

The background of the cover is a close-up photograph of a plant. It features several vibrant green leaves and a single white flower with five petals. The lighting is soft, creating a natural and organic feel. The overall composition is centered and balanced.

# ARTISTAS CONTEMPORÂNEAS na teoria e história da arte

**organização**

ROSÂNGELA CHEREM

SANDRA MAKOWIECKY

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC  
Reitor Prof. Dr. Marcus Tomasi

CENTRO DE ARTES – CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV  
Coordenadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Este trabalho recebeu apoio financeiro da UDESC (recursos PAP), FAPESC, Capes e CNPq.

Organizadoras:  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rosângela Miranda Chereem e Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Sandra Makowiecky

Edição gráfica: Carol Schroeder  
Imagem capa: Marli Henicka, *still* do vídeo *My Forest*, 2011.

ROSÂNGELA CHEREM  
SANDRA MAKOWIECKY  
**organização**

# ARTISTAS CONTEMPORÂNEAS na teoria e história da arte

© das fotografias: fizeram-se todos os esforços possíveis para identificar e reconhecer os autores das reproduções. Qualquer erro ou omissão, será revisto em reedição futura. © dos textos: seus autores. Os textos dos artigos refletem a opinião dos seus autores e não são necessariamente compartilhadas pelos/as artistas.

A reprodução de imagens de obras nesta publicação tem o caráter pedagógico e científico amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei no 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

1ª edição

Florianópolis  
AAESC  
2016



COLEÇÃO JANDIRA LORENZ DE TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

Conselho Editorial

Dra. Consuelo Alcioni Borba Schlichta – UFPR  
Dr. Federico Buján – UNA/UNR

Dra. Gerda Schutz Foerste – UFES  
Dra. Isabela Frade do Nascimento – UERJ

Dra. Luana Wedekin – UNESP  
Dra. Sandra Makowiecky – UDESC

Dra. Sandra Regina Ramalho e Oliveira – UDESC  
Dra. Vera Lúcia Penzo Fernandes – UFMS

A791 Artistas contemporâneas na teoria e história da arte / Rosângela Miranda Cherem e Sandra Makowiecky (Orgs.). Florianópolis: AAESC, 2016.

368 p. : il. color. ; 22 cm

ISBN: 978-85-5822-001-9

Inclui referências.

1. Arte - História. 2. Arte - Mulheres na arte. 3. Arte contemporânea.  
I. Cherem, Rosângela Miranda. II. Makowiecky, Sandra.

CDD: 709 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Alice de Amorim Borges – CRB 14/865

## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

ARTISTAS MULHERES OU MULHERES ARTISTAS?  
PENSATAS SOBRE ARQUIVO E GESTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA  
Rosângela Miranda Cherem ..... 9

### PARTE I

#### GESTO, ARQUIVO E DISPOSITIVO

EXPERIÊNCIAS ESPACIAIS: AS FOTOGRAFIAS DE LELA MARTORANO  
Mônica Pereira Juergens Age ..... 51

RASTROS DE FANTASMAS E VESTÍGIOS DE SONHOS  
EM CLARA FERNANDES  
Josimar Ferreira ..... 62

INVENÇÃO E SUBVERSÃO COMO DISPOSITIVOS PARA  
PENSAR O POSSÍVEL NA ARTE DE ILCA BARCELLOS  
Giovana Bianca Darolt Hillesheim ..... 77

*MEMENTO MORI* EM BETÂNIA SILVEIRA  
Viviane Baschiroto ..... 89

AS TRAMAS DO SENSÍVEL EM CLARA FERNANDES  
Fernanda Maria Trentini Carneiro ..... 103

O GESTO DE DAR FORMA À MATÉRIA EM SARA RAMOS  
Luciana Knabben ..... 117

OS FRAGMENTOS DA MEMÓRIA EM LELA MARTORANO  
Rafael Fontes Gaspar ..... 129

O ARQUIVO NA POÉTICA DE KELLY KREIS Vanessa Costa da Rosa .....	143
ASSIM É SE LHE PARECE: O <i>TROMPE L'OEIL</i> E A OBRA DE SARA RAMOS Clediane Lourenço .....	169
ENTRE O PESQUISADOR MAL-EDUCADO E O ESPECTADOR MAL-INFORMADO: VIAJANDO COM OS ALIENS DE CLARA FERNANDES Edmilson Vasconcelos .....	183
O FLORESCIMENTO NO ABISMO EM SARA RAMOS E KELLY KREIS Lúcia Bahia .....	195
INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS E ARQUIVOS EM ROSANA BORTOLIN E CLARA FERNANDES Danielle Rocha Benício .....	215
O OLHO QUE CHAMA E A MÃO QUE TRAÇA EM ROBERTA TASSINARI E KELLY KREIS Danilo da Silva Calegari .....	233

**PARTE II**  
**IMAGEM ACONTECIMENTO: MODERNIDADE**  
**ARTÍSTICA EM SANTA CATARINA**

<b>APRESENTAÇÃO</b> IMAGEM ACONTECIMENTO: CONTEMPORIZAÇÕES DA MODERNIDADE ARTÍSTICA EM SANTA CATARINA Sandra Makowiecky .....	251
A POÉTICA DA TRANSPARÊNCIA NA GRAVURA EM SANDRA CORREIA FAVERO Sandra Makowiecky e Shayenne Bruna Alves .....	261
DO PICTÓRICO AO DIGITAL: YARA GUASQUE Sandra Makowiecky e Luciana Marcelino .....	296
GLÁUCIA OLINGER: O ARQUIVO REVOLVIDO EM VELHAS TÉCNICAS E CLÁSSICOS ESCRITOS Sandra Makowiecky e Danielle Rocha Benício .....	324
SINGULARIDADES DA TERRA EM EXPOSIÇÃO DE MULHERES CERAMISTAS Sandra Makowiecky .....	349

