

HUBERT DUPRAT E CILDO MEIRELES: A FORÇA DA MATÉRIA EM UM MUNDO SEM FRATURAS

Luciane Ruschel Nascimento Garcez
Mestranda regularmente matriculada no PPGAV-CEART, UDESC

Sandra Makowiecky
Professora do Mestrado em Artes Visuais – Departamento de Artes Visuais –
PPGAV – CEART – UDESC

Resumo: Este artigo busca estabelecer relações entre a poética de dois artistas contemporâneos, Hubert Duprat e Cildo Meireles, na utilização do ouro em suas obras. Num mundo sem fraturas, não é de se estranhar que alguns artistas tenham abdicado da visibilidade poderosa para buscar na interioridade da matéria dimensões vitais ainda não comprometidas pelo uso instrumental. Dimensões ocultas que, pela suspensão do sentido, podem figurar outros mundos, capazes ainda de pressionar o existente.

Palavras-Chave: Hubert Duprat; Cildo Meireles; arte contemporânea; ouro.

Abstract: This paper searches to establish relations between the poetics of two contemporary artists, Hubert Duprat and Cildo Meireles, in the using of gold in their works. In a world without fractures it is not weird that some artists have abdicated of the powerful visibility to search in the interiority of the material vital dimensions yet not compromised by the instrumental use. Occult dimensions that, through the suspension of the sense, may figure other worlds, still able to pressure the existent.

Keywords: Hubert Duprat; Cildo Meireles; contemporary art; gold.

Este artigo busca estabelecer relações entre a poética de dois artistas contemporâneos, Hubert Duprat e Cildo Meireles, na utilização do ouro em suas obras.

Hubert Duprat (1957), artista francês, iniciou, a partir de extensa pesquisa em entomologia e biologia, um trabalho com casulos de ouro em 1983 e o continua desenvolvendo até hoje, paralelo à sua vasta produção em artes plásticas. O artista idealizou este trabalho através de suas freqüentes incursões pela natureza que rodeia sua casa, onde ele costumava observar certas larvas¹ no rio de sua região. A experiência com estes animais que se transformou em obra de arte começa pela coleta de ovos destas larvas Tricópteras e as deposita em aquários com água tratada e mantida a uma

temperatura de aproximadamente 5º C, mantendo-as num inverno permanente para retardar o processo de confecção; passado o período da incubação começa o período da coleta de materiais e construção do casulo. A construção dura alguns meses. Neste procedimento vê-se o aprendizado do cientista, arte e ciência andando juntas e se complementando; através de uma observação metódica e escrupulosa que permite a Duprat descobrir como se reconstitui as condições ideais para a construção do casulo em um meio artificial. As larvas escolhidas ainda em ovos jamais conheceram nada além do material disponibilizado por Hubert: ouro, safiras, diamantes, pérolas, turquesas, opalas, rubis. Tudo se faz na penumbra e em ambiente privado, no escuro do atelier de Duprat, laboriosamente preparado para receber estas pequenas criaturas. As larvas transformam seus casulos em pequenas jóias, peças de 2 a 3 cm. O resultado final é uma realidade estranha à larva, um fator externo ao seu mundo (ver figuras 1 e 2). O artista apresenta estes casulos como se fossem realmente jóias, em “caixas” com tampa de vidro, ficam expostos uns ao lado dos outros, assim como peças em joalherias.

Figura 1



Hubert Duprat - Casulos (1980 – 2006)

Larva e casulos de ouro e pedras preciosas – dimensões: 2 a 3 cm.

Fonte da imagem: BESSON, Christian (Org.). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaître. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.

Nas palavras de Duprat a Christian Besson:

Eu coloco o inseto em um ambiente cheio de ouro pelo tempo necessário para que a criatura forme um casulo base. A larva deve poder se movimentar em seu novo casulo e ser pega sem nenhum risco de quebrar a frágil construção. Primeiro, eu provia a larva somente com circunferências de ouro, mas depois, gradualmente, acrescentei bolinhas de turquesa, opala, lápis lazuli e coral, também rubis safiras, diamantes, pérolas barrocas e hemisféricas, e pequenos barrotes de ouro 18 quilates. A larva conecta estes materiais com corda de seda por dentro do casulo, usando um movimento espiral, e então estofa o interior do casulo com um enchimento também feito de seda (BESSON e DUPRAT, 1998, p. 173, tradução da autoraⁱⁱ).

