

Visualidade e Conceito na Obra Contemporânea

Maria Luiza Fatorelli
Doutora em Artes Visuais
Prof. adjunta do Instituto de Artes da UERJ
PPGARTES -UERJ

O trabalho discute o campo disciplinar da arte a partir de processos e metodologias artísticas presentes na elaboração da obra, considerando a articulação entre diferentes campos do conhecimento, no domínio específico de minha poética visual. artes visuais, arte contemporânea, metodologias artísticas.

The work discusses the disciplinary field of art, considering artistic methods and processes presents in the elaboration of an art work, considering the relevance of the articulation among different knowledges in the specific domain of my visual poetic. visual art, contemporary art, artistic methodologies.

A presente comunicação pretende discutir o campo disciplinar da arte a partir de processos e metodologias artísticas presentes na elaboração de uma obra, considerando-se, no domínio da formulação de uma poética artística, a importância da especificidade na articulação entre diferentes campos do conhecimento.

Tomarei como referência alguns trabalhos, de minha autoria, mais especificamente duas instalações – a primeira no MAM do Rio de Janeiro e a segunda, realizada como desdobramento de minha tese de doutorado, no espaço do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. A escolha desses trabalhos associa-se a sua configuração, na qual o texto não é legenda nem descrição da imagem: ao contrário, pertence à obra como forma e conteúdo, estabelecendo estratégias que ampliam e discutem questionamentos gerados pela prática artística.

Em uma conferência na Universidade de Southampton¹, Thierry de Duve, ao investigar as mudanças de paradigma no ensino da arte, esboça modelos a partir de tríades que definiriam três momentos da história. A primeira tríade, referida a escola de Belas Artes estaria associada a “talento – métier – imitação”, em oposição ao segundo modelo, que alude ao modernismo da Bauhaus tratando de “criatividade – meio – invenção”. O modelo contemporâneo fala de “atitude – prática – desconstrução”. Segundo o autor, este “diagnóstico”, feito para pensar o projeto de uma nova escola de artes, encomendado pela cidade de Paris, não chega a uma proposição definitiva,

mas reconhece a importância dessas tríades na elaboração de uma nova escola e aponta na filosofia de Derrida e também na de Deleuze, nas formulações que os autores apresentaram sobre *diferença e repetição*, no final da década de sessenta, sintomas de enfrentamento da exaustão desses modelos.

A produção de arte contemporânea, distante das categorias associadas ao *métier* e a *mimese*, instaura práticas artísticas ancoradas em procedimentos e metodologias que afirmam um campo constituído de diferentes saberes. A questão da biografia e da formação do artista parece de extrema importância e se evidencia na prática de muitos artistas.

Em meu trabalho, a questão do espaço na arte, assim como a relação entre arte e arquitetura, há muito se apresenta como área central de interesse. A graduação em arquitetura assumiu grande importância em minhas escolhas artísticas; isto se evidencia numa série de obras que eu poderia chamar de “arquiteturas de artista”.

O trabalho que pretendo apresentar desenvolve-se como uma poética do longe e do perto. Uma “dialética das distâncias” se configura como estratégia central na abordagem da questão do espaço na arte em sua interface com a arquitetura. Este “movimento” de proximidade e de afastamento pode ser pensado a partir dos conceitos de *espaço liso e espaço estriado* propostos por Deleuze e Guattari², e associados também a procedimentos artísticos que articulam, de uma forma particular, desenho, pintura, gravura e arquitetura.

Para ver muito de perto, é preciso utilizar o sentido do tato. A frotagem, escolhida como técnica para iniciar o trabalho, pode ser pensada como uma espécie de visão de cego. Nesse dispositivo, o tátil adquire primazia sobre o ótico, e a imagem resultante do contato entre o gesto e a arquitetura, registrada em grandes papéis, é impregnada pelo contato com a matéria da superfície arquitetônica. Desta forma, a frotagem ironiza a primazia ótica da arte, agenciando aproximações afetivas e territorializadas da arquitetura.

