

## **SOBRE TRÊS ARTISTAS NUM PALÁCIO OU UMA HISTÓRIA ABREVIADA DA FORMA E DA IMAGEM**

Rosângela Miranda Cherem – PPGAV/ UDESC

### **RESUMO:**

Entre 2009 e 2010 três artistas plásticas apresentaram exposições individuais, notadamente instalações, no Palácio Cruz e Sousa, antiga sede do Governo do Estado de Santa Catarina. Trazendo consigo abordagens singulares, tanto em termos de noções operatórias, formulações e conceitos poéticos, como em termos de procedimentos, técnicas e demais recursos relacionados ao processo de fatura, através de seus trabalhos é possível reconhecer as complexidades da imagem e da forma na arte contemporânea, bem como certas persistências e consistências que envolvem a história e teoria da arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** imagem; forma; história da arte; arte contemporânea.

### **ABSTRACT:**

*Between 2009 and 2010 three plastic artists presented solo exhibitions, visually instalations, at the Palácio Cruz e Sousa, former headquarters of the Santa Catarina's government. Bringing with them unique approaches, both in terms of operational notions, formulations and poetic concepts, as in terms of procedures, techniques and other resources in relation to the process of making, throughout their works it is possible to recognize the image complexities and shape in the contemporary art, as some continuities and consistencies that involve the history and theory of art.*

**KEY WORDS:** image, shape, art history, contemporary art.

**Clara Fernandes e o sonho da Moira: tecer o espaço e modelar a luz.** No começo do segundo semestre de 2009, aconteceu no Palácio Cruz e Sousa uma exposição intitulada *Lume*. Nela compareciam as questões plásticas de Clara Fernandes (SP-1955), artista com um ateliê de tecelagem em Florianópolis desde 1983 e que há mais de 10 anos vinha experimentando um tipo singular de tessitura a partir de superfícies planas e horizontais, sendo que sem abandonar a fatura têxtil, buscava estruturas delgadas como vãos, ninhos, túneis. Partindo de tramas de metal combinadas com pequenos galhos formando uma espécie de véu, trabalhou com fios de nylon, além de metais de refugo industrial como cobre, latão e aço, configurando-os de modo tridimensional. Inseridos tanto no ambiente interior como nos jardins do Palácio, Clara Fernandes permite reconhecer, através de suas linhas e nós, planos e volumes, transparentes ou reluzentes (afetados quer pela incidência da luz natural como da artificial), um pensamento plástico em que transbordam questões

relacionadas à uma espécie de dramaturgia luminosa, atualizada naquilo que Rosalind Krauss chamou de campo expandido.

Considerando suas inquietações plásticas a partir de sua trajetória, em 1997 a artista já havia apresentado uma série denominada *Iluminuras* (Museu de Arte de Santa Catarina-Florianópolis) e em 2007 surgem enormes teias transparentes, medindo cerca de 11 x 7 metros (Casa das Caldeiras- São Paulo). Assim, entre textos e tessituras, as linhas avançavam suspensas em busca de outros sentidos para além da fatura em tear, apresentando um elaborado jogo entre precisão e desmesura, superfície e profundidade. Resultado desta poética, o espaço era abordado menos como uma paisagem já existente, meio circundante à obra ou ambiente (re-) apresentado e mais como um mundo singular em que o lugar fazia surgir um espaço ainda não visto. Por sua vez, enquanto aquelas formas pareciam ultrapassar os limites mais convencionais, tornando-se atuais em termos poéticos, também pareciam conter implicações do gesto imemorial que persiste e insiste na diversidade das formulações plásticas, problematizando a superfície e o espaço através do desenho e da luz.