ARTISTAS MULHERES OU MULHERES ARTISTAS? PENSATAS  
SOBRE ARQUIVO E GESTO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Rosângela Miranda Cherem<sup>1</sup>

**I – CONSISTÊNCIAS DA PARTITURA**

O material que comparece na primeira parte deste livro é resultado de uma parceria docente junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (CEART/UEDESC), através de um seminário temático sob título **História da Arte como Operação de Hipertexto**. Ocorrido por duas vezes, primeiro semestre de 2015 e primeiro semestre de 2016, sua ementa inclui os seguintes aspectos: A natureza da imagem e sua relação com a obra de arte: desdobramentos teóricos e implicações da crítica. A história da arte e seu alcance: eternos retornos ou avanço sobre inquietações. Exercícios de leitura: a arte como crença / a arte como política / a arte como subjetivação / a arte como produção serial / a arte como pensamento.

Em cada uma das ocasiões em que foi ministrado, o seminário foi dividido em duas partes. A **primeira parte** (Rosângela Cherem) abordou os seguintes assuntos: O arquivo imaterial em Foucault; Os tipos de arquivo em Ana Maria Guasch; As artes espaciais em Derrida; A obra de arte como dispositivo em Giorgio Agamben; A questão do detalhe e do trecho em Didi-Huberman. As questões foram consideradas a partir das seguintes artistas convidadas: Betania Silveira, Rosana Bortolin, Ilca Barcelos, Sara Ramos, Roberta Tassinari, Kelly Kreis, Clara Fernandes, Lela Martorano. A **segunda parte** (Daniela Kern, PPGAV/UFRGS) tratou dos seguintes assuntos: Em

busca de um mundo perdido; Vanguardas históricas e *velhas* tecnologias (primitivismo, artesanaria e espiritualidade); Uma questão de valor: Globalização e o papel dos revivals na constituição dos *novos* mundos artísticos; Arte Contemporânea e *velhas* tecnologias: Arquivos, Poéticas da obsolescência, Ficção e mundos possíveis; Arte Contemporânea e *velhas* tecnologias; Estudos de caso: Mulheres artistas, memória e arquivo na História da Arte, uma visão geral.

## II – PERSISTÊNCIAS DO ARQUIVO

Começamos pela questão: como pensar o arquivo? Em entrevista a Pedro Romero em 2007, o historiador da arte **Georges Didi-Huberman**<sup>2</sup> coloca dois importantes problemas epistemológicos sobre a imagem. Primeiro observa que, assim como Michel Foucault pensou os discursos numa situação de arquivo de saberes e poderes, sempre em situação de disputas e tensões, sujeitos a deslocamentos e desvios, seria também preciso pensar o arquivo de imagens em chave de montagem interpretativa. Não sendo o arquivo um simples manancial edênico ou campo neutro, trata-se de colocar o arsenal discursivo sob suspeita e pensar as imagens como ferramentas a serviço de um uso crítico e clínico. Afastando-se do que considera uma iconologia empobrecida do signo, indo de referências como Warburg e Benjamin, Eisenstein e Brecht até Freud e Godard, o historiador reivindica uma abordagem capaz de alcançar cintilações e sintomas situados numa espécie de inconsciente da visão. Daí decorre a compreensão de que as imagens, muito antes de serem portadoras de história, são portadoras de memória. Interrogando a ideia de que nelas cabem apenas os enquadramentos cronológicos, reconhece seu poder de ultrapassar as molduras de uma época, permitindo novas configurações e proximidades empáticas.

Por sua vez, **Michel Foucault**<sup>3</sup> considera o arquivo, não como um lugar onde se encontra a soma de textos guardados e nem como mero depósito de testemunhos do passado e das instituições, mas como um sistema de enunciados que faz com que as coisas se tornem compostos de heranças e esquecimentos em constante atualização. Trata-se da dimensão imaterial que se rearma por fragmentos, regiões e níveis, permitindo formular diagnósticos e reconhecer regras. Conforme tal entendimento, o arquivo pressupõe cortes e rupturas discursivas, sendo que os corpos de textos e falas estão situados em meio a descontinuidades, translações simbólicas e coexistências, permitindo pensar como as práticas engendram saberes. Assim, neste agrupamento em que coisas díspares podem ser aproximadas e reordenadas, em que os heteróclitos podem se cruzar e justapor, a arqueologia não se constitui por meio de um recorte global ou biológico, sociológico ou psicológico. Tampouco se refere a um retorno à origem, mas a regularidades que se colocam frente a outras regularidades. Demandando atravessamentos e atenção a singularidades, permite considerar o arquivo numa relação estratégica que faz sentido num campo de verdades discursivas.

