária pelo avesso. Ela revela o que está oculto, mas implícito; as solas dos pés como digitais de um tempo detido é solapado pela tatuagem.

Fadário como metáfora de lugar é o tempo encarnado como fim, um tempo trágico formado pelas tantas violências "contra a identidade".

"City Canibal discute processos artísticos de investigação que constituem, em blocos, microdomínios que operam no território da subjetividade. Recriando zonas de densidade, revela algumas respostas ou reações à dispersão do homem urbano."²⁹

²⁹ Bousso, Vitória Daniela. In catálogo da exposição coletiva "City Canibal", São Paulo: Paço das Artes, 1998.

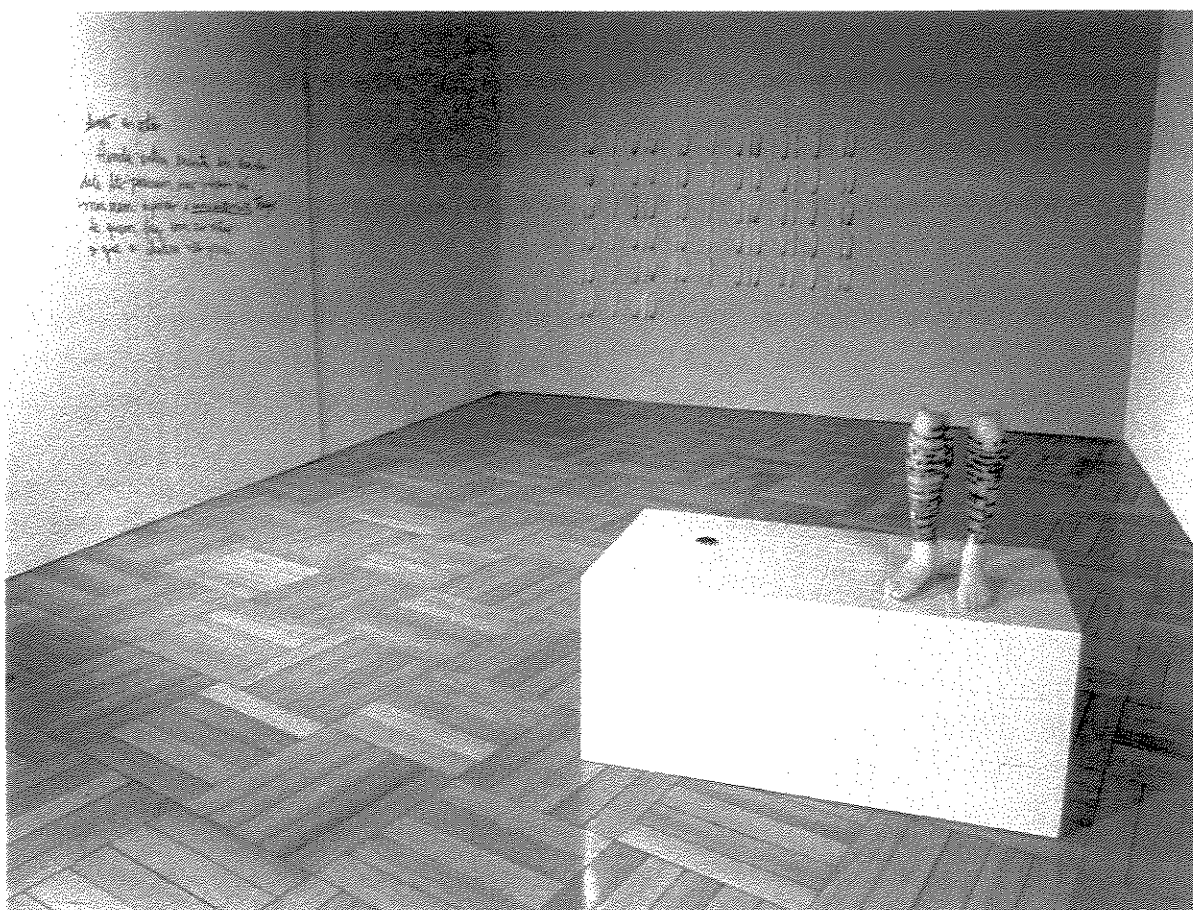
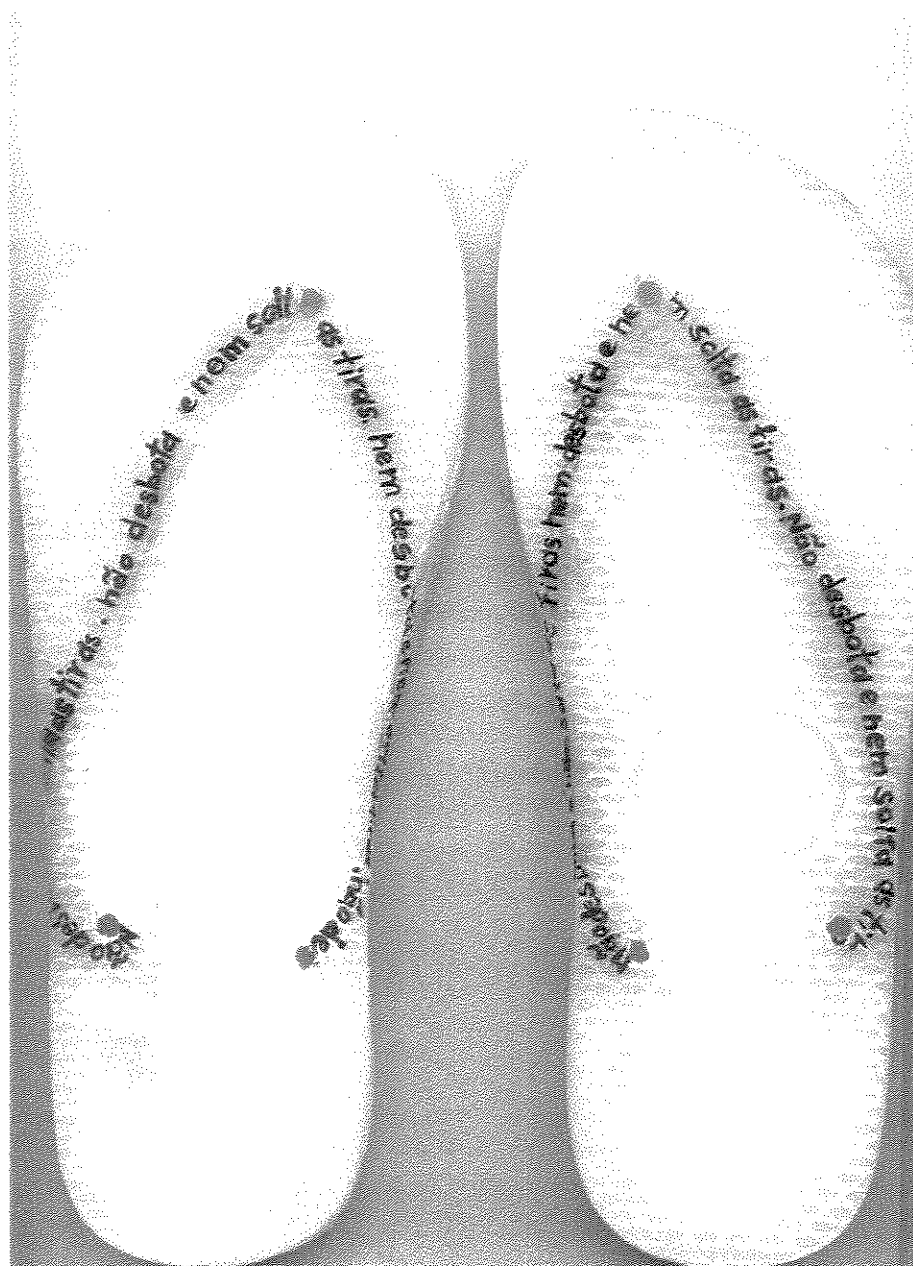


Fig.48: Foto da instalação, 1998
City Canibal, Paço das Artes/SP

Fig. 49 - Título: "Havaianas" , 1999, 30 x 23 cm

Foto: Mauricius Farina - Técnica: moldagem em silicone e tatuagem



“Em meados da década de 50, em Londres, um grupo de artistas, que se denominou Independente, reunia-se no Instituto de Arte Contemporânea a fim de estudar a cultura de massa encarando-a com a mesma seriedade que outros críticos dedicavam à cultura superior.”³⁰

Eles estavam decididamente envolvidos com a sociedade industrial.

O significado dos objetos e materiais rotineiros por sua familiaridade, envolve o espectador no universo da obra. Os objetos de consumo exercem uma dupla função ao “atrair e provocar o estranhamento do receptor”.

Nas “havaianas” (fig.49, p.171) há uma estranha duplicidade no caráter do objeto: moldado a partir de um original que não passa de um produto massivo, fabricado aos milhares numa linha de produção da Alpargatas, ele encontra uma espécie de singularidade artesanal ao ser reproduzido em silicone.

Há também a inscrição de um texto, “não tem cheiro, não desbota e nem solta as tiras”, que é tatuado no próprio lugar das tiras.

O objeto se descaracteriza da funcionalidade do seu original, nas suas marcas cotidianas. Quando é colocado na parede, sua identidade,

³⁰ Ferrara, Lucrecia D’Aléssio. A estratégia os signos, São Paulo: Perspectiva, 1981. p.106

seu objeto de signo, estará nas próprias coordenadas da forma e da linguagem que individualizam o trabalho plástico.

Ao identificar o objeto, e o modo como é trabalhado visualmente, fabrica-se o processo da paródia na linguagem.