Em outras palavras, sobrepondo questões da paisagem às do espaço e da matéria, a artista insere sua obra ao ambiente circundante sem buscar uma autonomização absoluta da forma, tampouco sua negação. Como uma espécie de manto ou cobertura, habita o lugar, mas como uma trama enigmática, pede que o espectador a pratique e experencie, construindo sua própria teia de sentidos e percepções. Assim, como tessitura pronta circunda a paisagem conhecida, mas como tessitura inacabada pede para ser descoberta como um lugar a ser experimentado e ressignificado. Entre tecido e texto, trata-se de uma obra que faz retornar o inacabado da lembrança e do esquecimento, do formulado e do informulado. Bem verdade que neste gesto também parece incidir o trabalho das antigas fiandeiras, guardiãs do destino feito de dias e noites pelas Parcas ou Moiras, além do infundável começo e recomeço, sentido e não-sentido presente na tecelagem obstinada e inconclusa de Penélope.

Procurando alcançar melhor este raciocínio, torna-se conveniente problematizar a obra de arte contemporânea não como um acontecimento que dá ao presente a última palavra, mas considerando-a como um tipo particular de sonho,

aquele que podemos partilhar enquanto estamos acordados. Cabe salientar que o sonho foi assunto de muitos filósofos, estudiosos e escritores. O poeta barroco, Calderon de La Barca, problematizou-o como ilusão inescapável e sem a qual não se pode viver. Freud retirou-lhe o sentido de predição para considerar seus sentidos pretéritos, relacionados a experiências mais primordiais e recônditas, cujas imagens são portadoras de significados latentes e manifestos, operando por movimentos de pilhagem e empilhamento, condensação e desvio. Seu contemporâneo vienense, Arthur Schnitzler encarou o estranho processo de alteração diurna e de metamorfose enigmática das formas ao escrever *Um breve romance de sonhos*. Outro autor fascinado pelos paradoxos oníricos foi Borges, tal como em *Ruínas circulares* ou em *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, além de diversos contos em que revisitava o enunciado de Coleridge: e se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então o quê? (BORGES, 1996, p.53 ).

Sobre as implicações desta compreensão, convém reconhecer a possibilidade de que todos estes autores talvez estivessem assolados pelo estranhamento de que, ainda que toda uma vida toda seja vivida em extrema proximidade com alguém, jamais será possível tangenciar onde estão seus desejos e sonhos. Do mesmo modo, na experiência onírica pode-se ir a todos os lugares, viver as experiências mais intensas sem que seja necessário mover o corpo e depois ainda acordar de modo ileso e insuspeito, pois embora tudo possa ser tão real, intenso e palpável, nada pode ser trazido para testemunhar estas lides que pertencem ao inexoravelmente perdido. Lembrando as brechas onde, por vezes, o sonho é reconhecido como familiar e recorrente, caberia perguntar se não seria esta sua condição: um enredo, constantemente revisitado e re combinado, sujeito ao esquecimento devido às lides diurnas e por isso, quando voltamos a sonhar temos a ilusão de que se trata de um território imagético em que se acabou de pisar.

Se assim for, como a filosofia, o teatro ou a matemática, cujas grandes questões são sempre revisitadas, a matéria que constitui o destino humano não estaria marcada exatamente pelo sonho que ocorre e a vigília que o esquece? E isto não poderia acontecer também com a arte, que constantemente providencia o retorno daquilo que foi abandonado no estado de vigília, ocultado pelas crenças de progresso e desejo de originalidade? Considerando esta possibilidade, não haveria no trabalho

de Clara Fernandes o sonho de uma antiga fiandeira a tramar o espaço e modelar a luz, imbricando ambos no desenho de sua tessitura?

**Roberta Tassinari e o gesto de Parrásio: configurar a forma pictórica e atualizar o longínquo.** No primeiro semestre de 2010, Roberta Tassinari apresentou no Palácio Cruz e Sousa uma instalação intitulada *Croma*, composta por 50 bóias infláveis em cor de rosa, sendo 15 unidades de 91 cm de diâmetro/ rosa néon, 20 unidades com 76 cm de diâmetro/ rosa translúcida e 15 unidades de 61 cm diâmetro/ rosa fosco. O trabalho foi projetado na Sala Quatro, em torno dos quatro pilares de ferro, formando um cubo de cor no centro, compondo um campo pictórico através de uma estrutura de cor e transparência que se expandia através da luz emanada pelos objetos suspensos, perscrutando um outro espaço.

