

O INFORME NA PINTURA: DE AMEAÇA A ELEMENTO CONSTITUTIVO

Icleia Borsa Cattani / UFRGS

RESUMO

O artigo visa analisar o informe como fenômeno interno à arte, em três momentos: como impossibilidade absoluta até o romantismo, primeiro movimento moderno do século XIX e visto como ameaça nos inícios deste; como novo elemento, elaborado na pintura moderna como possibilidade de criação de algo radicalmente novo; finalmente, como produtor de novos sentidos constitutivos da arte contemporânea. Esse texto recorre também a outros conceitos operacionais, tentando verificar sua pertinência em relação às problemáticas das obras analisadas, em seus tempos e origens diversas: a novela *A Obra-Prima Ignorada*, de Honoré de Balzac, de 1831-1837; a pintura *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Edgar Manet, de 1862 – 1863; e a videoinstalação *Visão Pós – Traumática do Déjeuner sur l'Herbe*, de Lenir de Miranda, 2006

PALAVRAS-CHAVE

informe na arte; pintura moderna; arte contemporânea; anacronismo; eros e tânatos.

ABSTRACT

The present article aims to analyze the shapeless as an phenomenon internalized in field of arts in three different moments: as an absolute impossibility up to the romanticism, first modern movement of the XIX century, and, later on, as a menace in the very first years of the century; Then, as a new element, elaborated in the modern painting as a possibility of new constitutive senses in contemporary art. The present article also makes use of other operational concepts, in an attempt to verify its pertinence in relation to the creation aspects of the analyzed works, considering its periods of time and diverse origins: the novel: *The Unknown Master-Piece*, by Honoré de Balzac, written between 1831 and 1837; The painting *Déjeuner sur l'Herbe* (Lunch on the grass) by Edgar Manet, from 1862- 1863; and the video-installation *Post-Traumatic Vision of Lunch on the Grass*, by Lenir de Miranda, 2006.

KEYWORDS

shapeless in art; modern painting; contemporary art; anachronism; eros and thanatos.

O que podem ter em comum, três obras de modalidades diferentes: uma novela, uma pintura, uma videoinstalação, separadas no tempo e no espaço, resultantes de experimentos, referenciais e processos diversos entre si? O presente estudo busca ressaltar algumas de suas semelhanças e diferenças, tendo como fio condutor, o informe enquanto nova possibilidade de sentidos, a partir da arte moderna.¹

Para fins de delimitação conceitual, importa salientar que a arte moderna aqui em consideração é a do século XIX, permeando o movimento romântico e o realista e já apontando para questões que viriam posteriormente, trazidas pelo novo pensamento visual e tátil. Já como arte contemporânea, é considerada a que, a partir de meados da década de 70 do século XX, começou a colocar novas bases, derivadas das modernas, mas delas diferindo em muitos aspectos, sobretudo pelos diversos recursos ao passado. A arte contemporânea estabelece relações complexas e contraditórias com a modernidade, sem que tenha havido uma nova ruptura histórica; o que fica claro na obra aqui presente, que cita uma pintura icônica da ruptura oitocentista.

A primeira obra em estudo é literária; embora escrita por um autor considerado basicamente realista, ela apresenta elementos marcadamente românticos. Trata-se da novela *A Obra-Prima Ignorada*, de Honoré de Balzac, escrita em 1831 e revisada em 1837 para assumir sua configuração definitiva. A segunda, *Le Déjeuner sur l'Herbe* (O Almoço na Relva) de Edgar Manet, 1862, marca a ruptura com a arte que a precedeu (juntamente com *Olympia*, pintada no ano seguinte); segundo Georges Bataille, pelo riso imenso que acolheu a ambas (BOIS, KRAUSS, 1996). A última obra é a videoinstalação da pintora brasileira Lenir de Miranda, intitulada *Visão Pós – Traumática do Déjeuner sur l'Herbe*, de 2006.

