



ANNATERESA FABRIS

**Percorrendo
veredas:
hipóteses
sobre a arte
brasileira atual**

I MOVIMENTO

ANNATERESA FABRIS
é professora do programa
de pós-graduação em
Artes (ECA/USP) e autora,
entre outros, de *Cândido*
Portinari (Edusp).

“Arte minha”: com essa expressão, Francesca Alinovi propunha pensar a produção pós-moderna num artigo de 1981. O que era a “arte minha”? A arte que vem depois da arte universal, da arte com A maiúsculo. Uma arte *life size*, que cada um pode (e deve) fabricar por si, em harmonia com as próprias possibilidades criadoras. A “arte do MEU, a arte que cada um produz livremente ou escolhe para si (não há uma diferença substancial entre o fazer e o escolher) na plena realização de si, sem sentir-se mais obrigado a comparar o próprio produto com um modelo de arte desproporcionado e transcendental”. Manifestar a própria arte – alertava a crítica italiana – é uma operação difícil e arriscada. O “meu” de cada indivíduo só tem sentido quando se comunica com o meu dos outros, quando um gosto particular é confrontado com todos os outros gostos.

A idade pós-moderna seria, pois, a idade do Meu e do Eu não mais unidos e indivisíveis, mas participando do Outro e da Coletividade. A liberdade conquistada pelos novos artistas coloca em crise a noção de tendência. Aliás, não há mais tendências porque cada artista representa a própria tendência. Não há mais estilo porque cada um inventa o próprio estilo. Não há mais contradição entre tecnologia e artesanato, figuração e abstração, citação e invenção: a obra é apenas o ponto de um campo, cuja extensão é ilimitada.

A arte minha é ainda a arte que sabe “estar no meio”: entre as várias disciplinas artísticas, entre o objeto estético e aquele comercial, pois é nos intervalos entre um campo e outro que se encontra uma energia intensa

e estimulante. Graças a essa dimensão, não há uma simples volta à pintura, e sim uma reinvenção da pintura que não é mais pintura. Não há uma simples volta ao passado, mas a provocação, através da citação do passado, de um futuro que se realiza no presente (1).

II MOVIMENTO

A visão de uma multiplicidade, gerada a partir do interior do campo artístico, é corroborada por uma análise externa, proposta por um antropólogo como Georges Balandier. Ao estudar a presença do imaginário na sociedade contemporânea, o autor francês lembra que seu regime foi modificado, tornando-se mais livre e mais flutuante. A exasperação do imaginário, a multiplicação de seus espaços e de seus meios de produção e fruição estão em relação direta com a acentuação do conhecimento racional, da ação instrumental, da produtividade e da expansão. Uma série de fatores está na base dessa solicitação cada vez maior do imaginário: a mobilidade das pessoas, a abundância das imagens e signos, o nexos comunicação/consumo, a circulação rápida dos bens culturais banalizados e dos produtos da imagística política. Abundante, fugidivo e instável, por ser produto de uma sociedade caracterizada pela inflação de imagens e objetos, o imaginário atual constitui-se cada vez menos a partir de repertórios, de “esquemas” estabelecidos e transmitidos ao longo do tempo. O fim dos esquemas tradicionais de pensamento é, em grande parte, resultado da aparição de um “tecno-imaginário”, no qual confluem a força das imagens e a “magia” das máquinas complexas.

A arte pós-moderna apresenta as mesmas características do imaginário: desconstrução, destruição da hierarquia dos conhecimentos e dos valores, dos paradigmas e dos modelos. Se uma das facetas do pós-moderno é cínica e banalmente niilista, não se pode esquecer que existe uma outra, capaz de mostrar “uma capacidade expres-

siva liberada, uma exigência de criatividade livremente exercida e propícia à coexistência de estilos, uma abertura a todas as experimentações, múltiplas, brilhantes e pouco preocupadas com suas chances de permanência” (2).