Vinda de uma formação em Design Gráfico/Arte na Comunicação, somada ao estudo de pintura no Emily Carr Institute of Art – Vancouver, Canadá, a artista escapou da moldura e da própria superfície biplanar, trocando a pintura de cavalete e a arte retiniana para fazer persistir inquietações pictóricas desdobradas pela premeditação conceitual e pela experimentação matérica e formal. Tal gesto parece advir do fato de que há em seus objetos e intervenções um pensamento que se atualiza e traveste, tal como no caso do trabalho apresentado no Salão Nacional de Itajaí, onde aplicou *amoeba* sobre uma parede branca, concebendo linhas coloridas e colocadas sobre diferentes áreas sobrepostas que acabaram produzindo distintas camadas e profundidades. Ao efeito de transparência e veladura, somaram-se os acúmulos da substância gelatinosa depositada no chão devido ao deslizamento provocado pela ação da gravidade.

Também é o caso de *Sementeira*, trabalho apresentado no Salão de Atibaia (SP), onde explorando novamente as potencialidades da *amoeba*, pensou um canteiro singular, preparado poucas horas antes da exposição e previsto para acontecer somente na abertura. Sendo as massas viscosas de cores dispostas de modo aleatório, em algumas das cavidades deste objeto para cobrir os pequenos furos existentes na parte inferior foi colocado um plástico adesivo, só retirado no início da ação. Instalada no teto, a proposição ocorreu uma única vez, tendo hora marcada para iniciar, através do gotejamento e seus efeitos no chão. Sujeita ao movimento do ar e da gravidade, da temperatura e da própria passagem do tempo, a artista buscou,

através da estrutura quadricular da sementeira, uma relação com a rigidez e simetria da grade, aludindo à estrutura da pintura e sua composição geométrica, em oposição ao movimento contínuo, fluido, assimétrico e até incontável da matéria. Assim, o problema do coeficiente criativo, ou seja, a distância entre a concepção e à materialização do pensamento artístico, torna-se parte da questão que tomou para encarar e dar consistência através de seus trabalhos.

Importante destacar que, acolhendo resultados inesperados, sua gestualidade não é apenas manual, exige um movimento constante e inteiro do corpo em relação à distância e à altura em que a obra se encontra disposta na especificidade de cada ambiente. Neste sentido, desdobrando a instalação apresentada no Palácio Cruz e Sousa em 2010, *Croma* também foi reapresentada na Fundação Cultural de Criciúma com o mesmo recurso de bóias infláveis com dimensões variáveis, unidas e penduradas por fios de nylon, buscando diferentes matizes de cor, através de um jogo entre as incidências de luz e a sobreposição de camadas, fazendo com que estes objetos cor-de-rosa adquirissem, conforme a posição, tonalidades laranja ou lilás, ou ainda, fizessem surgir um verde refletido na parede branca. Além das tonalidades transparentes, era possível reconhecer veladuras formadas entre os círculos cromáticos e a saturação colorante em determinadas áreas, configurando-se diferentemente, de acordo com a posição do observador em relação à obra.

Muitas destas questões, especialmente relativas à cor e à forma da matéria pictórica, podem ser encontradas ainda num trabalho apresentado no Museu de Arte de Joinville, recorrendo a sacolas semelhantes a bóias vazias, onde também aparecem objetos feitos de acrílico, acetato e celofane, produzindo composições translúcidas. Destituindo as coisas de suas funções previamente conhecidas, surgem planos de cor e veladuras, alterando formas através de novos encontros e combinações. Assim, este objeto tridimensional e tendendo ao monocromático metamorfoseia-se indefinidamente. A continuidade desta linha investigativa vem produzindo uma nova série de objetos, sendo que cada um deles busca uma composição cromática a partir de objetos diferentes, posicionados em planos distintos. *O Azul* é um arranjo de plástico, acetato, fio de metal encapado com plástico e mede 40 x 50cm. *O Amarelo* nasce de uma montagem com plástico, acetato, celofane, adesivo e vinil, medindo 120 x 250 cm. Apresentando diferentes densidades de transparência, cada cor predominante possibilita variações tonais. A partir de

situações cromáticas diferentes e sutis que são dadas a ver, os elementos saem de dentro da estrutura que as envolve e ganham espaço, modificando-o pelos rebatimentos luminosos.