A intratextualidade, segundo Lucrécia Ferrara, “é constituída lentamente de flocos representativos de textos, isto é, fragmentos, unidades que se desprendem de outros conjuntos a partir de um jogo de analogias sintáticas: este é o princípio lógico, ou melhor, analógico, de organização do intratextual. De natureza eminentemente sintática, seu apoio é a multiplicidade sígnica que acaba gerando uma figuralidade, isto é, o significado se traduz em figura, operação de cifragem, de tatuagem da escrita.”

“Havaianas” não se insere nesta categoria da intratextualidade, já que não se constitui dentro de uma noção interna ao texto, mas fora dele, a partir dele. Dialoga com os sistemas culturais, produz uma identificação com o social, com a indústria cultural, com os meios de comunicação de massa e em particular com a memória da propaganda. Portanto, não articula um intratexto, mas um intertexto quando, “clonifica” o objeto industrial e o transporta para a figuralidade do sistema artístico.

Fig.50 - “Debaixo para o céu”, 1998, 800 x 300 cm, banheiro, silicone, maquiagem, espelhos e texto - **Instalação:** texto (foram 21.191 casos de agressões contra mulheres, violentadas, vítimas de espancamento por maridos machistas arrebatadores) - **Foto:** Mauricius farina



“Debaixo para o Céu” (fig.50, p. 175), instalação realizada em 1998 no evento “Mundão”, SESC/Santo Amaro em São Paulo, quando tratei da questão da violência sofrida pelas mulheres, vítimas de espancamento.

O ambiente instalativo trata-se de dois banheiros: um masculino e outro feminino.

Nas paredes, das repartições urinárias e nas paredes em geral do banheiro azulejado de branco, ficou inscrito com silicone preto o seguinte texto:

**...foram 21.191 casos de agressões contra
mulheres, violentadas, vítimas de espancamento
por maridos machistas arrebatadores.**

Na porta dos banheiros, do lado externo, foram pendurados pequenos espelhos (comprados em lojas de 1,99) com molduras de plástico alaranjadas. Estes espelhos foram pintados com tinta preta, onde se liam nomes de mulheres nos seus vazados espelhados. Quando olhávamos para esses espelhinhos, nos víamos neles refletidos, dentro das formas das letras dos nomes das mulheres desenhados.

Em volta dos urinóis, foram escritas as seguintes frases com silicone preto:

No 1º urinol: **Se subir até o final vai se deparar...**

No 2º urinol: **Caso consiga atravessar a rua, vai**

No 3º urinol: **Se insistir em ver a lua pode me procurar**

No 4º urinol: **Ocaso destido de ti**

Este lugar/banheiro é um espaço/passagem. É uma criação análoga a um espaço de comunicação dada pelo texto-imagem que ocupa o lugar de objetos de mensagem como o jornal, o livro, o desenho, o quadro.

O banheiro, lugar de asseio, é aqui, agora, um espaço metafórico para reflexão. Um espaço/denúncia.

Um lugar apropriado para limpezas íntimas onde a sujeira sai pelo ralo.

Essa instalação, construção de um ambiente de natureza simbólica; essa limpeza junto ao texto, aos objetos plásticos e a sintaxe visual nos transportam para além da limpeza física, para uma assepsia da alma cujo ralo levam as “coisas”.

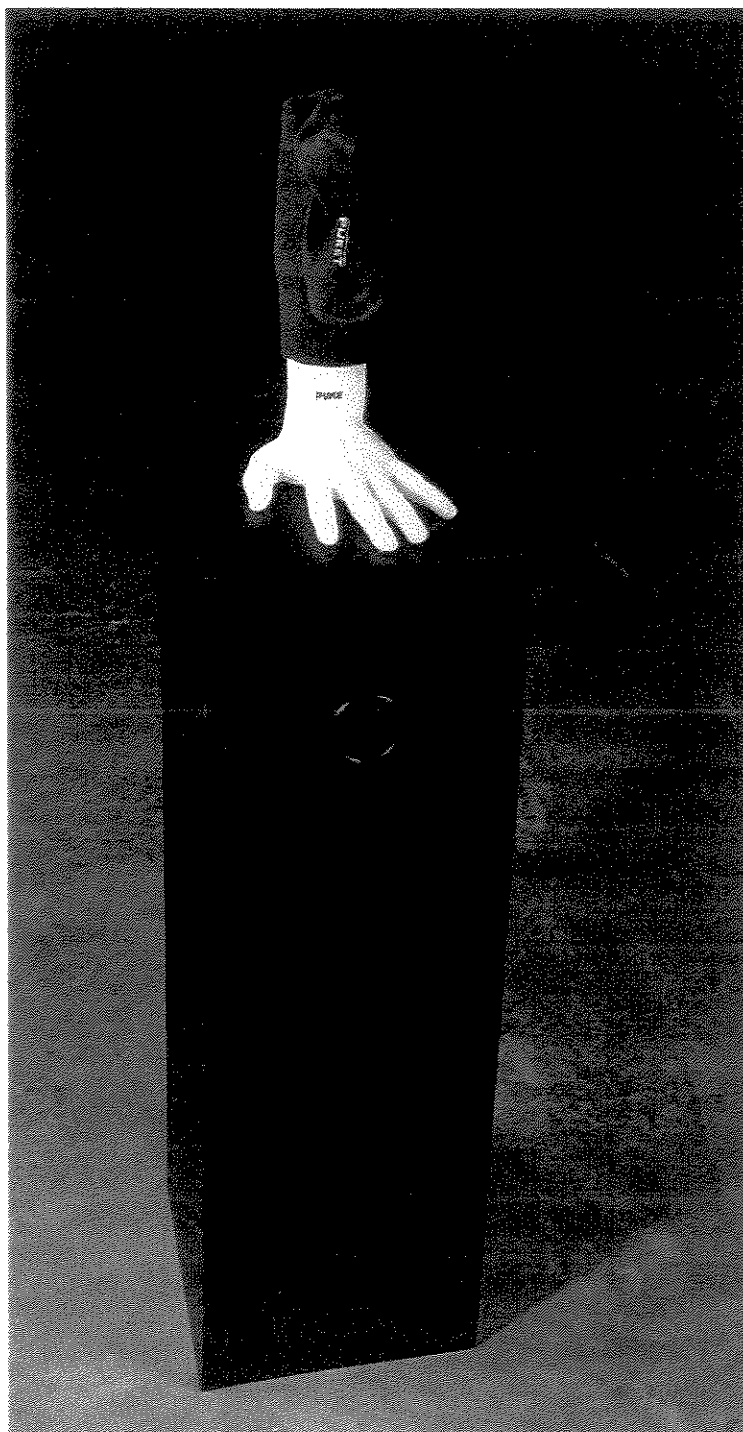
O que é um ralo, que nada mais senão o lugar por onde as coisas saem?

Aqui há a falta do corpo e essa falta se revela como um paradigma da ausência que amalgama a todos, nesse imenso emaranhado da violência e do anonimato.

Neste espaço as pessoas passam pela experiência de resgatar o sentido das coisas.

Esta instalação registra o momento de tomada de consciência das pessoas. Discute enfim, nosso lugar no mundo, a nossa vulnerabilidade frente aos processos de violência. Processos antagônicos e incontroláveis que contaminam e assolam as grandes cidades.

Fig. 51 - "Puke: de cabeça para baixo", 1999, 30 x 30 x 125 cm, escultura híbrida (moldagem, tatuagem, meia, fórmica e respiro de armário) - **Foto:** Mauricius Farina



“Puke” (fig.51, p.179), foi criado a partir de uma irritação causada por uma meia longa preta, que chegava até aos joelhos, da qual eu gostava muito, mas que tinha a marca *Puket* que me incomodava.

Para este trabalho escolhi adotar o mesmo sistema escolhido, como em algumas obras dos capítulos anteriores, elencando abaixo algumas pistas:

- Escultura composta de um braço com punho e mão de silicone branco, meia preta, cubo de fórmica preta e respiro de armário.

- O braço é vestido com meia preta, cuja marca *puket*, branca e impressa fica deixei com bastante visibilidade.

- O punho branco, abaixo da meia preta, apresenta-se tatuado da palavra “Puke”.

- O cubo que contém esse braço é revestido de fórmica preta e na sua parte frontal localiza-se um respiro de armário. Este cubo foi retirado da mesma idéia de funcionamento de um armário.

Incorporações Compulsivas

Com a série de performances que venho desenvolvendo, desde minha exposição individual no Paço Imperial do Rio de Janeiro em 1997, inauguro a possibilidade do trabalho transpor os limites do espaço estático para o que chamo de incorporações compulsivas.

Incorporações compulsivas porque cada performance é uma incorporação de determinados aspectos que configuram desajustes. Há o estranhamento e o enfrentamento da nudez como um simulacro - nesse sentido temos a dimensão do choque e do espetáculo na arte contemporânea - e a compulsividade de ações que determinam um sentimento de "beco sem saída".

No mesmo ser evoca-se o sentimento de perda e aflição, deslocamentos vividos pela busca da essência e da identidade. É nessa batida pulsional e psicanalítica que essas incorporações³¹ vão se tornando e se corporificando.