A frotagem entre nós é memória da brincadeira de criança, brincadeira que consiste em “imprimir” em uma folha de papel a imagem de uma moeda. Basta para isso esfregar um grafite sobre o objeto escolhido, recoberto por um

papel, e ver surgir, sob a ponta do lápis, o desenho cunhado em relevo. Posteriormente pesquisando sobre gravura, descobri que a técnica, anterior à xilogravura, foi utilizada no quarto e quinto séculos por estudantes chineses para copiar os textos de Confúcio, gravados em pedra na entrada das Academias Imperiais.³

Na arte moderna, Marx Ernst⁴ utilizou frotagens em série intitulada “História Natural”, datada de 1926. Recentemente, ao falar das marcas monotípicas que Mira Schendel realiza sobre o papel, Guy Brett aponta uma combinação de gesto ativo e impressão passiva, produção /reprodução⁵. Esta me parece uma lógica aplicável à frotagem que, no meu trabalho, muitas vezes é realizada coletivamente, ou seja, com a participação simultânea de várias pessoas. O gesto de cada um faz do papel mediador e registro do encontro entre uma forma dada pela arquitetura e o movimento exercido pelos participantes do trabalho.

A impressão é uma passagem “cega” obtida, sem mediações, entre a matriz e imagem em formação. Segundo Didi Huberman⁶, essas passagens, por contatos no interior da matéria, introduzem uma dupla distância temporal. Uma dimensão de origem arqueológica e imemorial e uma outra que desafia a história, pois se recusa a ocupar um lugar determinado no interior de uma evolução do estilo. A impressão e também a moldagem escultórica, que produz a forma e a contra forma, escapam da arte como “idéia” humanista, na qual o desenho registra o pensamento do artista e a arte visual é associada à arte liberal, à “cosa mentale”, algo distanciado da aderência da matéria.

Uma referência interessante pode ser encontrada no trabalho de Robert Morris⁷, realizado em 1972, que opera uma passagem exemplar ao fazer uma frotagem sobre um livro de Leonardo da Vinci, transformando as palavras e as imagens do livro em imagens da matéria e do acaso. Toda a estética humanista se “dissolve” incorporada pelas marcas do gesto e do grafite que deixa entrever apenas os limites das folhas. O livro, objeto tridimensional, é “planificado” pela impressão; as teorias do desenho e da perspectiva cedem lugar às marcas das bordas do objeto, reveladas através do contato com a matéria negra do grafite, mediada pelo gesto do artista. Retornando à questão

das tríades propostas por Didi Huberman, poderíamos pensar essa operação artística como evidência de dois diferentes momentos da história da arte.

A utilização da frotagem⁸, combinada a diferentes processos definidos e “inventados” ao longo de minha prática artística, permite-me estabelecer diálogos com tempos e lugares. A imagem impressa traz uma temporalidade imprecisa e cambiante, presente em cadeias operatórias entre pensamento, processo, linguagem e gesto. Ao escolher trabalhar a partir de frotagens, meu objetivo é inverso à idéia da surpresa ou acaso. Para uma aproximação e registro da arquitetura, tento definir os fragmentos e os elementos que me interessam “recolher” para, posteriormente, reutilizá-los. O procedimento torna possível usar, como referência e “matriz”, grandes e sólidas superfícies arquitetônicas que, freqüentemente, contrastam com a delicadeza e a fragilidade dos papéis nos quais esses elementos são registrados. A técnica permite, também, trabalhar com dimensões de suporte muito maiores do que as utilizadas nas gravuras ou impressões tradicionais, pois estas são limitadas pelos formatos das prensas das telas e dos materiais que compõem as matrizes.

Apresentei um projeto de exposição para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no início de 2000. A mostra acabou por se concretizar em uma exposição dentro do projeto “Novas Direções”, com curadoria de Agnaldo Farias, inaugurada em agosto de 2001. No trabalho realizado no MAM, desenvolvi, dialeticamente, um jogo entre o longe e o perto, utilizando a medida do meu corpo para “conhecer” e estabelecer “escalas” para a arquitetura e com isso problematizar limites entre o tátil e o visual.

A arquitetura moderna do MAM, projetada por Affonso Eduardo Reidy, revela, na sua superfície externa, parte da memória de seu processo construtivo. Não me refiro a elementos decorativos, presentes em alguns dos meus trabalhos realizados anteriormente,⁹ mas a marcas da própria forma de concreto que moldou as paredes/estrutura. A partir desta constatação, busquei tratar as colunas do edifício, ícones do espaço urbano e cultural do Rio, como topografias-limite, pele de um corpo que, ao ser tocada e transcrita, produziu uma espécie de mapa, configurando uma lógica ou uma história da superfície.