Perseguindo um certo controle racional ao buscar a contenção das formas, através da distribuição de planos, da composição de linhas e do equilíbrio cromático e matérico, pode-se observar que as mesmas são também portadoras de uma certa alegria e uma provocação aos sentidos, particularmente quando remetem à transparência gelatinosa e à aparência lúdica dos objetos que espreitam para lembrar os brinquedos de praia e a parte mais divertida e colorida do material escolar. Assim, comparecem a contenção e o dispêndio, a premeditação e a (extra-) vagância, insistindo em assinalar que o que faz a singularidade da obra é o modo como acontece o jogo para domar a tempestade das percepções e sensibilidades, lembranças e esquecimentos no qual cada gesto artístico se torna único, ao mesmo tempo em que faz voltar aquilo que nele não passa de repetição proveniente do distante e do recôndito mais primordial, ou seja, produzir um efeito pictórico de superfície e profundidade, numa composição de cores, volumes e planos.

O que Roberta Tassinari permite alcançar é também um paradoxo. Implica na compreensão de que para sonhar é preciso esquecer a matéria vivida no estado diurno, fazendo com que a mesma seja processada e adentrem pelos estranhos segredos que persistem e insistem em nosso repertório ótico, atravessando as consistências da imaginação. Faz pensar ainda que a criação artística é um tipo particular de sonho, em que aquele que sonha tangencia a matéria dos inumeráveis sonhos que lhes precederam. Ou seja, ao perseguir suas inquietações plásticas, não seria constitutivo e próprio do gesto artístico precisamente fazer voltar as questões irresolutas que nasceram com aquele que, desde um tempo imemorial, imaginava e criava blocos de percepções e sensibilidades a que mais tarde passaram a denominar de arte? Se assim for, esta artista contemporânea faz voltar os mais longínquos problemas da pintura: do que é feita a luz e a cor; quais são as formas pictóricas e do que elas podem ser feitas; o que uma pintura pode fazer ver, o que ela ilumina e até onde ela pode levar os olhos que a miram?

Ocorre que o gesto de Roberta Tassinari apresenta uma relação com o gesto de Parrásio, artista que venceu Zeuxis num certame, após seu oponente ter pintado

uvas tão perfeitas que até os pássaros vinham bicá-las. Sua vitória foi assegurada pelo fato de que Parrásio fez Zeuxis pensar que se tratava de uma cortina o anteparo que tornava imprecisa a visão da paisagem (TORREGO,2001). O que esta narrativa de Plínio, o Velho permite compreender é que para cada artista assegurar seu êxito é preciso reinventar o gesto poético, sendo que a ele não cabe a mera repetição, mas a tarefa de alterar a própria compreensão do que vem a ser a obra artística. Assim, no antigo pintor grego, tal como narrado pelo historiador romano, como na artista de *Croma*, sobrevive o gesto pictórico alcançado como repetição reinventada ou diferida.

Num esforço para compreender o que poderia ser este tipo de repetição, pode-se lembrar Goethe, o qual era ainda um jovem escritor que amava pintura quando fez uma viagem a Itália trazendo duas questões que o marcaram por toda a vida, a luz e a forma. Uma delas foi tratada num livro chamado *Doutrina das cores* (1810) e outra em *A metamorfose das plantas* (1790). Sobre a questão luminosa, discordando da decomposição e dos efeitos cromáticos concebidos por Newton, o interesse de Goethe estava voltado para a sensação colorante e a unidade da paisagem proporcionada pelas condições vaporosas e turvas, quer como um modo de chegar à indiferenciação entre luz e matéria, quer como meio para chegar à verdade sensível e vivente em que a cor é uma espécie de carne do mundo.