A constatação inicial, ao cotejar as três obras, foi que havia entre elas um poderoso elo de ligação, constituído por um *pensamento do informe*.² Esse não é considerado como ausência de forma, mas como excesso, inversão, reversão, pulsação e ruptura de limites face à arte anterior à modernidade. Se certos fantasmas da primeira modernidade permanecem na arte contemporânea, como se pode facilmente constatar, é porque as obras modernas acionaram dispositivos vinculados ao informe que permanecem até o presente. Primeiramente, a ativação do inconsciente

na elaboração de novos mundos. Em segundo lugar, da morte (o medo da destruição da arte, vinculada à possibilidade de destruição da vida). A seguir, a evocação, ou a invocação, do erotismo (as mulheres nuas, representadas com crueza e sem disfarces; as diversas representações da sexualidade, que antes eram confinadas a espaços estritamente privados de exibição).³ O ignóbil e o escatológico (as prostitutas, as condições abjetas da vida dos pobres no capitalismo triunfante, as prisões, os hospícios; as execuções e os supliciados nos diversos conflitos sociais e políticos do oitocentos).⁴ Podemos pensar também o anacronismo, enquanto operação de *pulsção*, como fazendo parte do informe, na medida em que ele ocorre pela presença simultânea de dois tempos diferentes no pensamento dos artistas (ARASSE, 2006), no qual ora um, ora outro avançam, sem fusionar, trazendo à tona elementos que parecem criar inconsistências e contradições. Nas três obras aqui em estudo, pode-se verificar a presença dessa pulsção de tempos diferenciados, gerando tensões.

Também é necessário apontar, como elementos vinculados ao informe, o trauma como encobrimento e o fracasso como risco, a serem enfrentados na criação do novo.

O informe é também considerado nesse texto como um *organismo* que se revira, trazendo o interno ao exterior e sepultando a pele sob as camadas de vísceras expostas. É o que ocorreu no momento em que a pintura (fio condutor deste processo) deixou de representar a *pele do mundo*, sua superfície, para apresentar o seu interior, sua *carne*, composta de pigmentos e ligantes pelos quais cores, linhas, manchas, texturas amalgamam-se, sem que se possam discernir formas definidas, identificáveis ou não. Essa acepção do termo nos remete diretamente à abstração informal do século XX. Importa lembrar, no entanto, que as pinturas e desenhos de alguns artistas nos primórdios do romantismo oitocentista, entre os quais se destaca William Turner, já traziam essas características. Nas telas e desenhos desse artista, vinculadas a uma visão subjetiva do real, os títulos indicavam os componentes imagéticos como trens e navios mas, sobretudo, os efeitos atmosféricos que decompunham as figuras, como neve, tempestade, nevoeiro, avalanches e os onipresentes efeitos da luz, do vapor e da velocidade nas novas sociedades industriais. Tratava-se do avesso do corpo da pintura clássica, criando novos corpos,

não-anatômicos. Com essa operação primeira, os próprios corpos humanos ou animais pintados tornaram-se outra coisa: não mais representação do visível, mas campo de projeções. As substituições, as metamorfoses, as distensões, as reorganizações, as dissociações dos corpos, espaços e tempos passaram a ser possibilidades constitutivas de pleno direito.

O informe, portanto, enquanto *excesso* e apresentação do até então irrepresentável, enquanto princípio operatório que visava mudar radicalmente a arte e o seu papel no social permeia a modernidade à qual se vinculam as duas primeiras obras abordadas nesse estudo, como sintoma de ruptura; já na terceira obra, a evocação do *Almoço na Relva* ocorre como efetivo marco histórico da ruptura, a ser resgatado... para ser destruído simbolicamente, figurando uma questão maior na qual a arte se confunde com a vida contemporânea, sua morte com a destruição, programada ou acidental, da vida. Nessa terceira obra, as questões são colocadas a partir de uma elaboração contemporânea na qual o informe ocorre como motor da obra, como excesso, como encenação da morte e da destruição no mundo contemporâneo.

Essas questões são internas ao informe, enquanto componente do pensamento visual e tátil que norteia de dentro a poética do artista e a obra instaurada, da modernidade até o presente.

Os diferentes papéis desempenhados pelo informe nos momentos históricos de elaboração das obras em estudo: de latência e ameaça no seu advento, tal como narrado na novela, levando à morte da obra e do artista, transformou-se trinta anos mais tarde em ruptura e em trauma, materializados num primeiro momento pelo riso do público (ao qual o artista reagiu, resistindo e persistindo com sua arte); e, nos dias de hoje, como elemento constitutivo, assimilado nas obras contemporâneas – mas que, conforme a intenção presente em muitas realizações, ainda incomoda, choca, revolta, pois apresenta claramente o impensável e o indizível.