Partilhando semelhante concepção de arquivo, em *Torres de Babel* **Jacques Derrida**<sup>4</sup> assinala uma biblioteca incongruente, cujos fragmentos potencializam os acontecimentos mundanos sabotando a história monumental, reembaralhando o próprio arsenal da modernidade e fissurando seus empilhamentos ordenados. Face à ordem catalográfica já dada, o que conta são menos os significados fechados e mais os lapsos, dilemas e irresoluções que ultrapassam o manuseio documental. Do mesmo modo, em *Mal de Arquivo*<sup>5</sup> o mesmo é considerado para além de um lugar fundador da memória dos nomes próprios e dos eventos singulares, reme-

tendo a uma alteridade infinita, uma vez que os conceitos, como as imagens, jamais se encontram consigo mesmos, vivendo apenas como verdade espectral. Des-hierarquizando verdades legitimadas para rearticular códigos, ao encarar a tarefa de pensar ao mesmo tempo a linguagem e os lugares em que ela se situa, compreende o arquivo como lugar de faltas e desvios, cujas sombras e silêncios nada têm de neutro ou ingênuo.

Outro elemento que permite pensar a complexidade do arquivo é apontado quando **Jacques Derrida**<sup>6</sup> reflete sobre a *Arquia* como um ponto sem precedência, hierarquia ou distinção em que a forma está se formando, cuja origem é inalcançável. Tal instância recusa a consecutividade e o linearismo em proveito de um jogo da descontinuidade e espaçamento. É aqui que se torna possível pensar também o *arquifenomeno* da memória, impondo a desconstrução da presença que passa pela consciência e se constituindo como uma espécie de magma ou campo indiviso e primordial. Por sua vez, numa conferência em que situa seus esforços de pensamento para fora do campo filosófico<sup>7</sup>, o mesmo autor busca descredenciar os limites disciplinares e da competência, emancipando-se da autoridade do discurso hegemônico e empenhando-se para chegar ao indecível. Assim, propõe uma reflexão sobre as *artes espaciais*, não como sendo mais um dado classificatório, mas como uma operação que assume a movência e o constante deslocamento disciplinar. Sendo o espaçamento um efeito, o cinema, a fotografia, o desenho, o vídeo, o teatro, a música, a poesia e assim por diante, podem ser concebidos como possibilidades rítmicas, sejam visuais ou literárias, incluindo sonoridades e acústicas; portadoras de temporalidades diversas, sua matéria inclui rastros e devires. Conforme este raciocínio, as artes espaciais, seriam ao mesmo tempo silênciosas,

postas, posto que há nelas algo que não é possível abarcar e cujas palavras não funcionam de modo discursivo, interrompendo a ordem e as regras; como também conteriam algo reverberante, sobre o qual sempre resta algo a dizer. Eis o arquivo não como a instância da acumulação tranquila daquilo que se conhece, mas como a instância onde o conhecimento se torna proliferante.

Considerando uma abordagem alargada sobre a noção de arquivo, **Ana Maria Guasch**<sup>8</sup> pensa segundo diferentes concepções, tais como atlas para Aby Warburg, coleção fragmentária para Walter Benjamin, álbum para Hannah Hoch ou para Annette Messager, registro para Mallevich, acumulação para Andy Warhol, campo de verdades discursivas em Foucault e assim por diante. E numa constelação conceitual muito próxima, permitindo pensar o arquivo como uma espécie de arsenal gerador de linguagem, em sua teoria do texto **Roland Barthes**<sup>9</sup> observa que *todas as práticas significantes (fílmicas, musicais, pictóricas, etc...) podem gerar texto*. Sendo este não um produto ou dado, mas um tecido de palavras, tramado no entrecruzamento de sentidos e significâncias, sem fundo nem superfície, sem figura nem moldura, ele *existe como um fragmento de linguagem colocado numa perspectiva de linguagens*. Ao contrário da obra, objeto finito e classificável, trata-se de uma prática que dispensa hierarquias e gêneros, sujeita ao rigor das especialidades disciplinares, em proveito de travessias obtidas por meio de infinitas leituras e conexões. Nem lugar, nem instância, complementando esta compreensão sobre o que vem a ser um arquivo, pode-se lembrar **Giorgio Agamben**<sup>10</sup>, o qual desdobra a noção foucaultiana de *dispositivo* para reconhecê-lo como um conjunto de práticas e mecanismos destinados a produzir efeitos, uma rede que articula e dispõe os elementos numa relação de forças e saberes, que produz

subjetividades. Pensar os dispositivos seria, então, um modo de interrogar as subjetividades produzidas para além da sujeição, restituindo outras potencialidades anuladas, anestesiadas, esquecidas e reencontrando a dimensão transgressiva da subjetivação.

No caso deste seminário temático, o que se considera arquivo tem a ver com um repertório visual e conceitual, seja plástico ou teórico, ficcional ou documental que as artistas trazem e processam no interior de seu trabalho como índice de um pensamento em constante experimentação. Neste sistema de enunciados e imagens incidem referências e memórias, sensibilidades e habilidades, construções poéticas e soluções matéricas, noções operatórias e alternativas de fatura, etc... Todavia, para pensar o lugar de certas mulheres artistas no repertório da arte contemporânea, poderia se perguntar se existe distinção entre seu arquivo e o de artistas homens, seja em termos de conteúdo, apropriação, processamentos e/ou manuseio. O que de pronto se constata é que, ainda que se pudesse chegar a uma resposta, a mesma seria bastante polêmica e inverificável, fosse ela qual fosse. Não apenas porque alguém já disse que a resposta é a morte da questão, mas sobretudo porque muito rapidamente podemos compreender que *não é o fato de ser mulher o determinante: a qualidade do trabalho de cada uma é que traz à tona a diferença. São suas poéticas que apontam que diferença isso faz.*<sup>11</sup> Assim, não se trata de chegar a uma resposta pretensamente certa e precisa, pois mais proveitoso talvez seja formar uma pequena seleção de artistas e examinar no que e de que modo se constitui o arquivo de cada uma delas, qual a relação que estabelecem com suas escolhas, seja em termos de materiais e materialidades, seja no modo como alimentam sua fatura e elaboram as singularidades que compõem seus gestos e embasam seu arsenal poético.