Sobre a questão vegetal, a pergunta que lhe serviu de ponto de partida pode ser assim resumida: sendo as plantas tão variadas em tamanhos, cores e outras características, o que faz da planta uma planta? Como reconhecê-la em suas inumeráveis variedades e metamorfoses? (GOETHE, 1997). Por sua vez, para além do estudo sobre a natureza vegetal, a interrogação sobre a constituição das formas remete ao problema das formas do mundo, quer através de suas persistências e repetições, quer de suas metamorfoses e alterações. Assim, em Goethe como em Roberta Tassinari, há uma preferência afetiva que busca alcançar os efeitos luminosos e tonais, mas também comparece uma dramaturgia das formas, ainda que estas se desmaterializem através das camadas e transparências para se recompor num novo jogo de metamorfoses.

**Betânia Silveira e as formas de Benjamin: a imagem do familiar e suas semelhanças inverificáveis.** O ano de 2010 já estava quase terminando, quando numa das salas do Palácio Cruz e Sousa o espectador se deparou com uma rede

avariada que pendia do alto formando uma outra espécie de entorno, dentro do qual encontrava diferentes objetos dispostos sobre uma mesa. Convidando a adentrar e compartilhar uma deriva sensorial, encontravam-se objetos esféricos e cônicos feitos em cerâmica. Bandejas- bacias ofereciam texturas e cheiros, enquanto cilindros e discos- tambores esperavam que suas sutilezas sonoras fossem descobertas. Trata-se de uma instalação que inclui materiais diversos (fios de nylon e silicone ocupando espaço de 3m de diâmetro x 2m de altura; cerâmicas com inserção de metal na massa, vitrificadas e com óxidos, obtida através de queima elétrica a 1050° C e com dimensões variando entre 10cm x 15cm x 6cm e 60cm x 20cm, sendo que na experimentação deste lugar, as semelhanças iam se alterando.

Nem rede nem teia, pelos fios de silicone a artista apresentou um vestido, uma meia longa e outras formas que parecem se oferecer para, logo em seguida, perturbar uma possível relação de familiaridade com as coisas. Tramando e destramando as contra-formas do corpo para torná-las, ao mesmo tempo, esconderijo e armadilha, é possível deslindar o gesto artístico que busca misturar cultura e natureza, orgânico e inorgânico. A composição gradeada também leva a reconhecer movimentos contraditórios a penetrar e escapar, invadir e desviar, construindo o inesperado que espreita entre a linha e a matéria, a forma e o manuseio. Olhos atentos podiam encontrar ali ainda, as marcas da manualidade artística que premeditou o encontro com uma outra mão que fará o pião dançar, outra boca que irá soprar, outras narinas que não resistirão ao cheiro das folhas, outro ouvido que alcançará o delicado murmúrio dos seixos e sementes. Enfim, sentidos abertos a lembranças e associações, fenda lúdica pela qual a sensibilidade e a imaginação podem ser acionadas.

Combinando cerâmica, escultura e instalação, num primeiro momento Betânia Silveira (Belo Horizonte, 1957) parece apresentar a imagem da rede, tanto como recurso de sobrevivência do pescador e armadilha para o peixe, como metáfora da trama com que o artista pensa o mundo e materializa o artifício para fisgar o fascínio do observador. Porém, enquanto os olhos se alongam tentando apreender o visual que se faz visível, num dos lados, formas perturbadoras lembram notações de uma partitura. Em seguida, esta imagem se torna um varal onde formas que lembram coadores, toalhas, peças de roupa, leves e flutuantes, parecem brincar de roda, fazendo surgir uma estranha ciranda que suspende e sobrepõe movimento, sons,

cheiros, formas e cores, cujas matizes terrosas vão do gelo ao carvão. Enleado neste dispositivo, o espectador é esperado para um último encontro, onde será tentado a desvendar o conteúdo de uma pequena caixa branca dentro da qual um corpo- cauda ou de um ser tramado em silicone e cravejado com pequenas escamas-flores-nódulos, sendo que ambos aguardam o contato enquanto lançam a pergunta: quem sou? Mas eis que a resposta é a mesma: pense minha forma e invente meu nome, pois em mim há sempre algo que nunca deixou de ser você.