III MOVIMENTO

A arte atual trabalha com a variedade, afirma Beatriz Sarlo. Cruza e sobrepõe realidades diferentes entre si: cultura de massa, grandes tradições estéticas, culturas populares, linguagens próximas do cotidiano, tensão poética, dimensões subjetivas e privadas, paixões públicas. Por isso, não existe um único tipo de artista: cada um possui estratégias próprias para escolher matérias e deliberar sobre formas, suportar limites ou transgredi-los, falar ou calar-se diante da própria produção. A variedade instaura-se porque os artistas trabalham com instrumentos que são aprendidos, modificados ou inventados individualmente; porque alguns experimentam a plenitude do significado e outros não têm certeza de que algo possa ser de fato dito; porque há uma rede invisível de experiência e cultura, de razão e imaginação, de coisas sabidas e de coisas que jamais serão sabidas, diferente para cada um (3).

POR ENTRE FRAGMENTOS

Na impossibilidade de estabelecer uma visão de conjunto, na qual determinadas coordenadas se impõem como dominantes, o partido analítico que pode ser adotado é selecionar alguns pontos num mapa marcado por diferenças, que alguns críticos chamam de “identidades” e outros de “territorialidades” (4). Qualquer que seja o termo adotado, é indiscutível que a arte atual é caracterizada pela coexistência de afirmações sexuais, culturais, étnicas; pela contaminação entre arte e vida; pela busca de padrões visuais despojados e cerebrais;

1 Francesca Alinovi, “L’Arte Mia”, in *L’Arte Mia*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 43-7.

2 George Balandier, “O Imaginário na Modernidade”, in *O Contorno: Poder e Modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997, p. 233; “A Modernidade e suas Facetas”, in *idem*, p. 145.

3 Beatriz Sarlo, “El Lugar del Arte”, in *Escenas de la Vida Posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1996, pp. 136-7.

4 Alessandra Mammé, “Global Art”, in *L’Espresso*, XLIII (42), Roma, 23/ott./1997, p. 153.

pela presença de experimentações tecnológicas sofisticadas; e pela persistência de velhas tradições, denotando uma descentralização que nada mais faz do que confirmar o diagnóstico precoce de Francesca Alinovi.

Essa fragmentariedade será o fio condutor de uma análise, que buscará determinar alguns marcos referenciais no mapa da produção artística brasileira a partir de um ponto de vista assumidamente subjetivo. Trata-se de questões que me mobilizam neste momento e que me levaram a tentar compreender como alguns artistas respondem a elas.

A imagem da imagem

Imagem da multiplicidade, da totalização das imagens, a imagem da imagem representa, para Paolo Bertetto, um fenômeno tipicamente metropolitano. Os signos metropolitanos são “imagens reproduzidas e reprodutíveis, reproduções de imagens que implicam outras imagens e outras reproduções, imagens formalizadas que remetem a outras imagens, imagens que se articulam no código e o exibem ao mesmo tempo, como mediação estruturadora que liga todas as coisas de maneira viscosa”. A imagem da imagem é uma mensagem que explicita logo o código que a estrutura, definindo o próprio funcionamento e a própria trajetória significativa.

A imagem metropolitana não é aquilo que pode ser reproduzido, mas aquilo que traz em si a própria reprodução. Mais do que repetição, ela é a reprodução permanente e a auto-reprodução, abrindo um processo de infinitos reflexos no duplo. O que a imagem da imagem traz à tona é o caráter artificial do mundo metropolitano, sua tendência a achatar todas as determinações e a própria subjetividade na equivalência do simulacro, da contrafação.