### III – INSISTÊNCIAS DO GESTO

Ao longo do século XX muitos artistas puderam colocar-se diante da tarefa de fazer surgir um feito e desvencilhar-se de clichês e padrões de representação, mantendo-se fora da zona de conforto em proveito de uma linguagem pensante que habita a zona de risco. É de Joseph Kosuth<sup>12</sup> a defesa de que *ser artista agora significa questionar a natureza da arte*. Para ele, desde Marcel Duchamp<sup>13</sup> a arte foi deixando de estar atrelada à verdades pré-estabelecidas e se distanciando das condições meramente morfológicas para encontrar sua própria linguagem, sendo que suas proposições caminharam da aparência para a concepção, fazendo do domínio conceitual um tipo de investigação que cria os seus próprios sentidos. Para além de um produto estético, da subjetividade romântica e da arte como mera expressão individual, trata-se da investigação de problemas, de perscrutar inquietações ultrapassando os limites sobre *o que isto quer dizer* para por-se diante de um *o que é isto*.

Discordando do entendimento de que o gesto artístico é produzido por um ser mediúnico, situado num labirinto que está para além do tempo e do espaço e que cria como quem caminha em direção a uma clareira, em *O ato criador* Marcel Duchamp<sup>14</sup> reconhece o gesto do artista através de duas pontas. Numa delas está o que acontece através de uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que não são totalmente conscientes ao artista. Disto resulta um coeficiente entre a intenção e sua realização, ou seja, o que permanece inexpresso embora intencionado e o que o artista consegue realizar, embora não de modo completamente consciente e premeditado. Na outra ponta está o que acontece quando o espectador experimenta a transformação da matéria inerte em obra de arte, cabendo-lhe o papel de determinar qual o



peso da mesma na balança estética. Neste sentido, *o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais obvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, as vezes, reabilita artistas esquecidos.*

É neste sentido que o gesto artístico como um feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, precisa ser considerado como o ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido. Próximo deste entendimento, Deleuze problematizou o diagrama como uma potência onírica em que o artista luta contra os clichês e uma instância operatória que faz surgir uma presença, uma diferença. Para **Didi-Huberman**<sup>15</sup> isto fica contemplado na obra como um sintoma, uma avaria que retorna como fruto de uma obstinação e, ao mesmo tempo, permite sair dos enquadramentos e clausuras. Bem antes de ambos, **Roger Caillois**<sup>16</sup> apresentou cinco diferentes tipos de jogo, os quais não só podem ser pensados num universo cultural mas também dentro de diferentes repertórios artísticos: *o agon*, que busca através da competição, e da *Alea*, que busca através da sorte, gerar uma situação perfeita produzindo uma escapatória e transformação do mundo; a *mimicry*, cuja empreitada de simulação consiste no prazer de ser outro, tal como as brincadeiras infantis, e a *paidia* que não pede competição nem habilidade, pois enfrenta-se com um obstáculo e não com o adversário; e, por fim, o *ilinx* que suspende a estabilidade e o equilíbrio em busca de sensações vertiginosas e bruscas. Mais recentemente, **Giorgio Agamben**<sup>17</sup> toma de Foucault a questão da autoria como um dispositivo capaz de abrir um novo campo na linguagem e aborda o

gesto como um lance individual e singular. Tal processo de subjetivação trata da construção de uma escapatória e um desvio que põe a vida em jogo pela desmesura.

Considerando o arquivo como o principal fio que atravessa o repertório das reflexões que aqui seguem, trata-se de abordar os gestos artísticos de certas mulheres como tarefas imperiosas, cuja obstinação e liberdade de ação parecem ser a ponta paradoxal de uma equação para a qual foram delineando questões e formulando respostas ainda que refutadas como fixas ou definitivas. Bem verdade que a história da arte refere, alguns momentos, em que a presença das mulheres artistas seja mais explícita, ainda que tenha recebido menos atenção. Isto vai desde escritoras japonesas e chinesas, passando por artistas do barroco como Lavínia Fontana (1552-1614) e Artemisa Gentileschi (1593-1656) e chegando ao rococó com Rosalba Carriera (1673-1757), só para ficar nos exemplos italianos. No amanhecer das vanguardas pode-se mencionar Berthe Morisot e Mary Cassat, depois a ucraniana Sonia Delunay e as russas Natália Goncharova, Olga Rozanova e Varvara Stepanova, ainda que, com todas as singularidades nascentes do cubo futurismo ao construtivismo, estéticas que, quase sempre preferem considerar as referências masculinas. No mesmo período, a América Latina viu emergir os nomes de Remedios Varos, Maria Isquierdo, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Raquel Forner, Amélia Pelaez, Julia Codesino e Petrona Vieira. No Brasil modernista, os nomes de Anita Malfati e Tarsila do Amaral parecem ser os mais lembrados, embora outros tenham recebido alguns estudos recentes, como é o caso de Maria Martins.