Pelo viés do informe, portanto, através de um corte transversal na história da arte moderna, tenta-se aqui estabelecer uma correlação produtora de novos sentidos, entre obras distantes entre si, mas trazendo princípios narrativos ou estruturais que evocam operações similares de uma à outra.

Vejamos então, no que consistem as obras em estudo. Na novela de 1831–1837, Balzac situa a história no século XVII, colocando em cena quatro personagens: o jovem pintor Nicolas Poussin, o artista já consagrado Porbus, que assume na novela o papel de mentor do primeiro (se esses dois personagens são reais, a história é assumidamente ficcional) e um terceiro pintor, este inventado, Frenhofer, já idoso e com talento excepcional. O quarto personagem é uma bela jovem, Gillette, amante de Poussin. Há ainda outra mulher, denominada Catherine Lescault, sobre a qual quase nada é dito mas cuja importância é evidente na trama; trata-se da modelo da tela de Frenhofer que nomeia o texto e seu nome serve de título ao segundo capítulo da novela. O título desse segundo capítulo foi denominado, na primeira versão da novela, *La belle noiseuse* (A bela complicadora).

Na trama, Poussin, ainda aprendiz, visita Porbus por quem tem grande admiração. No atelier deste, encontra Frenhofer e se impressiona pelas críticas que este faz a uma tela de Porbus, que para o jovem, está perfeita. No entanto, o pintor mais velho pega o pincel e, com alguns toques de cor, luz e sombra, cria o “ar” que dizia faltar à tela. Impressionados, Porbus e Poussin visitam então a casa de Frenhofer, que lhes revela estar pintando uma obra-prima: a imagem de uma mulher, em tamanho natural, a mais perfeita que poderia ser pintada, na qual ele vem trabalhando há dez anos. Mas ele recusa mostrar a tela aos outros dois, pois necessita de uma nova modelo para concluí-la. Poussin, espicaçado pela curiosidade em ver obra tão extraordinária, convence sua amante a posar nua para que Frenhofer possa concluir a tela. Ela protesta, mas acaba se curvando ao seu pedido. Apesar da resistência do velho pintor a desvelar sua obra, que denomina “minha mulher”, ele acaba aceitando a barganha proposta, trocando sua própria visão do corpo vivo de Gillette pela observação, pelos visitantes, do corpo pintado de Catherine Lescault⁵. Mas esses não conseguem ver nada, apenas um caos de cores e linhas que constituem “uma muralha de pintura” (BALZAC, 2012, p. 42). Ao aproximarem-se da tela, porém, percebem num canto da parte inferior da mesma, um pé que parece vivo, o que leva Porbus a exclamar, “há uma mulher aí embaixo!” (Idem, *Ibidem*).

O velho pintor, ao perceber a reação de ambos, aproxima-se da tela e a vê pelos olhos deles, dando-se conta do seu fracasso. Na sequência, Gillette, que havia permanecido só a um canto do atelier, abandona seu amante, pois percebe que ele

jamais a olhou como olha as obras, e que a prostituiu, de certo modo, para poder vislumbrar uma pintura. Porbus e Poussin deixam Frenhofer só e desesperado pelo seu fracasso. Durante a noite este queima todas as suas obras e morre no incêndio.

O informe, a “muralha de pintura”, que esconde um corpo semelhante ao real do qual se vislumbra um pé, evidencia a ameaça intuída por Balzac naquele momento: o surgimento de novos paradigmas a orientar a criação artística, afastando-a definitivamente do princípio de mimese, da percepção do mundo externo, para a apresentação do mundo interno da arte, primeiramente, e do artista, em segundo lugar.