³¹*Incorporação*: "processo típico da fase oral ou canibálica, pelo qual se introduz dentro da pessoa, o objeto do impulso. Sucessivamente ingere-se ou satisfaz-se; digere-se ou destrói-se; retém-se no interior e assimilam-se as qualidades do objeto. É o modelo biológico da identificação (primária) e da introjeção, embora nesses processos se trate de uma passagem dos fantasmas para o interior, através do psíquico, enquanto nesta se trata de passar através dos limites do corpo. (Freud, 1920) Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa: Verbo, vol.10. p.1153

“As pulsões são a parte mais enigmática do modelo do psiquismo elaborado por Freud. Como em toda ocasião que engaja o psiquismo humano, elas podem intervir em nossa relação com as imagens, mesmo que essa intervenção permaneça problemática e mal conhecida.”³²

A utilização do próprio corpo em movimento para suporte de objetos construídos, sob o domínio de um programa previamente determinado, tem um antecedente histórico nas performances e nos *happenings* da *body art*. No entanto, deles se difere, ao propor um espaço de intervenção mediado pela noção da ampliação do sistema escultórico, no ritmo da incorporação de problemas que são presentes no momento histórico, quando do abuso transgressivo passamos ao cinismo provocador. Como um tratamento de choque num coração preste a parar de bater.

Pode-se pensar, como Frederico de Moraes, que “a sacralização da arte no interior da cultura ocidental, levou a um distanciamento crescente entre a obra e o público”, nesse sentido as performances e os *happenings* têm uma dimensão especial ao propor a participação do espectador.

Lygia Clark relacionou sua obra à poética do corpo e aos aspectos terapêuticos da arte. Para a *Baba Antropofágica*, uma experiência corporal realizada em 1973, ela relata:

³² Aumont, Jacques. A imagem, Campinas: Papirus, 1995. (2ªed.). p.124.

“tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava, sem cessar, de dentro dela uma substância, e à medida que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo minha substância interna, e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou de ‘Baba Antropofágica’, em que as pessoas passavam a ter carretéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba. Depois disso só tive um sonho: ia mais uma vez tirando da boca a tal baba, até que tudo que havia saído se transformou em um tubo de borracha que eu imediatamente introjetei em minha boca. Então eu nunca mais sonhei isso.”

Lygia Clark

Na performance “Baba Antropofágica” várias pessoas derramavam, sobre alguém que estava deitado, fios “babados” que saíam de suas bocas. Essa performance foi realizada em 1973 na Sorbonne com os alunos de Lygia. Um outro trabalho importante dessa fase foi “Canibalismo”.

“Canibalismo e Baba Antropofágica tocam no psiquismo arcaico da antropofagia, transformação

permanente do tabu em totem. O banquete canibal se dá metaforicamente na proposição *Canibalismo* (1973): uma pessoa deitada é cercada por outras de olhos vendados que devoram as frutas que lhe cobrem o corpo. Na *Baba Antropofágica* (1973), várias pessoas derramam, sobre alguém deitado, fio que saem de suas bocas. Nos dois acontecimentos existe apropriação e perda: quem come subtrai ao outro, quem baba perde substância que o outro agrega. Entretanto o comer pode ser indigesto e a baba sufocante, verso e reverso de uma situação.”³³

Nestas performances, Lygia Clark propõe que as pessoas se relacionem através da baba da “Baba” ou através do comer ou ainda, propõe que através dos objetos as pessoas se relacionem (objetos relacionais). Meu trabalho não tem essa dimensão, é apenas uma constatação de que as pessoas não se relacionam, nessa impossibilidade, minha poética fabrica sua intenção. Meu trabalho com as performances é de constatação e o da Lygia de proposição. Tempos diferentes. Nos anos setenta ainda se vivia a utopia da contracultura. Hoje os paradigmas presentes são entre outros: a indiferença e o isolamento. Outra questão importante nesse meu trabalho é seu aspecto interventivo, quando ele é

³³ Milliet, Maria Alice. Lygia Clark: obra-trajeto, São Paulo: Edusp, 1992. pp. 145-146.

apresentado a público cria-se uma atmosfera de choque, mas propícia à atmosfera dos *happenings*.

É nesse sentido que minhas performances se mostram. A relação com as experiências de Lygia pode ser reveladora, não de uma continuidade sua, mas, de algum modo, revelam a influência do ambiente histórico e social na produção do artista.

Penso então que devo insistir nos paradigmas do trabalho, não instituir uma defesa para a obra, mas, ao contrário, demonstrar essa relação mais profunda com o termo artístico em sua convergência mais direta.

A ebulição de uma obra performática no Brasil não pode deixar de pagar seu tributo a Lygia Clark e a Hélio Oiticica, mas também não pode deixar de lado o seu mais original e pioneiro expoente: Flávio de Carvalho.

Longe dos interesses mais diretos do mercado de arte que, não pode reconhecer nela mais que uma atividade de marketing, ou mesmo do interesse de um público que parece cada vez mais anestesiado e preparado para não perceber alguns detalhes à sua volta, a performance em si, constitui a expostulação de um estado especial da atitude artística, não mais com a carga revolucionária dos dadaístas ou dos artistas dos anos sessenta e setenta como, por exemplo, Vito Acconci que se masturbou embaixo de uma rampa em Nova Iorque, ela se apresenta como uma espécie de razão em si, de último suspiro da matéria em sua precariedade temporal.

As razões que se envolvem nas atitudes da performance em artes visuais, constituídas evidentemente por uma forte carga simbólica, são absolutamente diversas da performance teatral onde, os eixos da marcação dos diversos “textos” que a compõem não podem abolir o ato de representar.

Na performance que tenho articulado, a grande dificuldade está em apagar a performer em relação à sua atitude representativa para fazê-la perceber que não se pode representar um papel, mas ao contrário viver esse tempo em que se apresenta a performance como alguém que não representa um personagem, mas sim apresenta uma obra. Um corpo submetido ao simulacro, um corpo que não é mais que uma escultura, que vive nesse tempo em que se manipula o sistema do trabalho.

Fig.52 - Título: "Próprio Couro", 1997 - Performance: com Luciana Hakin – Foto: Mauricius Farina - Exposição Individual: "O oco e a origem", Paço Imperial, Rio de Janeiro



Fig.53 - "Próprio couro", 1997, performance -Foto: Mauricius Farina
Panorama de Arte Brasileira, MAM/SP

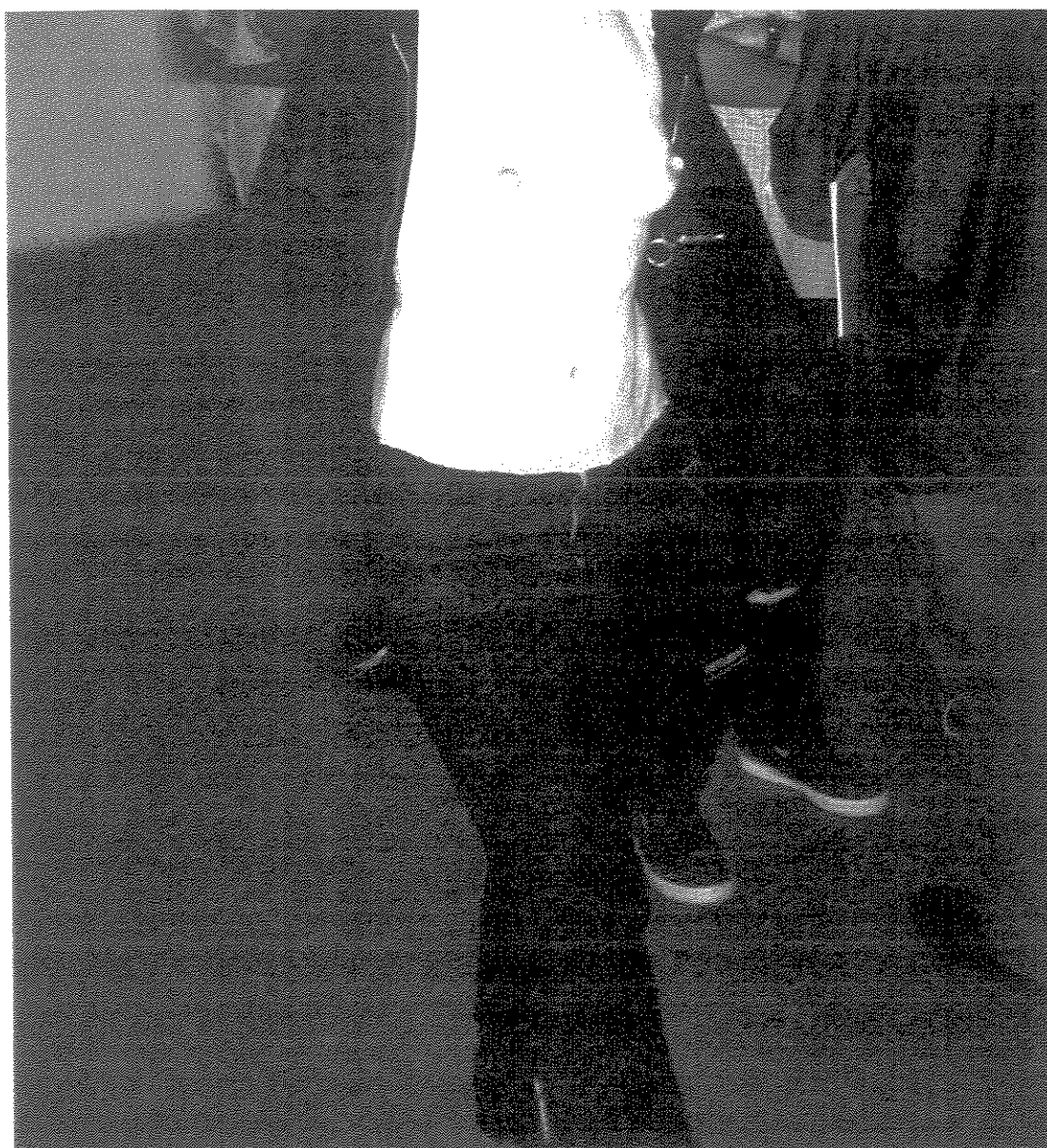
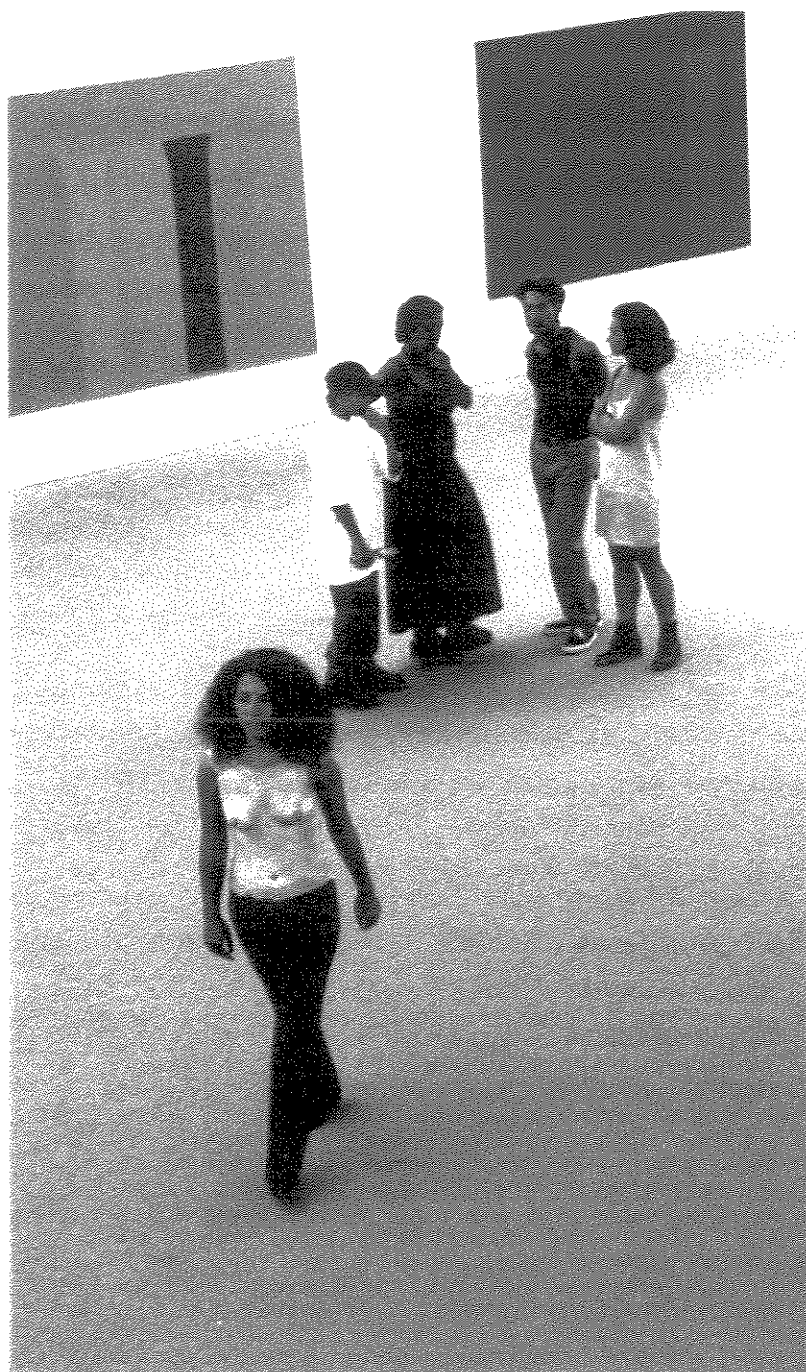