A este respeito, Michael Ascher<sup>18</sup> observa que *nas últimas décadas do século XX os estudos de história e crítica de arte salientam que as reais diferenças entre artistas homens e mulheres se encontra*

*nos jogos de poder, sendo necessário romper as limitações culturais e ideológicas, dando a ver os preconceitos e inadequações, trazendo à luz o que ficou retido nos porões e depósitos de museus, bem como a desproporção das exposições e mostras até mesmo em galerias, sempre mais favorável aos artistas homens.* Por certo, muitas mulheres artistas foram capazes de fazer surgir uma diferença, para além dos limites conhecidos e convencionados. Cada uma a sua maneira buscou estabelecer regras e limites, lançando-se num território situado fora da vida corrente, dos estereótipos e zonas de conforto, ultrapassando o repertório dos temas relacionados meramente ao espaço privado para alcançar outras heranças e espectros de experimentação, ignorando identidades fixas ou pré-estabelecidas em proveito da alteridade.

#### IV – IMPARIDADES CONTEMPORÂNEAS

**1- Betânia Silveira** (Belo Horizonte, 1957) possui graduação em Psicologia e especialização em Psicodrama analítico. Ainda nos anos 80, trabalhou como psicóloga de crianças e adolescentes em escola com metodologia Freinet (bases fenomenológicas), depois teatro (dimensão lúdica), chegando ao trabalho com cerâmica, desdobrado como professora em ateliê (UFSC, CIC, UDESC). Na passagem para os anos 90, entra para o circuito das artes plásticas e nos anos 2000 faz mestrado em Artes Visuais na ECA e doutorado em Teatro na UDESC sobre performance. Entre suas leituras de destaque encontram-se Yung, Freud e as biografias de músicos e dramaturgos.

Em seu trabalho com cerâmica, passa gradativamente à incorporação-autonomização de materiais diversos (vidro, espelho e

silicone), onde realiza experimentações com projeção de sombra e luz e obtém efeitos de volume e formas. O trabalho se configura no próprio ambiente expositivo, sendo que matéria e espaço se entrelaçam, interrogando aquilo que é prisão e fresta, dentro e fora. Mais adiante, as performances permitem eliminar o objeto poético, mantendo questões sobre vida e morte/arte e vida: efêmero-perecível, elaboração-desapego. Entre suas referências, encontram-se Ana Mendieta, artista que foi seu ponto de partida para o doutorado, além de Louise Bourgeois e Celeida Tostes.

*Transbordáveis/Liame* é o título de uma exposição que acontece no Museu Histórico de Santa Catarina, em Florianópolis, de 02/12/2010 a 09/01/2011. Numa das salas do antigo Palácio do Governo de Santa Catarina o espectador se depara com um estranho tipo de rede avariada que pende do alto e forma uma outra espécie de entorno, dentro do qual encontram-se diferentes objetos dispostos sobre uma mesa. Convidando a adentrar e compartilhar uma deriva sensorial, encontram-se objetos esféricos e cônicos feitos em cerâmica. Bandejas-bacias oferecem texturas e cheiros, enquanto cilindros e discos-tambores esperam que suas sutilezas sonoras sejam descobertas. Trata-se de uma instalação que inclui materiais diversos (fios de nylon e silicone ocupando espaço de 3 m de diâmetro X 2 m de altura; cerâmicas com inserção de metal na massa, vitrificadas e com óxidos, obtida através de queima elétrica a 1050° C e com dimensões variando entre 10 cm X 15 cm X 6 cm e 60 cm de diâmetro X 20 cm de altura), sendo que na experimentação deste lugar, as semelhanças vão se alterando.

Nem rede nem teia, pelos fios de silicone um vestido, uma meia longa e outras formas parecem se oferecer para, logo em seguida, perturbar nossa relação de familiaridade com as coisas. Tra-

mando e destramando as contra-formas do corpo para torná-las, ao mesmo tempo, esconderijo e armadilha, é possível deslindar o gesto artístico que busca misturar cultura e natureza, orgânico e inorgânico. A composição gradeada também leva a reconhecer o gesto que desenha os movimentos contraditórios que penetram e escapam, invadem e desviam, construindo o inesperado que espreita entre a linha e a matéria, a forma e o manuseio. Estão ali ainda, as marcas da manualidade artística que premeditou o encontro com uma outra mão que fará o pião dançar, outra boca que irá soprar, outras narinas que não resistirão ao cheiro das folhas, outro ouvido que alcançará o delicado murmúrio dos seixos e sementes. Enfim, sentidos abertos a lembranças e associações, fenda lúdica pela qual a sensibilidade e a imaginação poderão escapar, ou seria voltar?