No romantismo europeu continental, muitas pinturas já sugeriam modos de operação do informe. Pode-se mencionar Goya, com *Os fuzilamentos de três de maio*, de 1814; Géricault, com *A balsa da Medusa*, de 1819, na qual os naufragados chegaram a praticar o canibalismo para sobreviver; e Delacroix⁶, de quem Balzac era grande amigo, com *A barca de Dante*, 1822; *Os massacres de Quíos*, de 1824; *A morte de Sardanapalo*, de 1827 (obra baseada no texto de Byron, *Sardanapalus*, de 1821, publicado na França pouco depois). Balzac teve certamente sua atenção despertada pelo violento erotismo das figuras pintadas por Delacroix, que se baseara nos corpos retorcidos e exuberantes de Rubens. Na pintura do artista romântico, eles se contorcem e se misturam, numa espécie de fusão espiralada na qual os elementos de cada um se fundem, como na febre da paixão amorosa. A temática se refere ao rei que, sabendo-se condenado pelos inimigos, fez trazer aos seus aposentos suas favoritas, seus escravos e seus cavalos para serem assassinados antes dele próprio morrer. O turbilhão criado pelos corpos humanos e animais, numa explosão de furor, violência e morte, soma-se a cores marcantes. Destacam-se, sobretudo, o vermelho vivo que cobre tecidos e tapetes; o creme nacarado dos corpos e panejamentos; os tons betuminosos de castanhos e negros que configuram peles, pelos, sombras do fundo. Claro sobre claro, escuro sobre escuro, ambos sobre a torrente cor de sangue. A sensualidade dos contrastes de matérias e superfícies, a riqueza dos tecidos cheios de pregas e dobras, com reflexos acetinados, permite indagar se o artista empregou essas formas e cores *por causa* do tema ou se a eleição deste último foi *decorrência* do desejo de empregá-las, para representar um drama ligado a Eros e Tânatos.

É bastante provável que Balzac já conhecesse também as obras dos paisagistas ingleses de tendência romântica, sobretudo de Turner. Além da presença regular deste na França para pintar suas paisagens, suas aquarelas já eram, na época, copiadas em litografias que circulavam pela Europa continental, obtendo significativo reconhecimento. Pode-se também mencionar suas telas, como *Uma avalanche no Cantão dos Grisões*, de 1810: a cena representada aparece como um mero pretexto para a apresentação da natureza desencadeada, num movimento *em turbilhão* (tal como Delacroix com os corpos humanos, mas Turner vai infinitamente mais longe ao trabalhar a reversão das formas). Outra hipótese plausível para explicar o conhecimento de Balzac é que Delacroix lhe tenha narrado o que viu na visita à Inglaterra em 1825, para onde viajou para conhecer as obras dos paisagistas. Ele certamente viu pinturas e aquarelas de Turner, que subjetivava a paisagem, a partir do que se denominava a “visão interior” do artista.

Na novela de Balzac, a pulsação do anacronismo é também bastante evidente, entre o século XVII onde situa a história e as questões artísticas, novas e revolucionárias próprias ao século XIX, que orientam a trama: o informe no corpo da tela, uma verdadeira ameaça para os ideais estéticos baseados na primazia da forma vinculada a uma temática; o trauma, então apenas a esboçar-se, da ruptura radical com a tradição, que ocorreria poucas décadas depois, com Manet; o fracasso, que sempre rondaria a arte moderna como risco iminente, provocado pela experimentação de novos caminhos, desconhecidos, instáveis e porosos.

O anacronismo deve-se também a dois elementos opostos que funcionam como fios condutores da trama: para justificar “um pé delicioso, um pé vivo” (BALZAC, 2012, p. 42) como ideal artístico, era necessário recuar a um momento anterior à modernidade, no qual a ideia de arte como mimese ainda imperasse. Do mesmo modo, para que a presença de uma “muralha de pintura” fosse percebida como uma anomalia era necessário recuar a um período anterior: nesse sentido, o século XVII francês servia perfeitamente, com sua arte codificada pelos cânones do classicismo do qual Poussin tornou-se o maior expoente.

Balzac, ao criar a trama sobre o fracasso de um pintor do século XVII e o trauma da sua criação, verdadeira ruptura com o até então aceito, estava na realidade

colocando princípios não só da modernidade do seu tempo, mas também de questões ainda apenas perceptíveis, que constituiriam as bases da arte moderna. Desse modo, o romancista criou um texto mais agudo e perspicaz que o Baudelaire crítico de arte, no seu ensaio *O pintor da vida moderna*, de 1863. *A obra-prima ignorada* é o verdadeiro tratado sobre a modernidade nascente no século XIX e seus desdobramentos futuros, inferidos pelo pintor através dos indícios do seu momento presente: é o primeiro texto a trazer a questão do informe como ameaça por vir, mas já latente na obra do seu personagem central.