Fig.54 - "Próprio couro", 1998 - **Performance:** com Viviane Mosé, Panorama de Arte Brasileira, MAC/Niterói - **Foto:** Mauricius Farina



A performance “Próprio Couro” (fig.52, 53, 54) apresentada nos *vernissages* do Paço Imperial/RJ, Museu de Arte Moderna/SP e Museu de Arte Contemporânea/Niterói consiste de uma performer que veste seu próprio corpo feito de silicone.

A performer anda em silêncio e em ritmo mais acelerado que a movimentação das outras pessoas da exposição, criando assim um distanciamento do conjunto. Anda pelo espaço total da exposição vestida com objeto de silicone, e só para quando certifica que a maior parte das pessoas da exposição a olhou. Geralmente esta performance tem duração de 15 a 25 minutos.

A atitude é ainda a de criar com o distanciamento e o estranhamento artístico um espaço para reflexão distinto da vida corriqueira, com limiar socialmente tênue.

Este trabalho metalingüístico pontua tabus criados ao longo dos anos; diz respeito à moral e à ética.

Provoca nas pessoas reações antagônicas, tanto de repulsa como de atração. Evoca nossos valores e põe em cheque a real naturalidade da vida. Enfim, por quê vestir-nos de nós mesmos? Para quê usarmos outro sistema de reprodução que não o nosso próprio? Que alma genética podemos produzir?

O silicone é um material semelhante ao nosso próprio couro. É da mesma maciez, mesma lisura e mesma densidade. Esquenta quando faz calor e esfria quando está frio, assim como nós.

Uso a maquiagem/cosmético porquê também é o que o faz impregne de nuances cromáticas. Nenhuma tinta fixa-se a ele. O silicone não é efêmero, está aí a nossa diferença/material. Não pega fogo, é durável. É a nossa própria prótese.

Enfim, para quê vestir-nos de “nossa própria pele?”

Fig.55 - "Assim mesmo", 1998 - Foto: Mauricius Farina

Performance: com Renata Gession, Mundão, SESC/São Paulo



A performer vestida de seu “próprio corpo”, com pele feita de silicone (e maquiada como ele) na parte correspondente ao seu torso caminha incessantemente pelo espaço da exposição no *vernissage*.

Carregando seu cordão umbilical de aproximadamente 150 cm de comprimento, que aponta para fora do umbigo, ela compulsivamente envolve esse cordão em seu próprio punho (Fig.55, p.195).

Uma atitude que se repete em “*looping*”³⁴.

Partindo do pressuposto de que o corpo transmite mensagens através de seus movimentos, seus gestos e suas ações é que essa performance “assim mesmo” se propõe como poética da impossibilidade. É a impossibilidade de alçar vôo frente à passividade de um modo de vida.

Um modo plantado, cujo sistema cultural, de códigos, de comportamento e atitudes estão enraizados.

Esta performance enfoca o procedimento contemporâneo do homem nas grandes cidades, que solitário, neste fim de século se volta para si mesmo e compulsivamente repete o gesto de buscar em *looping* seu próprio eu, sua própria identidade.

Neste movimento a performer busca recompor as origens das coisas que foram fragmentadas pelo tempo.

Com o um cordão umbilical enrolado em torno do próprio punho, traduz um encontro alucinante entre mãe e filha. Ou então nela mesma se encontra a representação de um tempo passado e um tempo futuro, de

³⁴ Montagem em torno de si mesmo

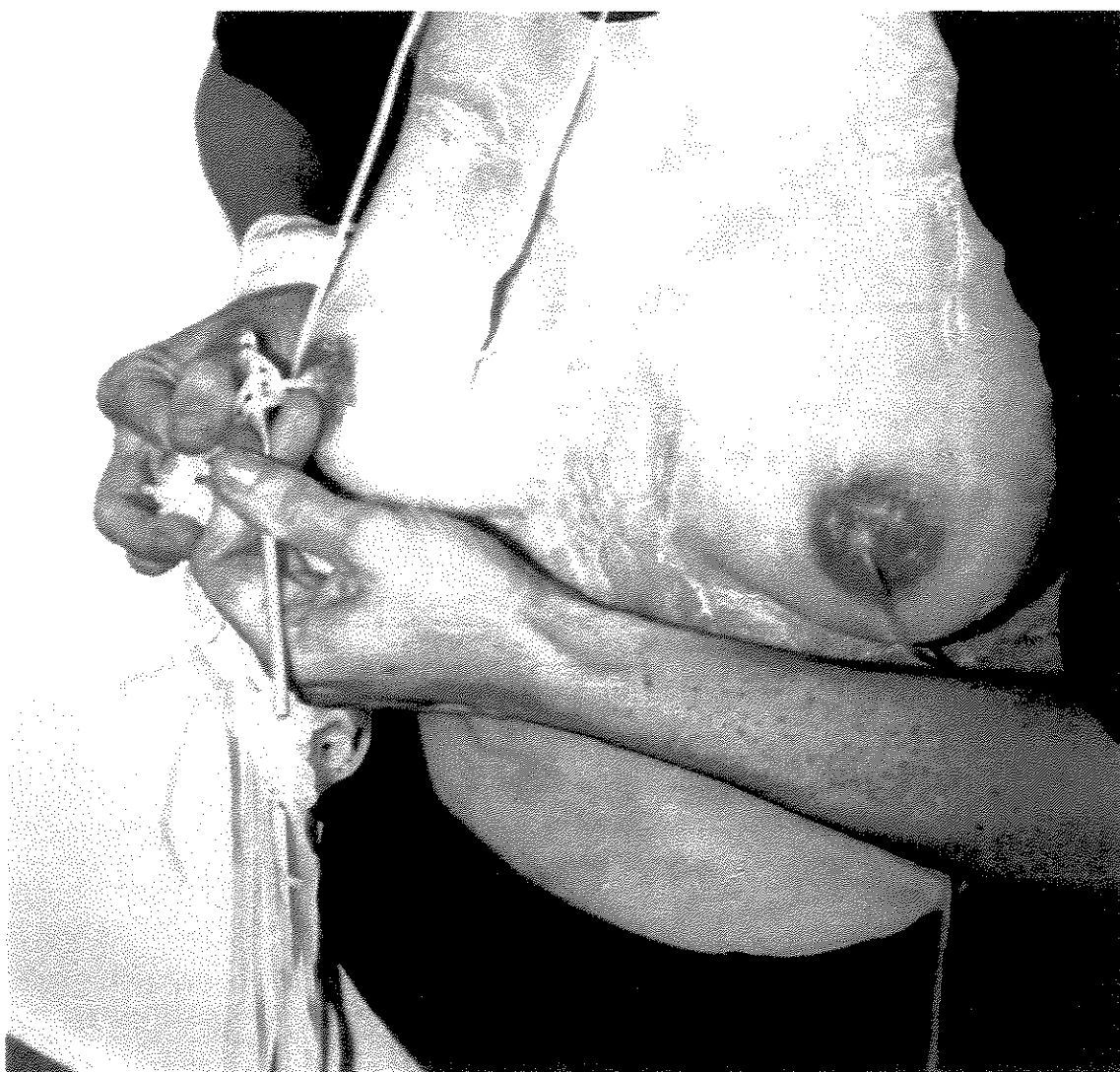
origem ou de fim, ou ainda outro tempo mítico de loucura incorporada como se fosse possível sermos filhas de nós mesmas ou mães de nós mesmas, onde nos autogeramos.