De um lado, a imagem da rede, recurso de sobrevivência do pescador e armadilha para o peixe e metáfora da trama com que o artista pensa o mundo e materializa o artifício para fisgar o fascínio do observador. Enquanto os olhos se alongam tentando apreender o visual que se faz visível, num dos lados, formas perturbadoras lembram notações de uma partitura. Em seguida, esta imagem se torna um varal onde formas que lembram coadores, toalhas, peças de roupa, leves e flutuantes, parecem brincar de roda, fazendo surgir uma estranha ciranda que suspende e sobrepõe movimento, sons, cheiros, formas e cores, cujas matizes terrosas vão do gelo ao carvão. Enleado neste dispositivo, o espectador é esperado para um último encontro: desvendar o conteúdo de uma pequena caixa branca dentro da qual um corpo-cauda ou ser tramado em silicone e cravejado com pequenas escamas-flores-nódulos aguarda um toque e demanda uma pergunta: quem sou? Mas eis que a resposta

é a mesma: pense minha forma e invente meu nome, pois em mim há sempre algo que nunca deixou de ser você.

**2 – Clara Fernandes** (São Paulo, 1955) é uma colecionadora de coisas que outros chamariam de velharias: móveis, tecidos, objetos, cacos. Nos anos 70-80 adquire um tear e mais adiante passa a inserir materiais inusuais, produzindo tramas como suporte não funcional. Na década seguinte começa a inserção de vegetais e material metálico, assumindo um caráter tridimensional, ingressando nos salões expositivos. No início dos anos 2000 reaproxima-se da literatura, música e poesias e mais adiante experimenta novos trabalhos por meio da fotografia e vídeo, incluindo direção e story-boards, o que reafirma um gosto pelo desenho que aparece como modo de pré-visualizar a sequência de um filme ou mídia interativa. Suas referências incluem Homero (Odisséia), Hesíodo (Teogonia), Walther Hugo Mãe (O filho de mil homens), além de filmes de Win Wenders. E seus caminhos e escolhas são frequentemente indicados pela intuição, como é o caso dos anjos que reconhece na Catedral da Sé e que se desdobram em desenhos e objetos, bem como das prefigurações e sonhos que resultam no vídeo-performance intitulado *Cartas ao Mar*.

Considerando suas inquietações plásticas conforme uma trajetória, em 1997 a artista já havia apresentado uma série denominada *Illuminuras* no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis. Em 2007 apresentou enormes teias transparentes medindo cerca de 11 x 7 metros na Casa das Caldeiras, em São Paulo. Assim, entre textos e tessituras, as linhas avançavam suspensas em busca de outros sentidos para além da fatura em tear, apresentando um

elaborado jogo entre precisão e desmesura, vazio e preenchimento, superfície e profundidade. Resultado desta poética, o espaço é abordado menos como paisagem já existente, meio circundante à obra ou ambiente rerepresentado por esta e mais como um mundo singular que processa o lugar para fazer surgir um lugar ainda não visto. Por sua vez, quando as formas artísticas parecem ter ultrapassado todos os limites mais convencionais, problematizar a superfície e o espaço através do desenho e da luz, talvez seja uma interessante chave para pensar as implicações de um gesto imemorial que persiste e insiste na diversidade inumerável das formulações plásticas.

*Lume* é o nome de uma exposição que acontece no segundo semestre de 2009 no Palácio Cruz e Sousa. Nela compõem diversas questões plásticas caras à artista com um ateliê de tecelagem em Florianópolis desde 1983 e que há mais de 10 anos vinha experimentando um tipo singular de tessitura a partir de superfícies planas e horizontais. Ainda que sem abandonar a fatura têxtil, surgem estruturas delgadas como vãos, ninhos, túneis. Partindo de tramas de metal combinadas com pequenos galhos formando uma espécie de véu, trabalha com fios de nylon, além de metais de refugo industrial como cobre, latão e aço, configurando-os de modo tridimensional. Inserido tanto no ambiente interior como nos jardins do Palácio, sendo afetado tanto pela incidência da luz natural como da artificial, devido a variações conforme a hora e as condições do dia, o trabalho permite reconhecer, através de suas linhas e nós e de seus planos e volumes transparentes ou reluzentes, um pensamento plástico em que transbordam questões relacionadas à uma espécie de dramaturgia luminosa, atualizada naquilo que Rosalind Krauss<sup>19</sup> chamou de campo expandido.

Em outras palavras, sobrepondo questões da paisagem as do

espaço e da matéria, a artista insere sua obra no ambiente circundante sem buscar uma autonomização absoluta da forma, tampouco sua negação. Como uma espécie de manto ou cobertura, habita o lugar, mas como uma trama enigmática, pede que o espectador a pratique e experencie, construindo sua própria teia de sentidos e percepções, ou seja, como tessitura pronta, circunda a paisagem conhecida, mas como tessitura inacabada pede para ser descoberta como um lugar a ser experimentado e ressignificado. Tecido e texto, trata-se de uma obra que faz retornar o inacabado da lembrança e do esquecimento, do formulado e do informulado. Bem verdade que neste gesto também parece incidir o trabalho das antigas fiandeiras, guardiãs do destino feito de dias e noites pelas Parcas ou Moiras, além do infindável começo e recomeço, sentido e não-sentido presente na tecelagem obstinada e inconclusa de Penélope.