A imagem da imagem representa um fenômeno de homogeneidade generalizadora, que aponta para o idêntico e para o indiferenciado, mas pode ser desestruturada

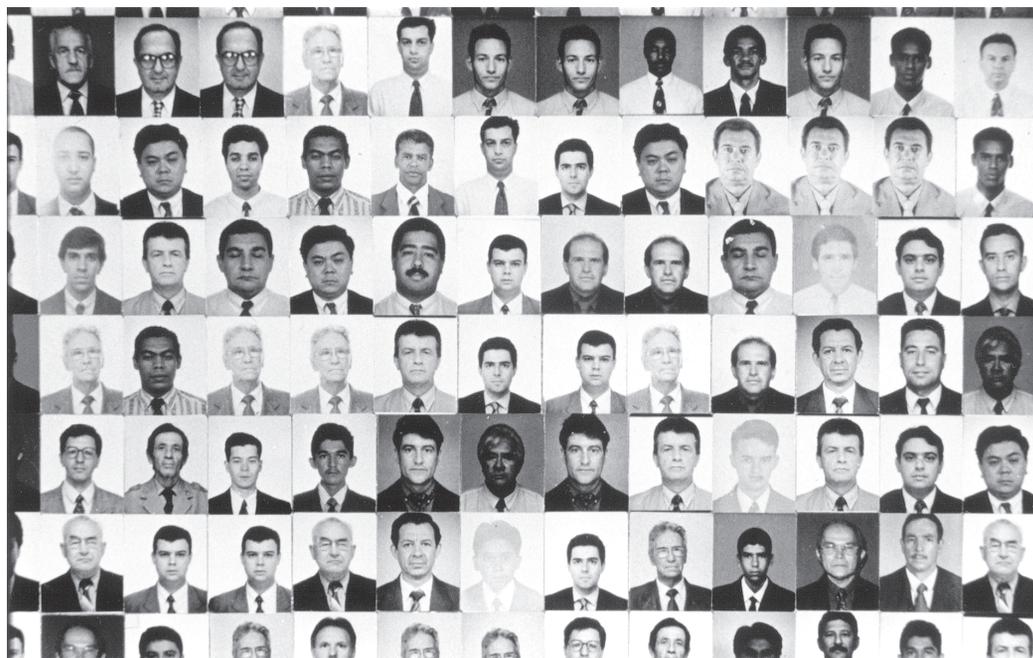
graças a uma intervenção simbolizadora, capaz de multiplicá-la ulteriormente ou cancelá-la de vez. Nos dois casos, trata-se de inserir uma diferença no horizonte da imagem da imagem. Uma diferença intensiva, caracterizada pelo excesso ou pela falta, passível de virar-se contra a imagem da imagem e de interromper a serialidade da reprodução e da difusão. *Pop art* e hiper-realismo constituem exemplos da primeira modalidade de diferença, enquanto a segunda é tipificada sobretudo pela arte conceitual (5).

Um exemplo de desestruturação da imagem da imagem graças a uma estratégia hipertrófica é representado por *Retratos* (1989-96), no qual Cristina Guerra lança mão da repetição (diferencial) para problematizar o conceito de identidade na sociedade contemporânea. Apropriando-se de retratos de identidade recusados por seus destinatários em virtude de algum defeito técnico, Cristina Guerra remete esse tipo de produção à sua origem primeira na medida em que cria um jogo especular entre identidade e despersonalização. A artista explora a noção de identidade em seus dois significados mais corriqueiros: enquanto conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa; enquanto qualidade de idêntico. O que é, de fato, um retrato de identidade? À primeira vista, a afirmação de um sujeito através de seus traços característicos. Em termos ideológicos, a construção de uma identidade social graças a um conjunto de normas que sublinham antes a semelhança do que a diferença. O retrato de identidade, portanto, é um artifício simbólico que transforma em objeto um sujeito que acredita estar deixando gravada a marca de sua unicidade.

Cristina Guerra sublinha a correspondência perfeita entre próprio e idêntico, ao confrontar a identidade com a quantidade. *Retratos*, considerado pela artista “uma imagem única, embora modulada” (6), compõe-se de 32.832 fotografias de identidade, que nada mais fazem do que testemunhar a despersonalização que permeia a sociedade contemporânea. Diante desse imenso painel que, de longe, evoca a textu-

5 Paolo Bertetto, “L’Immagine dell’Immagine e la sua Differenza”, in *Rivista di Estetica*, XX(4), Torino, 1980, pp. 50-4.