Ainda assim, aqui a performance “Assim Mesmo” é também apresentada, representando o isolamento humano através da combinatória: roupagem de silicone, gestos e ações.

Ensimesmada e envolta em umbilicais ela tenta deter o tempo que passa instável. Eterno momento do ensimesmar-se que é um gesto de reiteração da perda e da posse da própria noção de cultura entendida como percurso construído pelas experiências vivenciadas.

“Assim mesmo” é um gesto de aclamação à vida.

Fig.56 - "Por um fio", 1999, performance. **Foto:** Mauricius Farina



“Por um fio” (fig.56, p.199) é uma síntese da relação entre comida e cultura, entre o que se come e o que se cria.

A performer vestida com seu babador de seios “crocheta” tecidos cujos fios, feitos de silicone, são puxados de seu próprio prato de alimento. Ela come com os dedos o que lhe é oferecido.

É uma atitude romântica de nostalgia e apelo à falta de humanismo dos dias atuais.

O crochê de silicone, feito a partir do seio do babador, se constrói numa relação análoga. O fio de silicone faz o papel de leite ao mesmo tempo em que desenha crochês.

Com seu babador de seios a performer numa atitude compulsiva apela a uma ação romântica tendo como alimento sua própria arte.

A compulsão que trama o crochê, que é tecido a partir do seio feminino, sendo ao mesmo tempo, o fio que tece e o fio de leite que alimenta é ainda o excremento de secreções que são expelidas por um corpo.

Corpos Poemas

Uma poesia articulada em pequenas frases associadas, tatuadas sobre barrigas moldadas em silicone, indiciadas da pele. Frases que articulam o poema no espaço imaginário, onde se inscreve o objeto metonímico - corpo construído - a semântica da frase e o desenho operado pela máquina de tatuagem.

Esses “corpos poemas” são formas articuladas por uma correspondência mais íntima com as impossibilidades.

Se as coisas que nascem do “próprio umbigo” podem ser definidas como muito pessoais, as frases que ocultam sua ressonância mais íntima podem representar um espaço para correspondências entre sujeitos que submergem em suas frustrações. O umbigo e a região que o envolve, a barriga, são também formas/metáforas sobre o lugar de origem ou o lugar em que se sente o “frio” das emoções.

Os desejos submetem o corpo, desejos são memórias que articulam espaços vazios. Eu não desejo o que não conheci.

“Na passagem ao plano do pensamento propriamente dito (processo secundário), há diversas gradações de abstração; contudo, a entrada no processo secundário se caracteriza por um estado onde não predominam as alucinações, mas a imaginação. Instala-se um desejo composto por imagens almeçadas e referidas a objetos ausentes.”³⁵

Há ainda o medo como um sentimento de perda ou mesmo de uma memória indesejada - negação do desejo. Essa articulação de elementos que constituem aspectos da subjetividade é a substância fundamental desses “corpos poemas” na ligação da sua forma à abstração codificante dos signos verbais.

As experiências intersemióticas do concretismo paulista, ainda hoje, não foram recuperadas com a devida importância que merecem pelo vanguardismo de sua proposição, já que elas representam um valioso paradigma experimental das palavras que se despregam da forma rígida de seu uso tradicional.

Internacionalmente, artistas como Mario Merz, Giovanni Anselmo da arte *povera*, Barbara Kruger e Jenny Holzer a partir dos anos oitenta,

³⁵Hanns, Luiz. A teoria pulsional na clínica de Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1999. p.101

têm utilizado a imagem híbrida, articulando mensagens verbais e imagens, palavras e objetos ou esculturas.

Esses meus trabalhos do “corpo poema” não têm nem a direção metalingüística da arte *povera* e nem a dimensão política de Kruger ou Holzer. Tratam-se de pequenos espaços de uma intimidade personalizada. Exatamente por isso, podem entronizar no espectador pelo que há em comum entre ele e o trabalho. São esses os enunciados do poema, uma poesia pessoal que espelhe o outro.

Uma questão muitas vezes presente na utilização das palavras na obra visual é sua impregnação semântica e seu apelo direto ao espectador. Quando Magritte pintou numa tela as palavras que compõem a célebre frase “*Ceci n’est pas une pipe*”, ele posicionou uma relação de espelhamento em abismo que era própria da sua poética metalingüística. De fato, esta leitura se encontra bem desenvolvida em Michael Foucault³⁶, o que me interessa aqui é apontar para uma diferença.

Neste quadro de Magritte as palavras se dirigem para o espectador e para as ilusões representativas da pintura, em minhas “barrigas” as palavras ainda que funcionem graficamente como desenhos, não apontam para a ênfase no código, o que segundo Jakobson caracteriza a metalinguagem, mas indicam para a mensagem em si o que, para Jakobson é próprio da função poética da linguagem.

³⁶ Foucault, Michael. Isto não é um cachimbo, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Diabetes

Esta série “Diabetes” é composta de oito fragmentos de barrigas maiores que se encontram tatuadas de frases e desenhos que se relacionam com essas frases (figs. 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63 e 64).

Barrigas, porque é onde se acumulam gorduras, ou onde fica depositado o alimento (“barriga cheia”), ou ainda onde se acumulam as sobras de energia que o corpo não mais se utiliza.

Esta obra trata da relação entre forma e texto: barriga e alimento, frustração e compensação. O texto se deixa ver em espacialidade “aberta”, como espaço denúncia, enquanto que a tatuagem se “come pelas bordas”.

Em “Diabetes: baratas” (fig.60, p.211), por exemplo, a obra traz a metáfora da agressão, novamente o texto/frustração se relaciona com o corpo e o desenho que come sorvetes de chocolate.

“Baba de moça” (fig.64, p.219) já opera na poética da sedução: desejo ambíguo entre analogias de guloseimas e afetos.

Assim toda a obra se configura na problemática psicossomática que figurada traduz-se em “Diabetes”.

Fig. 57 - "Diabetes: suspiros", 1999, 21 x 20 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** fui a pé, subi aquela rua até lá em cima e ele me disse pra voltar. 2 merengues com calda de chocolate - suspiros



Fig.58 - "Diabetes: embalagens", 1999, 21 x 20 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** 10 anos de amizade: puro desengano / 10 bolinhos de chuva rolados no açúcar.
 açúcar: : farinha de trigo

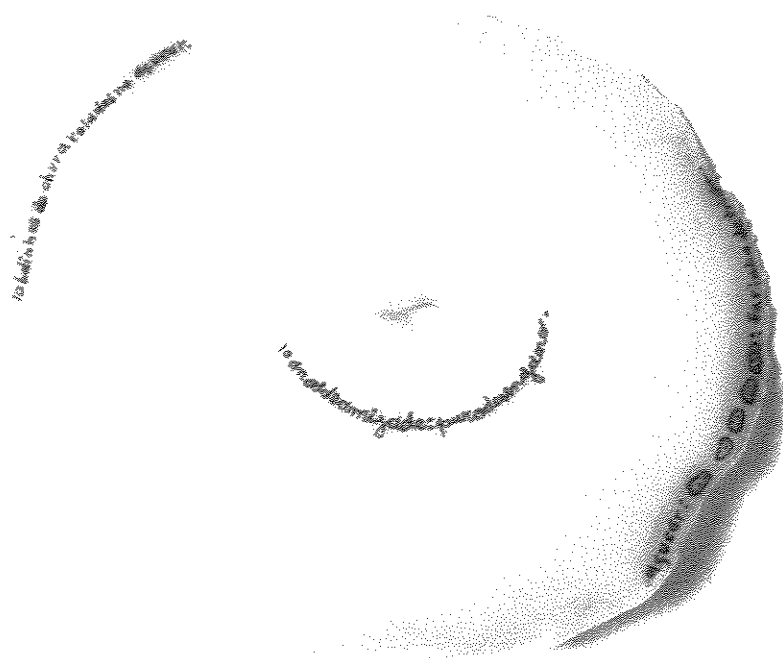
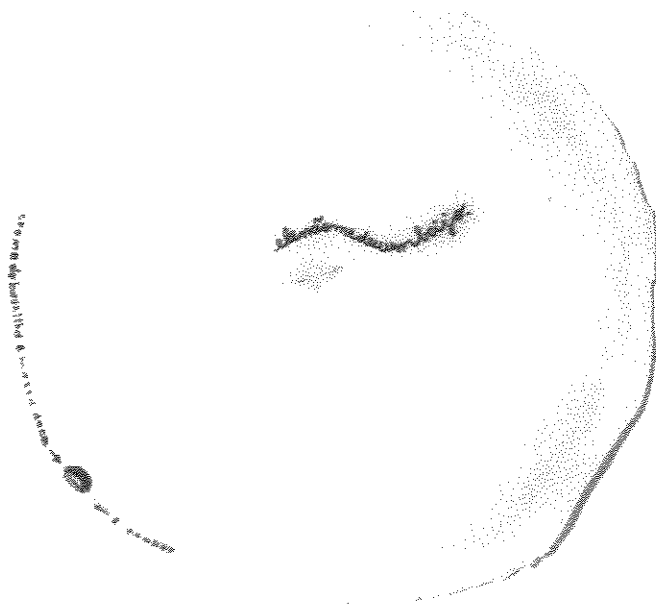


Fig. 59 - "Diabetes: sonhos", 1999, 22 x 20 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** ele não me deu um beijo. creme de baunilha e massa doce - 8 sonhos



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Fig. 60 - "Diabetes: baratas", 1999, 22 x 20 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** empurrou, fez mais que isso, despertou as baratas. 4 sorvetes de chocolate com cobertura de morango e castanhas de caju.