Mas esta obra não é perene; as pepitas e pedras ficam conectadas por uma secreção que a larva expele formando sua crisálida, o casulo tem um tempo de vida; apesar de estar utilizando materiais não perecíveis, o processo faz com que a obra se desmanche em um certo espaço de tempo. Esta obra fala de paradoxos, o artista trabalha com um metal dos mais duráveis que existem, pedras que, sem a ação do homem, não têm tempo de vida determinado, e ainda assim sua obra não dura muito. O artista fala do efêmero na arte e na vida, fala de instabilidade e fragilidade, de coisas a relações. Mas apesar de seu trabalho levantar estas questões, o artista não se furta ao mercado de arte. Há algum tempo Duprat passou a interferir na duração dos casulos colocando sobre eles um verniz transparente que permite que a peça tenha maior durabilidade e possa fazer parte de acervos públicos e particulares.

Uma imagem não pode ser reduzida ao objeto que ela tenta representar, ela é antes de tudo, uma intenção, neste caso uma intenção cheia de significados. Os casulos de Duprat assumem que mostram a possibilidade da dissimulação e do desvio contido na representação, exibindo sua dualidade e maravilhando o espectador com suas possibilidades e questionamentos. *Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas* (GOMBRICH, 1988, p. 4).

Figura 2



Hubert Duprat - Casulos (1980 – 2006)

Larva e casulos de ouro e pedras preciosas – dimensões: 2 a 3 cm.

Fonte da imagem: Imagem enviada pelo artista via CD.

Dentro desta trajetória de uso de materiais que seduzem os sentidos, cita-se o brasileiro Cildo Meireles (1948) como um exemplo de artista contemporâneo e atuante, que tem uma leitura diversa da de Duprat, acerca do ouro como material artístico; quando escolhe o ouro como matéria prima para seu trabalho ele vem cheio de conotações simbólicas, mais do que ser um prazer ao olhar ele quer dizer alguma coisa. Na chave do paradoxo é que se pode situar a obra deste artista, com sua interlocução social e econômica, questionando o valor pecuniário dentro de uma escala de valores deturpada que atua no desvio da sociedade. As relações das funções sociais com as funções de produção e de aquisição apresentam-se imediatamente vinculadas às relações de um fim com a utilidade. E, sendo que a produção e a aquisição, mudando de forma ao se desenvolverem, introduzem uma variável cujo conhecimento é fundamental para a compreensão dos processos históricos, elas são apenas meios subordinados à despesa.

Ouro e pedras preciosas são usados em sua obra *CONDENSADOS*. *CONDENSADO I – DESERTO*, de 1970 (pirâmide de base quadrada em ouro amarelo, safira branca e areia com 2cm de aresta – ver figura 3), é uma pirâmide em ouro amarelo; em seu interior, um único grão de areia é visto

através de uma safira transparente. Este grão de areia é capaz de representar todo um deserto dentro desta pirâmide de ouro.

Figura 3



Cildo Meireles - *CONDENSADOS. CONDENSADO I – DESERTO* (1970)

Fonte da imagem: MEIRELES, Cildo. *Geografia do Brasil*. Texto de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001

CONDENSADO II – MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA RIO / SÃO PAULO, de 1970 (terra, prata, ônix, ametista e safira), é um anel hexagonal em ouro branco e pedras brasileiras que reproduz em miniatura o conteúdo da caixa de couro homônima, (uma maleta de couro de 60 X 60 X 60 cm, com terra e plantas), nomeia simultaneamente uma ação e seu registro; a ação realizada pelo artista em 1969, no limite dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, consistiu na escavação de um buraco em cada lado da fronteira e na troca de terra e de material encontrado entre os dois buracos. Na caixa de couro, por sua vez, o artista recria a situação topográfica do local e guarda parte da terra extraída.

E o último da série, *CONDENSADO III – BOMBANEL*, de 1970 – 1996 (ouro branco, lente, vidro e pólvora – ver figura 4), um anel que é um pequeno barril de ouro branco, lente, vidro e pólvora (MEIRELES, 2001). Uma situação de privilégios e poder pronta para explodir. É evidente que os materiais escolhidos têm um sentido político, onde o valor pecuniário é o que conta.