A tela *Almoço na Relva*, de Manet, 1862, é posterior em mais de trinta anos à novela de Balzac. A arte já havia mudado, em seus paradigmas e em suas proposições; do movimento romântico, havia-se passado às correntes realistas, engajadas política e socialmente nas lutas e rebeliões do século XIX. Com base nas antigas cenas bucólico-mitológicas, representadas no Renascimento, como as telas de Giorgione (*A Tempestade*, c. 1507) e Ticiano (*Concerto Campestre*, c. 1510), e na gravura de Marcantonio Raimondi (*O Julgamento de Páris*, 1520), nas quais se acredita que Manet se inspirou, e somando-se a esses modelos distantes no tempo, telas de pintores mais próximos como Goya (*A Maja Desnuda*, c. 1897 – 1898) e Courbet (*As moças das margens do Sena*, 1856 e *As Banhistas*, 1853), ele criou uma pintura essencialmente moderna.

Na tela de Manet, quatro personagens são apresentados. No primeiro plano, uma mulher nua encara desafiadoramente o público (e, pior, ela era uma contemporânea, identificável pelos espectadores: a modelo e cortesã Victorine Meurent). Ao seu lado, dois homens totalmente vestidos segundo a moda da época, inclusive com chapéus, parecem conversar entre si e com a figura feminina; isso cria um choque ainda maior, pois fica claro que não se trata de cena mitológica nem alegórica. A configuração inusitada da cena indica o novo olhar decorrente da fotografia. Por fim, há um quarto personagem no segundo plano: uma mulher seminua (para os padrões sociais da época), que se banha num regato. Tratam-se de contemporâneos, familiares do pintor: sua domesticidade choca-se à situação insólita e “contra a moral e os bons costumes” representada na tela. Tudo, na possível temática, agride, cria um corte com a tradição, perturba – o trauma do moderno como uma bofetada no público. Mas não há apenas isso, há ainda a fatura da tela, vista como rude pelas

pinceladas espessas, aparentes, pelos contrastes violentos da cor da pele feminina com o fundo verde-escuro da paisagem e com as roupagens sombrias das figuras masculinas – claro sobre claro, escuro sobre escuro, como em Delacroix, mas com mais força devido às cores chapadas, à ausência de modelado das formas, aos planos sobrepostos sem perspectiva.

É interessante assinalar que Baudelaire, o grande crítico da primeira arte moderna e amigo de Manet há alguns anos, enfatizava a importância de retratar os personagens com os trajes da época e exaltava a beleza das vestimentas negras masculinas, e até, das cartolas. Em *O Pintor da vida moderna*, de 1863, ele enfatiza que “cada época tem seu porte, seu olhar e seu gesto” (p. 36). Embora seu texto exalte os desenhos do ilustrador Constantin Guys, pode-se ver nas suas observações aspectos das obras de Manet.

Com efeito, a atualidade dos personagens de Manet talvez tenha sido um dos fatores que tanto chocaram seus contemporâneos. Sua modelo nua possui, sem dúvida, o porte, o gesto e, mais do que tudo, o olhar moderno. A pintura já se revelava como personagem dela mesma, não representativa, apresentando algo novo ao mundo. Características que se exacerbariam em *Olympia*, de 1863. Ambas as telas se iluminam e se definem mutuamente. Elas instauraram, como foi dito acima, a ruptura da modernidade, por terem sido recebidas com uma risada monumental; maior sintoma da rejeição do moderno pela cultura hegemônica vigente. Nas duas, se percebe um novo tipo de informe, evidenciado por mais de uma operação. A primeira, para retomar o que foi dito sobre Balzac, é a pulsação do anacronismo: figuras novas, modernas, que evocam cenas mitológicas ou alegóricas do passado – embora se afirme que à época de sua realização, essas alusões não tenham sido percebidas, tanto as novas questões das telas se impunham (BOIS, KRAUSS, 1996). Mas, há um substrato comum da cultura clássica que subsiste, ao qual se somam as aproximações com as outras obras românticas e realistas já mencionadas.

Como essas, as telas de Manet escandalizaram o público. Mais do que essas, aliás, porque a pulsação do anacronismo com o contemporâneo, a confrontação do “nobre” (cenas mitológicas ou alegóricas) confrontadas ao ignóbil (o retrato sem

máscaras nem véus da prostituta nua), davam aos seus trabalhos uma presença do informe enquanto excesso, muito maior que aos dos pintores precedentes. As ninfas atuais, nuas e cruas, em meio aos homens contemporâneos: que pastoral era aquela? Quanto à Olympia: que Vênus? Eram personagens do momento, identificáveis, pintados de forma nova. A atualidade no quadro de Manet constitui um dos elementos essenciais do trauma do moderno, repercutindo como escândalo, rejeição e ostracismo – o corpo da pintura em reversão, expondo as vísceras.