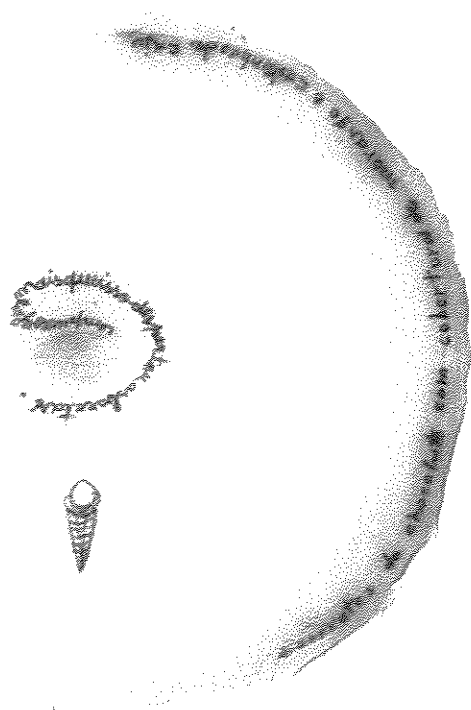


Fig. 61 - "Diabetes: romeu e julieta", 1999, 24 x 21 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** a batida. Naquela noite só sobraram beijos. 5 romeu e julieta



Fig. 62 - "Diabetes: por um fio", 1999, 23 x 22 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** fiquei ali olhando e ele não me reconheceu. 1 prato de carolinas com fios de ovos



Fig. 63 - "Diabetes: escorregão", 1999, 23 x 22 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** de minha mão caiu o pacote, agachei e segurei-o mais forte. 8 xícaras de café com chantilly

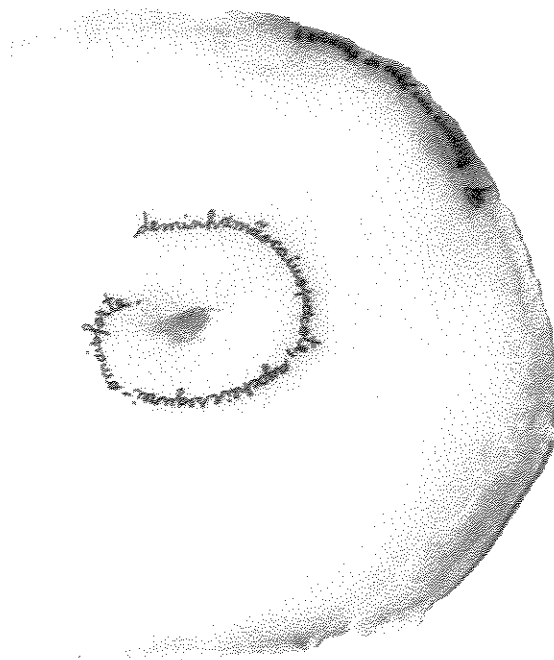


Fig. 64 - "Diabetes: baba de moça", 1999, 22 x 20 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** e no final da tarde ele piscou pra mim.

- ameixa
- côco com caramelo
- + 2 babas de moça



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Abdominais

A série de pequenas “barrigas”, índices da região em torno do umbigo, talvez não deveriam ser chamadas de “abdominais”, já que esse termo remete a um tipo ginástica ou de um determinado exercício físico. No entanto, essa denominação se deu não pela sua visibilidade topológica, mas pela sua razão psicológica.

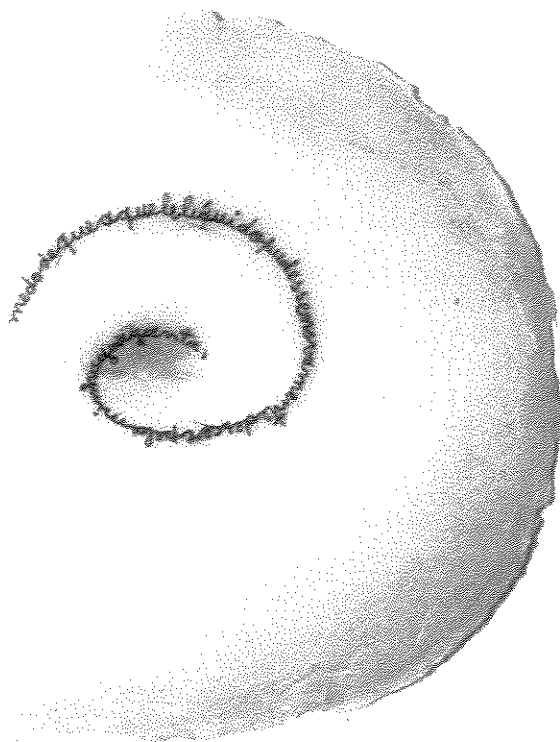
O frio na barriga é uma pulsão que se sente no abdômen, região que assinala os medos, as angústias, os segredos, as aflições. É nesse sentido, portanto que se instauram esses pequenos trabalhos, seus textos, quase-poemas, são gravados na superfície do silicone com o instrumento da tatuagem. O barulho ensurdecedor do aparelho de tatuar contrasta com a atmosfera silenciosa do trabalho acabado. As obras dizem respeito a esses sentimentos que se tornaram “Abdominais” (fig.65 e 666).

Os significados e os significantes, dados materiais, sociais, políticos, psicológicos, se impregnam uns aos outros. As obras se constituem por uma topologia muito simples, definem um mesmo lugar de apoio. Mudam os enunciados, não muda o enunciador. A correspondência com o receptor faz sentido não só pelo texto/poético que se relaciona ao abdômen, mas também pela troca de sentimentos comuns: o de sentirmos um “frio na barriga”.

Fig. 65 - "Abdominais: segredo", 1999, 21 x 20 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** meu segredo de longe, ainda que comigo, mitifica meu desejo.



Fig. 66 - "Abdominais: medo", 1999, 22 x 20cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina - **Texto tatuado:** medo, de que aquele líquido pudesse novamente descer pela minha garganta.



Livros

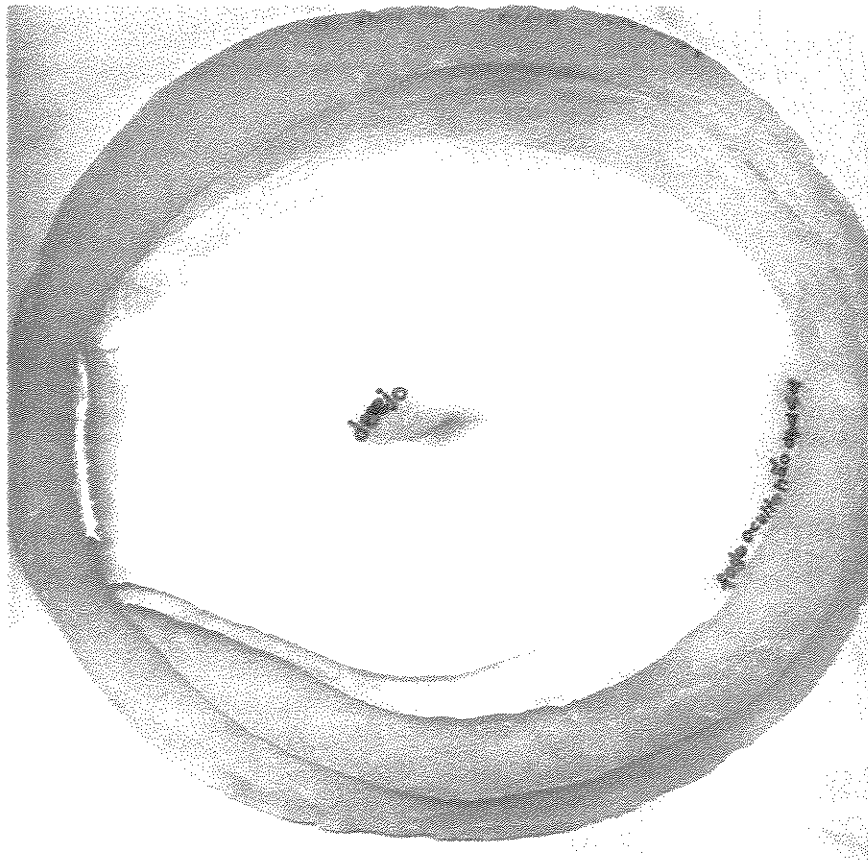
Nesta série de trabalhos, ainda em andamento, procuro desenvolver certa interação com o espectador. Aqui existe a possibilidade das interferências, ainda que finitas, na obra, que é toda articulada e pressupõe a participação do público.