Figura 4



Cildo Meireles - CONDENSADO III – BOMBANEL (1970 – 1996)

Fonte da Imagem: MEIRELES, Cildo. *Geografia do Brasil*. Texto de Paulo Herkenhoff.
Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001

Sobre esta série, *CONDENSADOS*, o artista comenta:

Os *CONDENSADOS* (1970) não tinham uma preocupação política imediata. Quando comecei a produzir, eu estava profundamente envolvido com questões formais, cerebrais. Mas, em certos momentos, mesmo as ações menos carregadas de conotações políticas, na sua origem, acabam por fazer aparecer um conteúdo político (MEIRELES, 2001, p.38).

O que fica claro para o espectador que conhece o trabalho de Cildo Meireles é que este conteúdo político que o artista acreditava inexistente está impregnado em sua obra desde o início, basta rever sua trajetória de vida, sua adolescência e referências familiares. Sua família sempre esteve envolvida nas polêmicas questões indígenas, fato este que marcou a vida do artista. As indignações contra o preconceito racial e as discriminações que vão de encontro a estas minorias estão enraizadas na vida e no trabalho deste artista. Quando ele escolhe um material específico para um de seus trabalhos, estas referências estarão, sem dúvida, presentes.

Ao planejar o anel em forma de pirâmide, o artista anotou no desenho: *Quem quiser enlouquecer a essência da menor partícula que seja enlouquecerá o mundo* (MEIRELES, 2001, p. 10). O trabalho fala de uma situação, onde o detalhe faz a diferença. O paradoxo também está presente em seu trabalho, assim como nos casulos de Duprat, quando se confronta o tamanho do grão de areia ao tamanho da pirâmide; o deserto que o grão representa às pirâmides de Giza; eles se opõem e se complementam; o grão pode representar todo um deserto, assim como o ouro pode representar o muito, o privilégio, o mito do poder e da riqueza em uma escala de valores onde o artista contesta um momento político e social do seu país. O ouro, material nobre, em contraponto à areia.

Em seu trabalho *PAULISTA / 97*, de 1997 (parafusos de ouro inseridos em pedras - 100 peças: 50 pedras pretas e 50 pedras brancas – 1 X 0,7 cm – parafusos – ver figura 5) ele faz uma edição de cem parafusos de ouro incrustados em pares de pedras, uma preta e uma branca, ao longo das calçadas de vinte e cinco quarteirões da Avenida Paulista (São Paulo, SP). As pedras permaneceram nas calçadas durante o período da exposição, que foi um trabalho realizado para a mostra “Diversidade da escultura contemporânea”, em 1997. Algumas pedras foram encontradas e levadas por transeuntes (MEIRELES, 2001). O artista inseriu ouro na *Wall Street* brasileira, no chão, à disposição de quem tivesse olhos para ver. O material perde sua aura e sua conotação de sagrado no momento em que é colocado na Avenida Paulista, pólo do capitalismo brasileiro, adquire uma conotação profana, de consumo, de valor material mais do que simbólico, sem perder, no entanto, o caráter do desejo, da ânsia de possuir.

Sobre este trabalho, o artista comenta:

O projeto faz parte de uma exposição temática, cujos trabalhos teriam que se referir à avenida Paulista. O trabalho busca associar o substrato simbólico que a avenida evoca, em última instância o valor pecuniário, a essa coisa anódina e tão importante que é o chão que você pisa. Depois que o trabalho foi divulgado na imprensa, era interessante perceber muitas pessoas olhando para o chão em plena avenida Paulista; estavam procurando as pedras, mas, sobretudo, olhavam, realmente, para as calçadas (MEIRELES, 2001, p. 48).

Figura 5



Cildo Meireles - PAULISTA / 97 (1997)

Fonte da Imagem: MEIRELES, Cildo. *Geografia do Brasil*. Texto de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001

Nesta obra Meireles chama a atenção para o chão onde se pisa, em uma cidade conhecida por seu ritmo de vida frenético, onde ninguém tem tempo para ninguém, muito menos para apreciar os detalhes da vida cotidiana, a situação do país em que se vive, ou, menos ainda, a calçada onde pisa. Algumas pessoas passaram a conhecer o calçamento da avenida onde, provavelmente, passam todos os dias sem ver, pelo simples fato de terem um apelo a mais, material, palpável, um apelo à cobiça que o ouro desperta com tanta força.