6 Depoimento de Cristina Guerra no seminário “Novas Possibilidades da Imagem” (São Paulo, ECA/USP, 16/jun./1997).



Cristina Guerra,
Retratos
(detalhe), 1989-
96, prancha de
288 fotos 3x4

ra de um mosaico, tem-se a impressão de estar visualizando uma reflexão de Baudrillard sobre a fotografia enquanto forma de estranhamento do sujeito. Se a fotografia pode ajudar a conjurar o processo de extermínio da própria alteridade, ela é simultaneamente um mecanismo de expropriação e de aniquilamento da singularidade, transformando o homem numa “coisa entre as coisas”, todas estranhas umas às outras, todas familiares e enigmáticas, em lugar de um universo de sujeitos comunicando-se todos uns com os outros, todos transparentes uns aos outros” (7).

Retratos pode ser também analisado a partir das considerações de Bertetto sobre a hiperimagem enquanto intervenção direta sobre o duplo, sobre o múltiplo, sobre a estrutura da simulação e sobre a espetacularidade difusa. A hiperimagem é a dilatação alucinada da imagem da imagem, sua reprodução em termos de gigantismo simbólico e simultaneamente sua decodificação. É a simulação da simulação. É a simbolização pura do espetáculo metropolitano (8). O que é *Retratos* senão uma visualização vertiginosa e impossível de ser apreendida de uma

irrealidade espetacular que Cristina Guerra sujeita a uma visão crítica e distanciada? A imagem onipresente converte-se em imagem ausente, uma vez que o olhar é atraído por fragmentos cromáticos, ritmos iterados, padrões compositivos, por estruturas abstratas enfim, mas não por ícones pontuais e significativos em si. Mesmo que o sujeito consiga reconhecer-se naquela multiplicidade indiferenciada, o que ele viverá será a experiência da despersonalização, não da singularidade. Sua identidade nada mais é do que um fragmento de uma identidade difusa, regida pela reprodução, pela repetição, pela simulação, que remete o indivíduo ao contexto exterior e a uma paisagem social marcada pela fragmentação, pela descontinuidade e pelo deslocamento.

História/história

No início dos anos 70, toma corpo uma tendência denominada *story art*, que tem como objetivo estabelecer relações entre acontecimentos e sentimentos, memória e

7 Jean Baudrillard, “A Arte da Desaparição”, in *A Arte da Desaparição*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997, p. 35.

8 Bertetto, op. cit., pp. 55-6.

presente a partir de um “lugar mental” particular. A *story art*, que permite o confronto entre uma história particular e a História, pressupõe uma experiência temporal ampliada, para a qual confluem tanto vivências pessoais quanto vivências familiares (9). Vinte anos depois, Rosana Paulino elabora a *story art* de sua família graças à constituição de uma genealogia peculiar, feita de escapulários que se articulam em linhas imaginárias, dando vida a uma rememoração fictícia e aleatória. O fato de Rosana Paulino acumular fragmentos da identidade familiar e organizá-los como relíquias transforma sua operação numa tomada de posição lateral à História, que se identifica com a crônica e com a visão feminina de uma temporalidade móvel (10).

O processo adotado pela jovem artista é significativo em si: configurar a memória familiar a partir de imagens fotográficas multiplicadas reprograficamente implica potencializar uma possibilidade que McLuhan atribuía ao xerox – inserir no domínio público as anotações mais secretas e pessoais, os manuscritos mais confi-

denciais (11). Se, graças a um processo técnico, Rosana Paulino traz a público uma história familiar forjada, não se pode esquecer que um gesto arquetipicamente feminino é igualmente determinante na conformação de suas relíquias. Ao costurar seus escapulários, a artista coloca-os sob o signo de duas configurações distintas: se a reprodução infinita remete à série e à indiferenciação, os atos de acumular e de coser reatualizam o arquétipo da mulher que elabora e transmite a memória familiar de maneira fragmentária, graças a imagens descontínuas, que podem ser sucessivamente rearticuladas nos vários processos de transferência mnemônica.