Os “livros” são para serem manipulados, no entanto não oferecem muitas opções de manuseio. Há apenas a possibilidade de folheá-lo, como num livro com poucas páginas (caso mais comum nos livros para crianças onde há uma forte presença do elemento lúdico).

O leitor aqui passa por sentir a tatilidade da matéria dos trabalhos, decodificar um pequeno texto e no final submeter-se ao desenho que remonta à banalidade do consumo, a um desinteressante significado que em sua aleatoriedade poderá revelar, ou ainda, resvalar, em simples “desejos escondidos”.

Os livros têm formatos de partes do corpo; caso de “Desejo” (fig.67, p.229) que mostro na seqüência, por exemplo, é uma barriga com três páginas. O espectador a folheia assim como que quem deseja abri-la para desvelar seu sentido ou até o seu “desejo”.

Fig. 67 - "Livro: desejo", 1999, 23 x 21 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem -0 Foto: Mauricius Farina - Texto tatuado: desejo, fogo oculto não apaga.



O CORPO CONSUMIDO

A clonagem, a multiplicação dos órgãos como objetos de consumo fazem parte de uma ficção bem atual.

Num ambiente em que tudo se transforma em mercadoria, "Retrós" trabalha numa direção crítica e emblemática.

Ao enrolar determinadas partes do corpo funcionando num sistema que é o da mercadoria, o trabalho adquire uma atmosfera ambígua que é ao mesmo tempo depositária da noção de futilidade vaidosa e da sensação de que algo se deslocou do princípio natural dos organismos.

"Para Baudrillard, a crítica marxista da forma de mercadoria e do valor de troca pertence apenas à fase "produtivista" do capital. Para a fase "consumista, na qual consumimos literalmente as diferenças codificadas dos signos-mercadorias, essa crítica deve-se estender à forma do signo e ao valor de troca do signo"(...) "Até os signos devem queimar"(...) O que vale dizer que a primeira prática, a tendência de reclamar o signo apropriado para seu grupo social,

pode sucumbir ao idealismo do referente(...) a tendência para remitificar ou reinscrever o signo da cultura de massa, pode ser comprometida por um "fetichismo do significante."³⁷

Segundo Foster "o que deve ser enfatizado é a necessidade de *conectar* o enterrado, o desqualificado e o que-está-para-vir em práticas culturais articuladas ".

Nesse sentido penso aqui que esta série de trabalhos deve se abrir ao dialogismo³⁸ e à paródia³⁹, como estratégias que visam ampliar o campo da percepção, numa perspectiva que leve em consideração o espectador da obra junto aos processos internos do seu produtor, numa dimensão que é ao mesmo tempo a da mercadoria (o objeto de arte) e a da crítica da mercadoria (o sistema dos consumos capitalistas).

O desfacelamento dos originais, a possibilidade de clonagem, a duplicação dessa singularidade mais original que se produziu pela natureza, constitui uma etapa da cultura pós-moderna.

³⁷ Foster, Hal. Opus Cit.pp.226-227.

³⁸ "Baktin formulou a teoria desse texto sobre o texto e batizou-a com o nome de dialogismo por se dirigir a um diálogo onde se cruzam, polifonicamente, as vozes do enunciador, do enunciado, mesclados à voz do receptor na sua adequação contextual e operados pelo texto que se transforma em cena onde o significado se monta e se desmonta, para, enfim, transgredir-se, perder-se." Ferrara, Lucrécia D. Opus Cit. p.74

“O *cloneur* não se engendra: ele brota de cada um de seus segmentos. (...) O Pai e a Mãe desaparecem, não em benefício de uma liberdade aleatória do sujeito, mas de uma matriz chamada código.”⁴⁰

“Retrós” (fig.68) é um rolo ou um carretel de umbigos de silicone, com alguns deles tatuados. Trabalhando com os conceitos da mercadoria, “Retrós” se associa à forma dos carretéis de gorgorões, de faixas, de fitas ou de cordões metaforizando as idéias de uma ficção muito comercial no universo da clonagem. É uma paródia que ironiza as possibilidades de transformações do corpo não mais em salas cirúrgicas, mas em ateliers de costura com suprimentos adquiridos em armarinhos ou hipermercados.

³⁹ “A leitura que flagra a paródia, a transgressão é a prática que, no seu caráter de síntese, é capaz de revelar o segundo como o avesso do primeiro, embora subjacente à sua própria realidade semântica e sintática.” Opus Cit. p. 104.

⁴⁰ Baudrillard, Jean. Simulacros e simulação, Lisboa: Relógio d' Água, 1991. p. 125

Fig.68 - "Retrós", 1998, 15 x 80 x 12 cm, moldagem em silicone, tatuagem e maquiagem - **Foto:** Mauricius Farina



Considerações finais

Chegar ao fim equivale a um acerto de contas com o objeto da pesquisa, no entanto, quando o objeto é a própria poética, cabe refletir sobre os atalhos que foram cumpridos, sobre as pistas que foram abertas, não somente quando da leitura posterior às obras, mas também durante a sua criação, e mais, sobre os caminhos que foram construídos ao longo dessa dissertação.

Entendo, portanto a conclusão não como o término ou fechamento das questões propostas pelo trabalho, no sentido de tê-las solucionado, mas sim, como a verificação do trabalho realizado, dos discursos desenvolvidos.

Da continuidade inerente ao próprio fazer artístico e dos textos relacionados com os sentidos perseguidos, surge a idéia de abertura de caminhos, tramados por uma noção muito pessoal da reverberação e permanente relação dialógica entre os conceitos que motivaram a poética.

“Corpos em silicone: uma escultura derivada” tratou de uma série de obras produzidas no período que foi de 1996 a 1999. Obras desenvolvidas cujo suporte, poética e tema central fazem referência ao corpo.

Meus trabalhos trataram dos antagonismos, vida e morte, atração e repulsão e de uma mimetização do próprio “couro humano”, substituído pelo silicone. Como já disse, da semelhança com esse “couro humano” desenvolvi a série de trabalhos denominados: *“A pele como escultura”*, que dimensionou estas obras no espaço escultórico, tratando da ausência do corpo e da virtualização do seu referente.

Em *“A poética do corpo”* apresentei referências desta “modalidade” na história da arte, pontuando a contemporaneidade, quando apresentei diversos conceitos que permearam a presença do corpo na escultura.

Em *“Realidade Construída”* reforcei a idéia de fragmentação, e da construção simbólica, relacionando o silicone com objetos do cotidiano. Com relação ao procedimento e a incorporação da tatuagem nas obras, nota-se o diálogo e a intertextualidade.

No texto *“Campos Derivados”* as obras se remeteram ao universo da crítica. Trataram da denúncia e em algumas obras, a crítica alcançou a paródia.

Em *“Incorporações compulsivas”*, as performances reconheceram aspectos psíquicos que influenciam o homem neste fim de século. A solidão, o tempo ligeiro, o espaço cada vez mais restrito; cola-se aí a idéia de um movimento “antinatural” do ser humano que “aclama pela vida”.

“Corpos poemas”, o texto seguinte, tratou da série de obras que relacionaram formas de barrigas com pequenos textos/poemas: poemas sobre angústias e frustrações do ser contemporâneo.

E ainda, em “*O corpo consumido*” trabalho com o conceito de mercadoria, como na obra “Retrós” que se associa à forma de carretéis e gorgorões, metaforizando as idéias de uma ficção muito comercial.

Do ponto de vista da inserção diacrônica de minha produção artística, ela se deu no eixo de uma constituição simbólica e da agregação de espaços transitivos, filiando-se aos cânones de uma arte de conceito e da forma humana.

O que se constituiu aqui foi um aprofundamento na dimensão dessa minha relação com o consuetudinário da poética, realizando obras e construindo enunciados que apontam, seguidamente, para um estranhamento do mundo, sendo essa a referência que a alimenta.

A ligação pública, do artista e da sua obra, não depende apenas de fatores pessoais, mas também, e principalmente, de um elo institucional entre os espaços - públicos e privados.

Sem dúvida, a possibilidade de realizar uma transição, entre a intimidade de uma poética e um sistema codificado pelo texto, resume uma etapa de fundamental importância nos processos de materialização dessa pesquisa.

Percebe-se que os conceitos e as formas plásticas se impõem diante dos relatos ou das arguições, não como um pressuposto de maior ou menor importância, mas pelo simples fato de sua especificidade, mas, ainda assim, esse modo de realizar a reflexão sobre a produção do artista, pelo próprio artista, pôde significar um aprimoramento.

Já houveram artistas que declararam a falência da obra - enquanto objeto material - em razão do processo. Fizeram isso porque viam nas relações dessa obra constituída diretamente para a participação do público, mais que simples aparências ou objetos de fetiche. Suas obras performáticas se tornaram fotografias, vídeos e referências bibliográficas.

O sopro da arte desmaterializada não perdurou, mas o gesto permaneceu germinado, vez ou outra ele toma forma.

Há um enunciado de experiência na arte que reflete não só o próprio mundo que habita, mas todos os seus processos formativos, de vida e de morte.

A obra de um artista, contemporâneo de seu tempo, sempre foi um espaço de conhecimento e contribui socialmente para a ampliação das experiências culturais em seus mais diversos aspectos.

Nesse sentido, pensando estabelecer relações com vários artistas pelas escolhas que foram realizadas ao longo deste trabalho, evidencia-se, para mim, um forte reconhecimento da potencialidade surrealista quanto ao uso da metáfora como um instrumento poético particularmente com Magritte e Man Ray.

Há ainda a paródia em Marcel Duchamp, e o humanismo pop de George Segal, mas enfim, mais complicado que determinar artistas que diretamente influenciam o pensamento da minha obra é deixar de declarar a multiplicidade de influências que atuam no jogo contemporâneo.