Assim como Duprat que se apropriou de um artefato natural, o casulo feito pelo inseto com o resto - o rejeito onde se pisa nos leitos dos rios, agregou ouro e pedras preciosas e o transformou em obra de arte, jóia para ser admirada e desejada - Cildo Meireles também pegou um objeto comum, da natureza, as pedras que são chutadas em um caminhar desatento, agregou ouro e as tornou objeto de desejo. Mas fez isto com outra conotação, nesta obra não existe o mito.

Diferente do trabalho de Hubert Duprat, onde o ouro é abundante, ofuscando o olhar e trazendo à tona diversos mitos, o ouro no trabalho de Cildo Meireles vem como um detalhe, uma sugestão, uma oposição simbólica de

valores. O valor material é muito recorrente nos trabalhos deste artista que contesta a sociedade em que vive e a política do momento no qual está inserida a obra em questão, mas também para questionar os diversos sentidos da idéia de valor, desde seu aspecto pecuniário mais imediato até as implicações simbólicas que determinam, por exemplo, o caráter artístico de um objeto (MEIRELES, 2001 p. 52). Sua temporalidade não é horizontal, ele escolhe momentos, situações, nas quais trabalha em cima de reflexões, simbologias, questionamentos. Em seu trabalho *ÁRVORE DO DINHEIRO*, de 1969 (cem cédulas de um cruzeiro dobradas, presas com elásticos cruzados, de dimensões variáveis) esta questão de valor é explícita, direta e imediata. Sobre ele, o artista analisa:

ÁRVORE DO DINHEIRO deu origem a trabalhos posteriores como *ZERO DOLLAR* e *ZERO CRUZEIRO*. O “x” do problema era a pergunta sobre o estatuto de valor de troca. Interessava-me a permanente passagem da metáfora para a coisa em si, o que é impossível, porque o dinheiro já é a metáfora de outra coisa: o lastro ouro. O trabalho também apontava, de certa maneira, para esse toque de Midas que a arte tem, que é um pouco a operação do *ready-made*. Neste trabalho, o dinheiro é tema, suporte e modo ao mesmo tempo. Para mim, é uma espécie de síntese do lugar do objeto de arte na sociedade capitalista. Na *ÁRVORE DO DINHEIRO* me interessava estabelecer essa desigualdade matemática; mais uma vez lidar com a questão da aparência. Buscava interrogar o que as coisas aparentam ser ou como a mesma coisa pode ser duas outras coisas diferentes ao mesmo tempo (MEIRELES, 2001, p. 52).

Neste sentido vale ressaltar que, se o ouro levanta a questão da aparência, também se pode interrogar qual o seu papel e considerar que ele pode ser duas coisas ao mesmo tempo, trazer duas conotações, dois sentidos opostos. Sagrado em muitos momentos, profano em tantos outros. No trabalho de Duprat ele vem carregado do sentido barroco, mítico, estético, enquanto que para Cildo Meireles é seu valor monetário que levanta a questão mais importante; um o utiliza em profusão, o outro da maneira mais discreta, muitas vezes como uma simples sugestão mais do que a matéria principal. O mesmo material, usos e simbologias bem diversas.

Em um texto sobre o trabalho deste artista, o crítico e curador Paulo Herkenhoff argumenta que:

Longe de se colocar entre as tendências formuladoras e explicadoras do Brasil, a obra de Cildo Meireles parece se desenvolver sob o modelo dos *Ensaio* de Montaigne, pequenos levantamentos de idéias, discussões de dúvidas, raciocínio relativo na constituição do sujeito (HERKENHOFF em MEIRELES, 2001, p. 10).

Este artista não trabalha com a idéia de um “todo”, trabalha com desvios, com partes que se destacam à sua visão de artista, o suficiente para se tornarem alvo de reflexão e posterior obra que provoca, discute. O sujeito, a relação direta com o sujeito, tem importância em sua obra. Paulo Herkenhoff também comenta que seus trabalhos têm *memória afetiva, vivências culturais com gente simples, conhecimento científico (com seu fascínio pela física, matemática e geografia) e consciência crítica da história* (In: MEIRELES, 2001, p. 11). Vê-se certo paralelo entre Cildo Meireles e Hubert Duprat na maneira de situarem-se no mundo, a curiosidade de ambos pela ciência, o contato com o simples. Na fala de Cildo Meireles, arte é mais do que forma e questionamentos, mais do que uma idéia posta em prática explorada materialmente, ele diz *por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge* (MEIRELES, 1981). Arte para ele tem que falar direto com o público, provocar, levantar questionamentos, efeito imediato.