Na exposição *Epifânicas* a artista apresenta uma série de obras distribuídas em quatro espaços contíguos. Num deles encontra-se *Plano* (150 x 240 x 2 cm, 2015), tapete-cortina-painel composto de paina de embiruçu e papel craft sobre trama de poliéster e palha. Nele parece reverberar um texto indecifrável, cujo verbo se faz silêncio, sendo que seu alcance só ocorre pela compreensão do tempo que se encarrega de evanescer as cores, igualando-as, por um lado, e tornando-as mais sutis, por outro. Assim, efêmero e peregrino, homogêneo e distinto, não é este o rosto que sopra o segredo da própria temporalidade? No espaço seguinte, sobre suporte de madeira, encontra-se *Livro* (60 x 120 x 30 cm, 2015), composto de manuscritos e desenhos feitos a partir de croquis que, embora referenciados em textos bíblicos, não se pretendem nem como tautologia e nem como legenda dos mesmos. Em *Manto* (150 cm, circular x 290 cm, 2010) observa-se uma trama em linho, poliéster e pele de

mink, pendurada no teto e que desce e se esparrama discretamente pelo chão. Detalhe importante, aquilo que era um elemento de cobertura da realeza e indicação de superioridade social tem aqui um aspecto gasto e esfarrapado, revelando uma decadência, mas também uma resignificação do que vem a ser nobre. Em *Derramados* (10 peças de 110 x 10 x 10 cm aproximadamente cada uma, 2015), tramados de paina de embiruçu e metal compõem estranhas formas de vagens-buques-lágrimas. Em seu conjunto, os objetos deste ambiente parecem reverberar extraordinário e banal, sagrado e profano, não como atributos complementares e ambíguos, mas como coexistentes e paradoxais.

Na continuidade de *Epifânicas*, chega-se ao espaço em que estão tramas em metal e seda, sendo que uma se intitula *Vestal* (80 x 290 x 80 cm, 2013) e constitui-se num vestido muito extenso e engessado e a outra se intitula *Enfrentados* (300 x 100 x 200 cm, suporte de madeira, 2015), instalação composta de duas cadeiras, cujo encosto acolhe uma estranha vestimenta com asas, sendo que na parede situada atrás das mesmas um texto enigmático lembra uma escrita selvática ou angélica, oriunda de língua não domesticada pelos ouvidos e nem dominada pelos olhos humanos. No último espaço encontra-se *Chalavar* (100 cm circular x 270 cm de altura, 2013), trama de metal, galhos e poliéster formando uma espécie de cesto-vagem, em cujo interior estão sementes de sibipiruna que gradativamente se desprendem de suas estruturas e se espalham pelo chão delimitado por um círculo metálico que as acolhe evitando que se dispersem. Também avista-se o estranho e oco vulto de um corpo denominado *Morphose* (80 x 80 x 170 cm de altura, 2015) feito com linho, metal e gesso, galhos de videira e barba de velho (Tlandsya, bromélia); além de *Madona* (55 x 100 x 50 cm, 2015),

objeto-espartilho-bustiê feito com uma trama em metal e seda sobre suporte de madeira. Deve ser destacado que tanto os materiais utilizados como a forma com que os mesmos são trabalhados parecem contemplar as indistinções entre inacabado e concluso, aludindo ao vestígio de algo que se faz presença através de seu vazio e ausência.

Ocorre que nos estranhos objetos e tramas que compõem estes ambientes, o que predomina é um sentido de verticalidade, leveza e flutuação, permitindo que uma presença divinal ou proximidade celeste se insinue. Proveniente de um conjunto de leituras e reelaborações sobre textos bíblicos e de mitologia, a artista referencia plástica e metaforicamente a presença de deuses e santos, musas e anjos. Assim, nos leva a refletir que, para além das necessidades fisiológicas e de consumo, afetivas, emocionais e estéticas, uma parte que não é corpo e nem mente, e que podemos chamar de espírito, demanda uma dimensão que se lança para além de nós mesmos, associada ao enigma do instante e ao fascínio pela eternidade. Num tempo movido a insignificâncias hipervalorizadas, vulgaridades e banalidades midiáticas, como reconhecer o instante em que uma estrela cruza nosso destino e saber que devemos simplesmente segui-la? Esta estrela não poderia ser pensada também como uma metáfora do desejo que nos projeta para longe das nossas garantias? A busca da felicidade não seria uma forma de buscar um tipo de revelação? No entanto, por que ela sempre parece nos escapar? Ou ela estava no passado e não estávamos preparados para ela ou brilha no futuro e ainda precisamos percorrer um caminho para alcançá-la. Mas se ela estiver aqui e for possível abraçá-la hoje? Se assim for, reconhecê-la no tempo em que ela está ocorrendo e saber agarrá-la não seria viver a própria revelação? E não seria

esse, afinal, o encontro que espera um espectador diante da obra de Clara Fernandes?

**3 – Roberta Tassinari** (Florianópolis, 1983) é graduada em Comunicação Social, Publicidade e Propaganda pela Unisul em 2005, na mesma cidade em que nasceu e reside atualmente. Paralelo a essa formação, participou de oficinas de desenho, pintura e cerâmica no Centro Integrado de Cultura em Florianópolis. Logo após, mudou-se para Porto Alegre, onde morou por dois anos, cursando especialização em expressão gráfica na PUCRS, e em design gráfico na UNISINOS. Em 2007 viajou para o Canadá onde cursou pintura no Emily Carr Institute of Art, em Vancouver. Dois anos depois teve sua primeira participação no circuito de arte contemporânea, com o trabalho *Pinturas* no 30º Salão ArtePará. Fez um mestrado em artes visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) sob orientação de Regina Melim e defendeu dissertação em 2011 com o título de Raciocínio pictórico: campos de cor no espaço. Entre 2008 e 2013 participou do grupo de orientações com o artista Fernando Lindote, voltando seu interesse para a investigação de materiais de uso cotidiano, explorando suas potencialidades plásticas, pesquisa que continua desenvolvendo atualmente. Seu reconhecimento aconteceu já em 2010 através de uma menção honrosa no XIX Encontro de Artes Plásticas de Atibaia – Atibaia (SP) e Prêmio Franklin Cascaes – categoria artista revelação do ano – Florianópolis (SC). Em 2015 obteve o prêmio aquisição no 43º Salão de arte contemporânea Luiz Sacilotto.