Rosana Paulino não é apenas uma artista que reconstrói uma história familiar. É uma artista negra, que desconstrói diferentes estereótipos sociais e estéticos, envolvendo em suas operações questões relativas à raça, à identidade e à sexualidade. Trabalhar com fotografias de família adquire, nessa perspectiva, um novo significado, aproximando Rosana Paulino da prática das artistas afro-americanas, que con-

9 Anne-Marie Boetti, “L’Arte del Diario”, in Maria Adelaide Frabotta [org.], *Lessico Politico delle Donne*, Milano, Gulliver Edizioni, 1979, pp. 170-1.

10 Boetti, “La Memoria delle Mani”, in Frabotta, op. cit., p. 160.

11 Marshall McLuhan, “Xéros, Simulacre et Mort du Livre”, in V.A., *Les Imaginaires*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1976, pp. 353-4.

Rosana Paulino, Parede da Memória (detalhe), 1994, xerox, linha, microfibra e tecido



ferem um papel determinante à auto-representação e à caracterização pessoal e social do negro, para além de dados puramente estatísticos (12).

A memória da mão

*Del Pilar
Sallum,
Ataduras,
1997, fio de
latão*

A mão, que coloca o homem em contato com a duração do pensamento, é ação: pega, cria e, às vezes, pensa. É sobretudo graças a ela que o homem toma posse do mundo. Se a vista desliza por sobre o universo, a mão o toca: sabe determinar o peso de um objeto e

sua textura; define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam. A superfície, o volume, a densidade, o peso são fenômenos essencialmente táteis. O tato anima as forças misteriosas da natureza. Sem ele, ela se pareceria com as paisagens da câmara escura – leves, planas e quiméricas.

É pela mão que o homem criou um universo concreto, diferente da natureza. É pela mão que o homem se fez artista: “toca, apalpa, calcula o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para nele prefigurar a forma, acaricia o invólucro de todas as coisas, e é com a linguagem do tato que compõe a linguagem da visão – um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom vazio, uma linha dura, uma linha suave”.

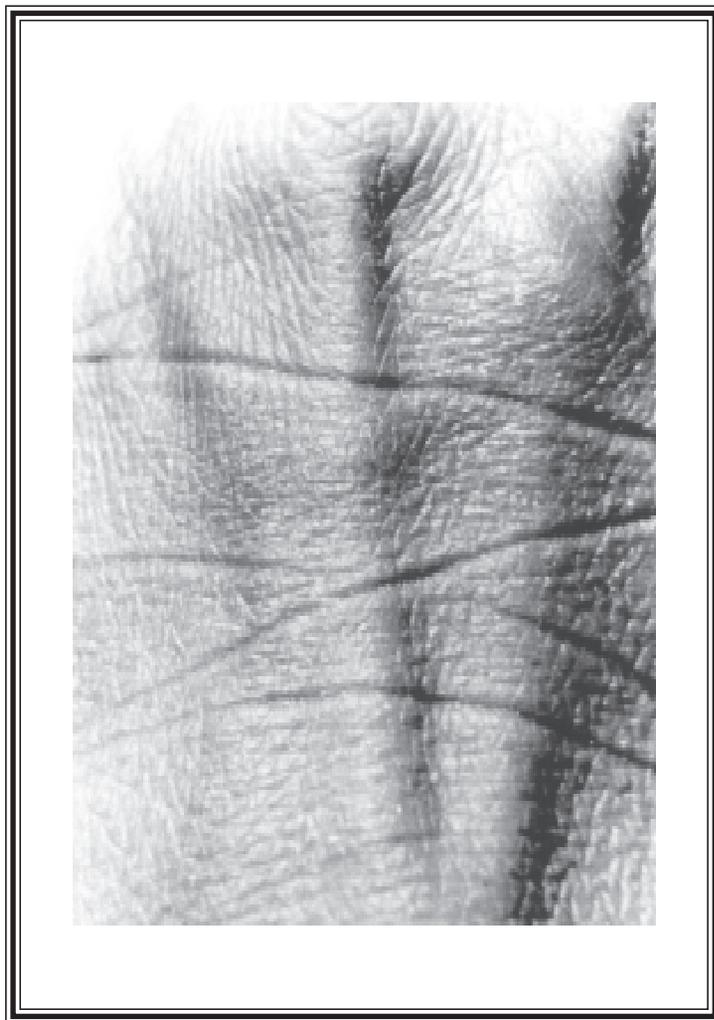
A mão toca o universo, sente-o, transforma-o, acrescentando um novo reino àqueles da natureza. Criando um universo inédito, ela deixa sua marca em todo lugar. Confronta-se com a matéria que transforma, com a forma que transfigura. Educadora do homem, ela o multiplica no tempo e no espaço (13).