O desenvolvimento do trabalho se deu a partir de dois procedimentos que se sobrepuseram na construção das telas. O primeiro remete a um movimento de aproximação, um reconhecimento tátil do lugar a partir das frotagens. O segundo é um movimento inverso de afastamento, atitude que, nesta proposição, tratou a arquitetura do museu como um elogio ao neoconcretismo carioca. Falo de uma experiência no domínio fenomenológico do meu processo de trabalho. As colunas do MAM, ao serem fotografadas inúmeras vezes e também transferidas para os papéis japoneses, foram multiplicadas e “remontadas”, adquirindo uma mobilidade que me pareceu aludir aos “bichos” de Lygia Clark.

A arquitetura modernista propunha uma integração entre linguagens em função da melhor solução plástica para o edifício. Desta forma, o paisagismo e as artes plásticas deveriam ser pensados em consonância com a arquitetura. Um exemplo disso são os azulejos do prédio do MEC assim como os trabalhos modulados de Athos Bulcão para o palácio do Itamaraty, além dos jardins do MAM projetados especificamente para o entorno do edifício. As pesquisas plásticas desenvolvidas por Lygia Clark e por Hélio Oiticica determinaram configurações espaciais articuladas em torno de um espaço artístico. A Casa é o Corpo, o Túnel de Lygia, bem como os Penetráveis e os Núcleos, de Hélio Oiticica, constituem arquiteturas que operam no campo da arte experimental, completamente distanciadas de uma relação decorativa ou aplicada a um edifício arquitetônico, mas estabelecendo ordens próprias e inovadoras na pesquisa da relação entre arte e espaço.

Na exposição do MAM-Rio, o suporte do trabalho é o mesmo suporte da pintura, propondo dialogar com este plano/território histórico da arte. O tamanho do chassis remete à medida do meu corpo e o procedimento da frotagem é um diário de reconhecimento das marcas da superfície do edifício como tatuagens espaço/tempo. Na relação indicial que os trabalhos estabelecem com o museu, texto e imagem se entrelaçam no espaço do quadro. No trabalho de 1.70m x 5.00m realizado sobre papel, é o próprio texto¹⁰, escrito sobre a coluna, que a transporta indicialmente para a obra. O gesto da escrita se confunde com o gesto da frotagem, resgatando para a letra manuscrita a superfície da arquitetura. Texto e imagem se incorporam à

superfície como sede dos significados.

Retorno aqui ao cruzamento entre arte e arquitetura, que busco estabelecer nos meus trabalhos. Na exposição do MAM, o espaço público do Museu dialoga com um universo privado, regido pela escala do meu corpo e pela proximidade tátil, buscando constituir uma dialética das “distâncias”.

A aproximação entre arte e arquitetura, estabelecidas pela obra, poderia ser pensada à luz dos conceitos de espaço *liso* e espaço *estriado*, formulados por Deleuze e Guattari. Os conceitos foram apresentados pelos autores a partir de uma série de modelos em diferentes campos do conhecimento, tais como a física, a matemática, a música e a estética.

No modelo estético, o *Liso* é objeto de uma visão aproximada, associada a um espaço tátil ou háptico¹¹. É o espaço do deserto, que não tem fundo nem limite, que não se enxerga de longe: nunca se está “diante” dele, mas está-se nele, em uma proximidade onde as coordenadas da geometria não encontram lugar. Contrariamente ao *liso*, o *estriado* estaria caracterizado por uma visão à distância e por um espaço ótico, pelo ponto de fuga e pelo ponto de vista. No *estriado*, a simetria, o contorno e as sombras dominam a imagem, que empurra o céu, o mar e o horizonte para um fundo dominado pela forma da figura. É o espaço do distanciamento e do ponto de vista que, na arte do Renascimento, se estabelece com as regras da geometria euclidiana. É o espaço da “veduta”¹² que domina e restringe a paisagem¹³. No exemplo tecnológico de espaço *liso* e espaço *estriado*, o feltro é contraposto ao tecido. O tecido, estriado e constituído por dois tipos de elementos verticais e horizontais que originam a trama, se contrapõe ao feltro, que, ao contrário, é um emaranhado de fibras obtido por prensagem. O feltro não é fechado, não tem avesso, direito ou centro, e pode crescer em qualquer direção. Utilizado pelos nômades, ele é a matéria da tenda, da roupa e da armadura. O nômade, ao tecer, ajusta a vestimenta e a própria casa ao espaço exterior. No sedentário, o tecido, vestimenta e tapeçaria, tende a anexar à casa imóvel ora o corpo, ora o espaço exterior.