Nesse sentido, mais que uma filiação programática, o que identifico é a presença constante de determinantes simbólicos que direcionam o meu trabalho para suas referências e derivações e não para seus aspectos meramente formativos.

Bibliografia

- Alexandrian, Sarane. O surrealismo, Cacém: Verbo, 1973
- Argan, G. Carlo. Arte moderna, São Paulo: Cia. das Letras, 1992
- Aumont, Jacques. A imagem, Campinas: Papirus, 1995. (2ªed.)
- Bachelard, Gaston. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria, São Paulo: Martins Fontes, 1989
- , A terra e os devaneios da vontade. Ensaio sobre a imaginação da forças, São Paulo: Martins Fontes, 1991
- Baudrillard, Jean. Simulacros e simulação, Lisboa: Relógio D'Água, 1991
- Benjamin, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in Teorias da cultura de massa, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982
- Calabrese, Omar. A linguagem da arte, Rio de Janeiro: Globo, 1987
- , A idade neobarroca, Lisboa: 70, 1988
- Calvino, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio, São Paulo: Cia. das Letras, 1990
- Chipp, H. B. Teorias da arte moderna, São Paulo: Martins Fontes, 1996
- Cirlot, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos, São Paulo: Ed. Moraes, 1984

- Cooper, Helen A. (org.) Eva Hesse. Retrospective, New Haven, 1992
- Deleuze, Gilles. Diferença e repetição, Rio de Janeiro: Graal, 1988
- Deleuze, G.; Guattari, F. Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia, Rio de Janeiro: Ed.34, 1996
- Favareto, Celso. A invenção de Hélio Oiticica, São Paulo: Edusp, 1992
- Fer, Briony. "Surrealismo, mito e psicanálise" in Realismo, racionalismo, surrealismo. A arte no entre guerras, São Paulo: Cosac & Naif, 1998
- Ferrara, D. Lucrécia. A estratégia dos signos, São Paulo: Perspectiva, 1981
- Foster, Hal. Recodificação, São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996
- Foucault, Michael. Isto não é um cachimbo, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988
- Gardner, James. Cultura ou lixo?, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996
- Gatarri, Félix. Caosmose. Um novo paradigma estético, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992
- Hanns, Luiz. A teoria pulsional na clínica de Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1999
- Holanda, A. B. Novo dicionário da língua portuguesa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 13° ed.
- Honnef, Klaus. Arte contemporânea, Colonia: Taschen, 1992

- Kneller, George F. Arte e ciência da criatividade, São Paulo: Ibrasa, 1973
- Krauss, Rosalind, E. "A escultura no campo ampliado" in Revista Gávea, Rio de Janeiro: PUC, (s.d.). n. 1
- . Caminhos da escultura moderna, São Paulo: Martins Fontes, 1998
- Marcondes Filho, Ciro.(org.) A linguagem da sedução. A conquista das consciências pela fantasia, São Paulo: Perspectiva, 1988
- Merleau-Ponty, Maurice. O visível e o invisível, São Paulo: Perspectiva, 1971
- Milliet, Maria Alice. Lygia Clark: obra-trajeto, São Paulo: Edusp, 1992
- Mink, J. M.Duchamp. A arte como contra-arte, Colonia: Taschen, 1996
- Moles, A. A criação científica, São Paulo: Perspectiva, 1971
- Osterwold, Tilman. Pop arte, Colonia: Taschen, 1994
- Pareyson, Luigi. Problemas da estética, São Paulo: Martins Fontes, 1984
- Peirce, C.S. Escritos coligidos, São Paulo: Abril Cultural, [Col. Os pensadores], 1974
- Plaza, Julio. Tradução intersemiótica, São Paulo: Perspectiva, 1987
- . Textos sobre estética e semiótica do curso homônimo do mestrado em artes da UNICAMP, 1996
- Schneckenburger, Manfred. "Escultura" in Arte do século XX , Colonia: Taschen, 1999. [vol.II]

-----, "O delta do contemporâneo" in Arte do século XX, Colonia: Taschen, 1999. [vol.II]

Tavares, Monica. Os processos criativos com os meios eletrônicos, dissertação de mestrado, Campinas: Unicamp, 1995

Uyldert, Mellie. A magia dos metais, São Paulo: Pensamento, 1990

Walker, John A. A arte desde o pop, Barcelona: Labor, 1977

Catálogos e Impressos:

Aguilar, Nelson. 23.Bienal Internacional de São Paulo, 1996. [catálogo]

Amaral, Aracy. Espelhos e sombras, São Paulo: MAM, 1995. [catálogo]

Bouso, Vitória Daniela. In Extremis, Campinas: MAC, 1994. [catálogo]

----- . City Canibal, São Paulo: Paço das Artes, 1998.
[catálogo]

Farias, Agnaldo. Marta Strambi, catálogo das exposições individuais,
Belo Horizonte: Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais
e Campinas: Museu de Arte Contemporânea, 1995

Milliet, Maria Alice. in catálogo da exposição XXV Panorama de Arte
Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo/SP, 1997/98, p.149

----- . O Oco e a Origem, catálogo dobrado da exposição
individual, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1997, não paginado

Plaza, Julio. in folheto dobrado da instalação Nature, São Paulo: Capela
do Morumbi, 1995

Índice das Imagens

Figura 1: Orlan e “Imaginário Genérico n. 31”	25
Figura 2: Orlan na operação/performance	27
Figura 3: Kiki Smith, “Maria Madalena”	29
Figura 4: Jake & Dinos Chapman, “Aceleração de Zygotic, biogenética, modelo de purificação libidinal”	31
Figura 5: Louise Bourgeois, “Cell Clothes”,	33
Figura 6: Aziz + Cucher, “Pam y Kim”,	35
Figura 7: Kevin Atherton, “A body of work”	37
Figura 8: Bruce Nauman, “Da mão para a boca”	39
Figura 9: George Segall, “Homem apoiado na porta do carro”,	41
Figura 10 Marta Strambi, “Uno”	49
Figura 11 Marta Strambi, “Um”	51
Figura 12 Marta Strambi, “Coxis I”,	61
Figura 13: Marta Strambi, “Coxis II”,	63
Figura 14: Marta Strambi, “Rapus II”,	65
Figura 15: Marta Strambi, “Falla”	67
Figura 16: Marta Strambi, “Lítotes”	69
Figura 17: Marta Strambi, “O vôo I”	77
Figura 18: Marta Strambi, “O vôo II”	79
Figura 19: Marta Strambi, “Próteses”	81
Figura 20: Marta Strambi, “Umbigo”	83

Figura 21: Marta Strambi, "Suspensos"	85
Figura 22: Marta Strambi, "Vértebra"	89
Figura 23: Marta Strambi, "Maquiados"	91
Figura 24: Marta Strambi, "Ajoelhados"	93
Figura 25: Marta Strambi, "Corpo"	103
Figura 26: Marta Strambi, "Barriga"	105
Figura 27: Marta Strambi, "Calça"	107
Figura 28: Marta Strambi, "Soutien"	109
Figura 29: Marta Strambi, "Receptáculo"	111
Figura 30: Marta Strambi, "Coxis III"	115
Figura 31: Marta Strambi, "Privatto"	123
Figura 32: Marta Strambi, "Privatto"	125
Figura 33: Marta Strambi, processo da tatuagem	129
Figura 34: Hieronymus Bosch, Detalhe de "O Jardim das Delícias" ..	131
Figura 35: Man Ray, "Kiki, Violon d'Ingres"	133
Figura 36: René Magritte, "O poço da verdade"	135
Figura 37: "Tattoo"	137
Figura 38: Robert Gober, "Sem título"	139
Figura 39: Marta Strambi, "Fonte para Salamandra"	141
Figura 40: Marta Strambi, "Fonte para Salamandra"	143
Figura 41: Marta Strambi, "Proposição com Escorpião"	147
Figura 42: Marta Strambi, " A sorte"	149
Figura 43: Marta Strambi, "O destino"	151
Figura 44: obras em exposição	155

Figura 45: Auguste Rodin, “ La Main de Rodin tenant un Torse”	157
Figura 46 : Marta Strambi, “Fadário”	163
Figura 47: Marta Strambi, detalhe de “Fadário”	165
Figura 48: Marta Strambi, instalação em “City Canibal”	169
Figura 49: Marta Strambi, “Havaianas”	171
Figura 50: Marta Strambi, “Debaixo para o céu”	175
Figura 51: Marta Strambi, “Puke: de cabeça para baixo”	179
Figura 52: Marta Strambi, “Próprio Couro”(Paço Imperial).....	187
Figura 53: Marta Strambi “Próprio Couro”(MAM/SP).....	189
Figura 54: Marta Strambi “Próprio Couro”(MAC/ Niterói).....	191
Figura 55: Marta Strambi, “Assim Mesmo”	195
Figura 56: Marta Strambi, “Por um Fio”	199
Figura 57: Marta Strambi, “Diabetes: suspiros”	205
Figura 58: Marta Strambi, “Diabetes: embalagens”	207
Figura 59: Marta Strambi, “Diabetes: sonhos”	209
Figura 60: Marta Strambi , “Diabetes: baratas”	211
Figura 61: Marta Strambi, “Diabetes: romeu e julieta”	213
Figura 62: Marta Strambi, “Diabetes: por um fio”	215
Figura 63: Marta Strambi, “Diabetes: escorregão”	217
Figura 64: Marta Strambi, “Diabetes: baba de moça”	219
Figura 65: Marta Strambi, “Abdominais: segredo”	223
Figura 66: Marta Strambi, “Abdominais: medo”	225
Figura 67: Marta Strambi, “livro: desejo”	229
Figura 68: Marta Strambi, “Retrós”	235