A reflexão de Focillon sobre o poder criador da mão aplica-se claramente à ação de Del Pilar Sallum. Suas mãos moldam formas escultóricas de maneira peculiar: enrolando e desenrolando fios de latão em volta dos dedos e deixando neles sua marca física e química. Mas não é apenas escultura que o gesto da artista produz. As ações de enrolar e desenrolar deixam seu vestígio nas mãos que manuseiam a matéria, criando uma gravura (14) peculiar, a um só tempo concreta e metafórica.

Ao enrolar e desenrolar fios, Del Pilar Sallum atualiza a gestualidade feminina, feita de repetição e paciência, e propõe um caminho, ou melhor, um labirinto, no qual está inscrita uma temporalidade concreta, física, que é fundamentalmente duração. Suas ações oscilam entre o excesso e a sobriedade: se as esculturas se compõem por acumulação, as gravuras registradas em fotomontagens e vídeos trazem a marca de linhas suaves, por vezes imperceptíveis, dotadas de um ritmo próprio, no qual a repetição se revela como uma memória corporal e psicológica ao mesmo tempo.



Com seus gestos repetitivos, que constroem e desconstróem sucessivamente, Del Pilar Sallum parece realizar aquela não-arquitetura do mundo, historicamente atribuída à mulher (15). Trata-se, porém, de uma não-arquitetura particular, que estrutura a forma e oculta o desígnio conformador, interessada antes no vestígio do que na captação do gesto concreto. Ou que, pela multiplicação e pela inversão, remete a um vazio que só o tempo, entendido como percurso, consegue preencher. A verdadeira matéria das operações de Del Pilar Sallum acaba sendo seu trabalho solitário e silencioso, no limiar de uma exasperação que a memória da mão converte em atitude artística. Uma memória inscrita na matéria e na pele, ambas sujeitas a um processo de transformação, no qual o elemento determinante é, sem dúvida, o confronto entre o simbólico e o concreto, entre um gesto arquetípico e excessivo e um fragmento corporal, que busca a expansão das próprias possibilidades e dos próprios limites. Uma memória que se configura a partir do intercâmbio contínuo entre matéria e corpo, graças ao qual uma e outro se transformam em energia física e simbólica ao mesmo tempo.



Arte de fronteira

Uma das características da arte atual é o desconhecimento de categorias estanques. Técnicas, procedimentos lingüísticos e simbólicos imbricam-se entre si, sem que os artistas sintam necessidade de apegar-se a esta ou aquela solução de maneira rígida, podendo, ao contrário, apresentar propostas diferenciadas a cada nova operação criadora. Se a coerência do projeto não é mais a meta dos artistas de hoje, distanciando-os da arte moderna ortodoxa, é possível, contudo, colocá-los na perspectiva da modernidade heterodoxa, isto é, daquela modernidade que se interessou em fundir arte e vida, ou em contestar o projeto das vanguardas históricas. É no âmbito de Futurismo e Dadá sobretudo que ocorrem inú-

meras quebras de barreiras entre técnicas e linguagens e que a matéria desempenha um papel determinante, vindo a negar o tradicional valor de permanência.

Se Dadá descreve da coerência do tempo linear e vira as costas para a ideologia do progresso, o Futurismo, ao contrário, aposta numa arte que mergulhe na contemporaneidade e se imbua de seus valores visuais, comportamentais, ideológicos em sentido lato.