Dentro de um pensamento do informe, sobressai também a sexualidade nessas telas: apresentada como excesso, sem subterfúgios, na sociedade burguesa oitocentista, puritana e hipócrita. Igualmente informe era o olhar da mulher do primeiro plano: nem submisso, nem provocante, nem pudico, nem abertamente despidorado. Direto e tranquilo. Por isso mesmo, desafiador, desestabilizador. Como na tela *As Meninas*, de Velásquez, 1656, o público era olhado e era a pintura que o olhava. Mas agora se tratava de um olhar novo, sem mediação de espaços e espelhos nem de convenções sociais. Uma pintura que não representava nada, mas apresentava, sem véus - uma pintura nua. Esse era o maior escândalo, o trauma, a ruptura. A nudez do informe no sentido do desnudamento da arte, reduzida ao que ela é: tinta, formas e cores dispostas sobre uma superfície plana. Algo que o discurso de Frenhofer já prefigurava ao exclamar aos outros dois pintores: “Sim, sim, é uma tela, sem dúvida. [...] Vejam, aqui está o chassi, o cavalete, e aqui estão minhas tintas, meus pincéis” (BALZAC, 2012, p. 41).

Para enfatizar o corpo nu da pintura, Manet, que apresenta uma cena de gênero talvez aceitável para consumo privado, a faz monumental... verdadeira “muralha de pintura”! Não se tratava, absolutamente, do tipo de tela que os burgueses triunfantes levariam para casa, nem mesmo para seus gabinetes pessoais, para deleite erótico; para isso, a tela era demasiado desafiadora – mais valia comprar as Vênus ambíguas, lisinhas e lustrosas, ainda adolescentes, de Alexandre Cabanel. Veja-se, por exemplo, *O Nascimento de Vênus*, pintado no mesmo ano da *Olympia*, de Manet... Toda a diferença do mundo! No entanto, era Cabanel quem vendia, quem acumulava medalhas nos Salões oficiais – enquanto Manet só pôde exibir suas telas extraordinárias no Salão dos Recusados, criado naquele ano para abrigar as telas fora do gosto oficial, ou muito medíocres ou muito modernas.

Para os contemporâneos, as telas de Manet também evocavam a morte – os corpos femininos foram comparados a cadáveres em processo de putrefação, pela cor e pela falta do modelado resultante do claro-escuro. A pulsação, o ignóbil, a morte – o informe, tal como podia ser percebido naquele momento, como ruptura. O riso, o enorme riso, foi tentativa de sepultá-lo, negá-lo e tentar esquecê-lo.

A videoinstalação de Lenir de Miranda dialoga com a arte do século XIX, nomeadamente com a tela de Manet analisada acima. Essa obra contemporânea possui cunho acentuadamente narrativo e traz elementos literários, como todas as séries de obras da artista nos últimos trinta anos. Constituídas sempre, sobretudo, por pinturas, essas séries também acolhem desenhos, livros de artista, instalações, vídeos e eventualmente, performances e *mail art*. Tendo trabalhado durante muito tempo com o mito de Odisseu/Ulisses, narrado respectivamente por Homero e James Joyce, ela voltou-se nos últimos anos ao poema *Terra Devastada* de T.S. Eliot, ao qual se refere a videoinstalação, aqui analisada.

Profunda conhecedora das questões da modernidade dos séculos XIX e XX, tanto através dos seus artistas quanto dos seus escritores e poetas, Lenir de Miranda partiu da tela icônica de Manet para realizar a *Visão Pós- traumática do Déjeuner sur l'Herbe*. O moderno configurado como trauma, o contemporâneo como pós-traumático. No entanto, este último carrega ainda em si os traumas indizíveis das revoltas do século XIX, das duas Guerras Mundiais, de Guernica, do Holocausto, de Hiroshima e Nagasaki. E também, os traumas nossos de cada dia, que a artista acompanha pelos incontáveis noticiários que assiste pela televisão: as guerras localizadas, os genocídios étnicos, o drama da fome e da miséria, a violência, os crimes contra a ecologia, no mundo inteiro, mas, sobretudo, no Brasil, perto de nós, próximo da artista. Como ela declara, trata-se da devastação da civilização contemporânea por uma hecatombe ou pelos simples efeitos das economias capitalistas ocidentais; e de uma reflexão político-social sobre as circunstâncias agressivas em que vive o homem, hoje, expressas através da arte (MIRANDA, 2007). Esse trabalho faz parte do conjunto intitulado, significativamente, *Sobras de Guerra*, constituído por pinturas, livros de artista, assemblagens em travessas descartáveis de alumínio, nas quais, coexistem objetos e imagens heteróclitos e pequenas fichas com poemas, quase haicais, compostos pela artista. Esses últimos