Rodrigo Naves, no livro *O Moinho e o vento* (2007), diz que não há como prescindir de uma aguda noção de forma e de experiência se quisermos manter a pertinência das artes. Com esta tese, procura se contrapor ao antiformalismo dominante na arte contemporânea e à constatação filosófica (hiper - crítica ou conformista) de que o mundo se converteu em imagens, tornando-se um rumor distante e incapaz de proporcionar qualquer experiência transformadora. Naves escreve sobre a atual superficialidade da arte, conformada em apenas tematizar a realidade a partir de ângulos parciais (étnicos, sexuais, políticos, antropológicos), sem que os trabalhos ajam como forças internas ao mundo que deveriam abrir, expor novas luzes. Acaba por condenar as tentativas “bem intencionadas” de se fazer arte engajada, turbinada pela onda multiculturalista, preferindo apostar em vertentes artísticas que procuram criar novos modos de espessamento da experiência através da

simbolização, como é também o caso, uma opinião particular, das poéticas destes dois artistas, além de alguns outros, na esteira das investigações abertas por Joseph Beuys. Se para a arte moderna a superfície da obra era um campo de jogo que de alguma forma replicava e expandia o caráter agônico do mundo, com suas disputas e revoluções, as tendências simbólicas contemporâneas atestam mudanças significativas na dinâmica social, que, com a globalização e excesso de mídias, reduziram drasticamente a possibilidade de dissenso no interior da sociedade. Num mundo sem fraturas não é de se estranhar que alguns artistas tenham abdicado da visibilidade poderosa para buscar na interioridade da matéria dimensões vitais ainda não comprometidas pelo uso instrumental. Dimensões ocultas que, pela suspensão do sentido, podem figurar outros mundos, capazes ainda de pressionar o existente. Mesmo partindo de diferentes usos do material em termos plásticos, estéticos e simbólicos, Duprat e Meireles atuam turbilhonando nossas certezas.

ⁱ Estas larvas aquáticas da família das Tricópteras constroem casulos com o material disponível no leito dos rios; diferentes materiais encontrados em seu meio: grãos de areia, gravetos, folhas, conchas, madeiras. Sua construção é possível graças a uma secreção que é expelida pelas glândulas salivares das larvas, que ela trabalha em movimentos helicoidais e une estes materiais formando o casulo. Este se torna sua habitação, indispensável para proteger seu frágil abdômen e servir de camuflagem contra predadores, mesclando a larva com o ambiente que a rodeia; à medida que a larva cresce a parte traseira de seu corpo emerge para fora do casulo, até se tornarem mariposas.

ⁱⁱ *I put the insect in a gold-filled environment for as long as it takes the creature to form a rough case. The larva must be able to move around in its new case and be picked up without any risk of breaking the fragile construction. First I only provided the larvae with gold spangles, but then I gradually added beads of turquoise, opal, lapis lazuli and coral, as well as rubies, sapphires, diamonds, hemispherical and Baroque pearls, and tiny rods of 18-karat gold.*

REFERÊNCIAS :

BESSON, Christian e DUPRAT, Hubert. *Wonderful Caddis- Worm*. **Leonardo**, Vol.31, nº3, p. 173 – 177, San Francisco, juin 1998.

GOMBRICH, Ernest H. *A História da Arte*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1988.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Textos de Ronaldo Brito e Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. *Geografia do Brasil*. Texto de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

NAVES, Rodrigo. *O moinho e o vento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Luciane Ruschel Nascimento Garcez - Graduação em Bacharelado em Artes Plásticas, CEART - UDESC, Florianópolis. Título: *Paixão pelo ouro*. Orientador: Profa. Dra. Marta Lúcia Martins Lindote. Aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART - UDESC. Título do projeto: *A poética em Hubert Duprat e os Casulos de ouro*. Orientador: Profa. Dra. Sandra Makowiecky. E-mail: lucianegarcez@terra.com.br

Sandra Makowiecky - Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - Seção Brasil Aica UNESCO. Associada da ANPAP. E-mail: sandra@udesc.br