Embora não seja futurista em termos lingüísticos, Laurita Salles, porém, parece exibir cada vez mais uma atitude futurista perante o fazer arte. Se uma certa espacialidade futurista se fazia presente numa escultura como *Sem Título* (1994), que conjugava simultaneamente movimentos centrípetos e movimentos centrífugos, uma atitude futurista parece explicitar-se

Del Pilar Sallum, Marcas, 1997, fotografia

12 Fatimah Tobing Rony, "Primeiro Temos que nos Ver a Nós Mesmas", in *Personal Narratives: Women Photographers of Color*, Winston-Salem, Southeastern Center for Contemporary Art, 1993, p. 25.

13 Henri Focillon, "Éloge de la Main", in *Vie des Formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 101-28.

14 Maria Isabel Branco Ribeiro, "Del Pilar Sallum", in *Del Pilar Sallum-Rosa Esteves*, São Paulo, Itaúgaleria, 1995.

15 Boetti, "La Memoria delle Mani", op. cit., p. 157.

*Laurita Salles ,
Niello, 1994,
latão gravado e
metais
fundidos;
abaixo, Forma
Rolante, 1994,
cobre gravado*



na pesquisa que vem desenvolvendo nos últimos tempos, que se situa na fronteira entre gravura e escultura e lança mão de recursos científicos e industriais.

Reivindicando para a gravura uma possibilidade que ultrapasse a tradicional estampa e retome um processo que remonta à pré-história, Laurita Salles propõe pensá-la como incisão:

“Entendo hoje a ação de gravar de forma ampliada, onde a associação com a estampa não é condição *sine qua non* para sua existência. Esta concepção revela-se como o encontro de uma formulação e/ou existência contemporâneas do ato de gravar e suas formas primordiais. Como na pré-história, a gravura é compreendida como associada à noção de *marca* sobre uma superfície resistente realizada por instrumentos cortantes e onde esta marca por corte se *integra* à imagem” (16).

O interesse pela incisão leva a artista a estabelecer uma ponte entre passado e presente. Se a intenção é reavivar configurações primordiais da gravura, os processos de que Laurita Salles se serve são extremamente contemporâneos, pois se aproximam daqueles da usinagem química. Desde 1994-95, com as séries *Formas Rolantes* e *Pontaletes*, a gravura tem-se configurado “como sinal gravado em uma superfície autônoma” (17), uma vez que a ação não se desenvolve na convencional chapa de co-

bre, mas em cilindros industriais, cuja solidez é dissolvida pelos ácidos utilizados na água-forte.

A saída da bidimensionalidade já havia sido ensaiada em 1994 com os *Niellos*, matrizes retrabalhadas de maneira a acentuar sua materialidade por meio de incidências luminosas. Se neles Laurita Salles explorava a fronteira entre a gravura e o objeto, as *Formas Rolantes* e os *Pontaletes* se situam no limite entre gravura e escultura, não só por sua tridimensionalidade, mas igualmente pela tutilidade que a corrosão lhes confere.

Uma outra aproximação com a escultura pode ser sugerida a partir de uma afirmação da própria artista, que faz referência a uma “perda da matéria”, a “uma presença que se cria em forma de algo que se esvai” (18). O que é o entalhe senão subtração de matéria de uma superfície sólida?

REATANDO FIOS?

Os casos apresentados são exemplos possíveis de uma atitude nômade perante a arte, que se espraia em inúmeras direções sem que seja possível estabelecer eixos e caminhos principais. À arte contemporânea poderá talvez ser aplicada a imagem da vereda num duplo significado semântico: enquanto caminho fora da estrada comum e enquanto momento presente. E não é justamente isso que os casos analisados permitem detectar?

16 Laurita Salles, *Projeto de pesquisa apresentado à Fundação Vitea*, São Paulo, 1997.

17 *Idem*, *ibidem*.

18 *Idem*, *ibidem*.