trabalhos foram intitulados *Fast-Foods com Poemáticos Conturbados*, apresentados sob a forma de instalações. O conjunto de obras permite ver na vídeo - instalação aqui em análise, dois vetores importantes: a referência à modernidade, através de uma das obras pelas quais ocorreu a *ruptura do moderno*, seu *trauma*; e a reencenação do trauma, pela destruição da obra, mas com uma diferença em relação ao fim da novela: a presença da resiliência que a arte já revelou historicamente possuir, renascendo das próprias cinzas.

No que consiste esse trabalho? O primeiro conjunto, como explicita o título, cita *Le Déjeuner sur l'Herbe*. O vídeo inicia com sua reprodução, substituída lentamente por uma releitura fotográfica. As releituras na arte contemporânea, sobretudo nas décadas de 1980 e 1990, foram importantes, como processo de ressignificação da arte de outros períodos históricos, inclusive, da modernidade. Ela é considerada aqui como uma das modalidades da repetição na arte, que traz em si, a abertura para as diferenças onde fulgura o novo (DELEUZE, 1993). Lenir apresenta, com a citação a Manet, o papel fundamental da memória na arte, como resistência e como recriação. Na releitura que se segue à reprodução da tela de 1862, a artista colocou em cena seus familiares: os dois filhos, o marido e a empregada que os acompanha há mais de vinte anos, reproduzindo a proximidade afetiva dos modelos de Manet. Seus personagens, situados num interior doméstico contemporâneo, vestindo roupas atuais (como os de Manet em seu tempo), assumem as mesmas poses do quadro moderno, operando a uma transposição do sentido e a uma metamorfose do corpo da tela. Deslocamentos nos corpos, no tempo e no espaço, que aproximam a releitura e por extensão, o original, das pulsações presentes no inconsciente - e no informe.

Entre a plena exposição de cada imagem, há uma passagem em que ambas se sobrepõem em transparências. Esse momento é revelador do anacronismo entre o pensamento do moderno e o pensamento do contemporâneo. A diferença em relação aos momentos históricos em que as outras obras foram realizadas consiste no fato que, se moderno e contemporâneo se opõem um ao outro, não há, entretanto, ruptura entre eles. O trauma do presente não advém de uma ruptura radical: ele é de outra ordem, ocorrendo preponderantemente no social, no político e no econômico e no que concerne à arte, no seu sistema de circulação e consumo.

As diferenças entre moderno e contemporâneo apontam singularidades e novas modalidades de produção, mas não ruptura radical, por conseguinte, não um trauma fundador. Por tal razão, a obra de Lenir pode recorrer à prática da releitura, à citação literária, utilizando simultaneamente meios artísticos contemporâneos como o vídeo, a instalação, a acumulação de materiais heteróclitos, a escrita dentro da obra.

A partir do terceiro *frame*, a imagem transforma-se progressivamente. Os personagens da versão contemporânea desaparecem, dando lugar a cores violentas, amalgamadas, criando movimentos em espiral. De início, eles parecem igualmente soterrados sob uma “muralha de pintura”. Progressivamente, nota-se que na verdade, trata-se do fogo que “queima” a obra, reduzindo-a a carvão e cinzas. A última imagem é totalmente negra: a destruição operou-se até o fim, designando a morte da obra, da pintura, da arte. Também podemos pensar na morte do indivíduo, da sociedade, do planeta. Estaremos, pois, pensando no informe.