Partindo de tais inquietações plásticas, afirma-se neste trabalho uma interlocução com Walter Benjamin, particularmente no que diz respeito ao problema de como as formas sobrevivem e como são produzidas semelhanças entre formas dessemelhantes (BENJAMIN, 1985). Considerando o que chamou de proximidade empática ou afinidade inverificável, este autor aborda a forma menos como algo relacionado ao absolutamente novo e mais como elementos recalcitrantes que retornam como perturbadora infiltração. Abandonando a noção simplificadora de que a arte se delimita pelos contornos da biografia ou das injunções de um tempo e lugar, o pensador alemão relaciona a forma das coisas ao retorno de lapsos e irresoluções.

Problematizando uma história das imagens que sobrevive na impureza dos tempos e na alteração constante das formas, chega ao entendimento de que cada época traz consigo infinitas possibilidades de encontros com o passado, obtidos por uma potência semelhante a de um relâmpago na noite, quando tudo parece se iluminar para logo em seguida desaparecer na escuridão. E não seria este o encontro que Betânia Silveira prepara para o espectador, quando ainda que por um breve instante, é possível reconhecer formas familiares retidas na memória da infância ou de alguma circunstância povoada por objetos cotidianos singelos e lúdicos? Produzindo a impressão de que vieram de um outro lugar, restam ali como indício ou elo com algo ou alguém de quem um dia já se esteve muito próximo.

Para finalizar, depois de um percurso que considera tanto as singularidades da concepção poética, como as particularidades da fatura de Clara Fernandes, Roberta Tassinari e Betânia Silveira, ratifica-se uma compreensão acerca das sutilezas e impurezas temporais próprias de quem sabe que a arte é sempre portadora de algo já visto que volta subterraneamente como sonho, atravessando e mesclando diferentes temporalidades pelos arremessos fragmentários da memória.

Neste sentido, reconhecendo que nenhuma forma conserva sua integridade, mas impõe incessantemente uma desagregação, cada um dos trabalhos que comparecem ao Palácio Cruz e Sousa entre 2009 e 2010, também contempla o entendimento de que é através da alteração que as imagens artísticas sobrevivem ao esvaziamento de seu conteúdo e periodicamente se revigoram num fluxo de metamorfoses e variações, de esquecimentos e retornos (DIDI HUBERMAN, 2006). Assim, mais do que uma questão de gênero, estas três artistas permitem que se aborde algumas complexidades relativas à história e teoria da arte, notadamente no que diz respeito às implicações temporais e às singularidades imagéticas, possibilitando que se refaça a reflexão de Didi Huberman acerca da sobrevivência póstuma da forma, uma vez que *a imagem pensa. É uma questão infernal. Talvez inabordável para o pensamento* (DIDI HUBERMAN, 2001).

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- BORGES, Jorge Luís. **O livro dos sonhos**. R. J: Bertrand Brasil, 1996.
- TORREGO, Maria Esperanza. **Plínio, o Velho. Textos de História da Arte**. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **A metamorfose das plantas**. 3ª. Edição, São Paulo: Ed. Antroposófica, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el Tempo: História del arte y anacronismo de las imagenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- \_\_\_\_\_. **La peinture incarnée**. Paris: Les Editions de Minuit, 2001

#### **CURRÍCULO RESUMIDO DA AUTORA:**

Dra. em História pela USP (1998) e Dra. em Literatura pela UFSC (2006); Profa. Adjunta de Teoria e História da Arte no DAV e PPGAV- CEART- UDESC; possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; desenvolve pesquisa intitulada **Imagem-acontecimento. Uma história das persistências e consistências da arte moderna na atualidade**.