Ao pensar esses trabalhos como interferências espaciais, se de um lado eles afirmam um *espaço estriado*, de arquitetura e história do museu, em

contrapartida possibilitam uma leitura particular, pela qual a proximidade absoluta dos “decalques” ou frotagens dos espaços criou linhas que não delimitam nem fora nem dentro, nem forma nem fundo, mas um *espaço liso*, que busca traduzir um desejo e um movimento de aproximação de um lugar.

A segunda obra artística que nos serve de exemplo foi constituída por uma espécie de “repetição” da arquitetura do MAC de Niterói. Comecei o trabalho com uma série de rascunhos realizados sobre as páginas impressas do texto de minha tese de doutorado “Superfície Limite: entre arte e arquitetura”. Na configuração do trabalho, o texto se desdobrou como suporte da imagem; as linhas, como sucessivos horizontes conceituais e materiais.

A arquitetura, nesse caso, foi a matriz para as medida da trama, que se desenvolveu a partir de cada uma das paredes que compõem o salão circular do Museu. Quatro grandes “planos” formados por quase três mil páginas contendo todos os rascunhos e reimpressões do texto da tese, emendados em horizontais e verticais e tramados como um tecido, foram suspensos na arquitetura pra estabelecer um diálogo com as curvas do edifício de Niemayer. A exposição reconduziu o texto à imagem, dobrando as páginas e as palavras, compondo uma arquitetura regida por uma poética visual.

Considero que a imagem das obras “apresentadas” é parte integrante e fundamental desta comunicação. Tratamos aqui de processos e metodologias artísticas que revelaram um campo conceitual, uma “extensa” invisibilidade ancorada nas imagens. São elas que evidenciam processos e metodologias no domínio da arte. Faltam as imagens, ponto central do cruzamento de saberes e visualidades que compõem a arte contemporânea.

¹ Thierry de Duve, Quando a Forma se Transformou em Atitude e Além. In ____ Revista *Arte e Ensaio*, ano 10, 2003: 93-105.

² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, São Paulo: Ed.34, vol 5,1997: 179-215.

³ Daniels, Harvey. *Printmaking*. Londres: Hamlyn House, 1974:49-53.

⁴ Idem:51.

⁵ Catálogo da exposição de Mira Schendel

⁶ Cf., Didi-Huberman, Georges. Catálogo da exposição “L’empreinte”. Paris: Centro Georges Pompidou, 1967.

⁷ Didi-Huberman opus cit.:223, fig.90.

⁸ Do francês frottage – do verbo esfregar

⁹ **Museu do Açude - cartografias de uma coleção** Esse trabalho foi o resultado de um workshop proposto no Museu do Açude, onde se encontra a coleção de artes decorativas que pertenceu a

Raymundo de Castro Maya. Frequentemente as obras de um Museu não podem ser tocadas, permanecendo em estantes com vidros, ou protegidas do público. No workshop, os visitantes do Museu, receberam papéis e grafites e foram orientados no sentido de "registrar" com esses materiais, diferentes relevos e texturas dos objetos da coleção. Esses papéis, recolhidos, foram organizados como uma espécie de mapa, utilizando-se como limite a forma dos recortes dos azulejos barrocos presentes na sala. Com vinte metros quadrados, o "desenho" ocupou a sala principal da casa, propondo uma nova leitura dessa "arquitetura coleção".

¹⁰ Texto de Mário Pedrosa, escrito como apresentação da segunda exposição do grupo Frente , realizada no MAM em 1957.

¹¹ Que não opõe os órgãos dos sentidos mas pressupõe que o olho pode ter uma função tátil, não ótica.

¹² Recurso utilizado na época do Renascimento que consistia em abrir uma pequena janela numa parede ou muro desenhado no quadro, deixando entrever uma paisagem ao longe e reforçando, assim, a idéia de profundidade do espaço pictórico.

¹³ No texto "Sobre o papel da natureza na pintura moderna" in *Arte e Cultura ensaios críticos*, p. 179. Greenberg, contrariamente às idéias apresentadas por Deleuze e Guattari - espaço ótico (estriado) associado à perspectiva, e espaço moderno associado ao tátil ou háptico (espaço liso) – refere-se à pintura do renascimento como tátil e à pintura moderna como ótica, associando-a à idéia do espaço como um continuum.

Maria Luiza (Malu) Fatorelli é artista plástica, doutora em artes visuais pela eba-ufrj. Prof adjunta do instituto de artes da uerj, do programa de pós-graduação em artes da uerj e da escola de artes visuais do parque lage. Foi artista visitante na rusking school of drawings and fine arts da universidade de oxford, na escola internacional de gráfica de veneza e no hedlands center for the arts na califórnia.