Mas, hoje o fracasso (elemento naturalizado na arte contemporânea) não mais leva à morte, nem da arte, nem do artista. Ao contrário de Frenhofer, a artista não se aniquila, nem às suas obras – ela *materializa* o trauma moderno, a partir do momento atual, como visão – razão do título, *Visão pós-traumática*. Se no início do vídeo, em consonância com o poema de Eliot, uma voz masculina anuncia *Vou mostrar-te o que é o medo num punhado de pó* (ELIOT, 1981), ao final do mesmo, a voz da artista declara, referindo-se novamente ao poeta: *Estarei sentada aqui, servindo chá aos amigos* (ELIOT, 1981, p. 64). A obra se conclui, pois, pela resiliência.

À frente do vídeo, estende-se uma instalação composta por pedaços de carvão e cinzas, encimada por um pequeno monte de louça quebrada, no qual se destaca uma pequena xícara. Fechando o espaço, uma faixa de interdição, indicando “local do acidente” ou “local do crime” é estendida.

Nessa videoinstalação, a pintura constitui a verdadeira “cena do crime”. É no seu interior que se concretiza o informe em suas diversas operações; que se aninham o erotismo e a morte; que se configuram o risco, o fracasso, o trauma do moderno; que pulsam os diferentes tempos. Enfim, fechando o conjunto encontra-se a

manifestação de esperança e de resistência: o artista é aquele que permanecerá, renascendo das cinzas para acolher a humanidade com suas obras.

Notas

¹ Este artigo faz parte de um módulo da pesquisa em andamento: *Paradigmas, Teorias, Conceitos, Materiais, Poiéticas e Poéticas: questões constitutivas da Pintura Contemporânea*, desenvolvida com apoio do CNPq.

² Nesse estudo, portanto, o informe é apresentado de modo diferenciado do texto esclarecedor de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, de 1996. Com base em Georges Bataille, os autores definiram quatro operações pelas quais o informe se contrapõe ao modernismo (este sendo considerado como uma súpula de princípios definidores e delimitadores do moderno): a horizontalidade, a pulsação, o baixo materialismo e a entropia. A partir destas, analisam obras cronologicamente delimitadas entre 1930 e 1975. No presente texto, retoma-se em parte as operações de pulsação e de inserção do baixo materialismo na arte, mas introduzindo outras questões.

³ Elas passaram no início do século XIX, a concorrer aos Salões oficiais, onde eram tornadas conhecidas pelo sucesso do escândalo, mesmo quando não aceitas - o primeiro Salão dos Recusados só ocorreria em 1863

⁴ No século XX, seria grande a presença de novos tipos de formas, substâncias e objetos a afirmar a presença, no campo da arte, de organismos em decomposição, do sangue, dos dejetos. Operação crucial do moderno, o ignóbil formulado pela escatologia prestou-se a aproximações da arte e da vida (ou da morte como consequência da vida), negando simultaneamente a idealização e a assepsia artísticas anteriores ao moderno.

⁵ O sobrenome desta, aliás, evoca o de uma personagem notoriamente complicadora do Abade Prévost, escritor moralista do século XVIII: Manon Lescaut, que complica sua própria vida e a do seu amante, o cavaleiro Des Grieux, por sua sede de prazeres. Os personagens trazem em si a intriga e o desentendimento, tão graves que levam à morte – e essa é também, em parte, a ideia principal da novela de Balzac.

6. É necessário assinalar que Géricault aproximou-se mais do que Delacroix das questões do informe na arte; mas sua morte prematura, e também as escolhas mais conservadoras dos contemporâneos, elevaram Delacroix a expoente máximo do romantismo francês, apoiado, entre outros, por Baudelaire.

Referências

ARASSE, Daniel. *Anachronismes*. Paris: Minuit, 2006

BALZAC, Honoré de. *A Obra-Prima ignorada*. Organização, tradução e ensaio de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010

CATTANI, Icleia. RAMOS, Paula. *Pintura – Périplo. A obra de Lenir de Miranda*. Porto Alegre, 2016 (no prelo)

DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1993

ELIOT, T. S. *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981

KRAUSS, Rosalind e BOIS, Yve-Alain. *L'Informe : mode d'emploi*. Paris: Centro Georges Pompidou, 1996

MIRANDA, Lenir de. O Cascudo na bandeja. In: CATTANI, Icleia. *Mestiçagens na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2007

TEIXEIRA COELHO, José Roberto. Entre a Vida e a Arte. In: BALZAC, H. *A Obra-Prima ignorada*. São Paulo: Iluminuras, 2012

Icleia Borsa Cattani

Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (IA-UFRGS). Pesquisadora 1A do CNPQ. Crítica de arte.