No primeiro semestre de 2010 apresentou no Palácio Cruz e Sousa uma instalação intitulada *Croma*, composta por 50 bóias in-

fláveis em cor de rosa, sendo 15 unidades de 91 cm de diâmetro/rosa néon, 20 unidades com 76 cm de diâmetro/rosa translúcida e 15 unidades de 61 cm diâmetro/rosa fosco. O trabalho foi projetado na Sala Quatro, em torno dos quatro pilares de ferro, formando um cubo de cor no centro, compondo um campo pictórico através de uma estrutura de cor e transparência que se expandia através da luz emanada pelos objetos suspensos, perscrutando um outro espaço. Trazendo uma formação em Design Gráfico/Arte Canadá, a artista escapou da moldura e da própria superfície biplanar, trocando a pintura de cavalete e a arte retiniana para fazer persistir inquietações pictóricas desdobradas pela premeditação conceitual e experimentação matéria e formal. Tal gesto parece advir do fato de que há em seus objetos e intervenções um pensamento que se atualiza e traveste, tal como no caso do trabalho apresentado no Salão Nacional de Itajaí, onde aplicou *amoeba* sobre uma parede branca, concebendo linhas coloridas e colocadas sobre diferentes áreas sobrepostas que acabaram produzindo distintas camadas e profundidades. Ao efeito de transparência e veladura, somaram-se os acúmulos da substância gelatinosa depositada no chão devido ao deslizamento provocado pela ação da gravidade.

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

jamento e seus efeitos no chão. Sujeita ao movimento do ar e da gravidade, da temperatura e da própria passagem do tempo, a artista buscou, através da estrutura quadricular da sementeira, uma relação com a rigidez e simetria da grade, aludindo à estrutura da pintura e sua composição geométrica, em oposição ao movimento contínuo, fluido, assimétrico e até incontrolável da matéria. Assim, o problema do coeficiente criativo, ou seja, a distância entre a concepção e à materialização do pensamento artístico, torna-se parte da questão que tomou para encarar e dar consistência através de seus trabalhos.

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

Muitas destas questões, especialmente relativas à cor e à forma da matéria pictórica, podem ser encontradas ainda num trabalho apresentado no Museu de Arte de Joinville, recorrendo a sacolas se-

melhantes a bóias vazias, onde também comparecem objetos feitos de acrílico, acetato e celofane, produzindo composições translúcidas. Destituindo as coisas de suas funções previamente conhecidas, surgem planos de cor e veladuras, alterando formas através de novos encontros e combinações. Assim, este objeto tridimensional e tendendo ao monocromático metamorfoseia-se indefinidamente. A continuidade desta linha investigativa vem produzindo uma nova série de objetos, sendo que cada um deles busca uma composição cromática a partir de objetos diferentes, posicionados em planos distintos. *O Azul* é um arranjo de plástico, acetato, fio de metal encapado com plástico e mede 40 x 50 cm. *O Amarelo* nasce de uma montagem com plástico, acetato, celofane, adesivo e vinil, medindo 120 x 250 cm. Apresentando diferentes densidades de transparência, cada cor predominante possibilita variações tonais. A partir de situações cromáticas diferentes e sutis que são dadas a ver, os elementos saem de dentro da estrutura que as envolve e ganham espaço, modificando-o pelos rebatimentos luminosos.

Perseguindo um certo controle racional, ao buscar a contenção das formas, através da distribuição de planos, da composição de linhas e do equilíbrio cromático e matérico, pode-se observar que as mesmas são também portadoras de uma certa alegria e uma provocação aos sentidos, particularmente quando remetem à na transparência gelatinosa e à aparência lúdica dos objetos que espreitam para lembrar os brinquedos de praia e a parte mais divertida e colorida do material escolar. Assim, comparecem a contenção e o dispêndio, a premeditação e a (extra-)vagância, insistindo em assinalar que o que faz a singularidade da obra é o modo como acontece o jogo para domar a tempestade das percepções e sensibilidades, lembranças e esquecimentos no qual cada gesto artístico

se torna único, ao mesmo tempo em que faz voltar aquilo que nele não passa de repetição proveniente do distante e do recôndito mais primordial, ou seja, produzir um efeito pictórico de superfície e profundidade, numa composição de cores, volumes e planos.

A exposição *Reverbera*, que ocorreu no Museu de Arte de Blumenau em março de 2015, apresentou três grupos de trabalhos. O que há em comum entre eles é que eles iniciam a partir da experimentação de algum material encontrado, através das suas propriedades ou a partir da busca por um material específico para atender a uma determinada demanda. O que me interessa investigar é a contensão e a expansão da cor a partir das especificidades de diferentes materiais: opacidade, translucidez, peso, leveza e luminosidade. Há uma característica que está presente nos três grupos de trabalho que é resultante de um mesmo procedimento. O uso da fita adesiva, para isolar as áreas a serem pintadas, reforça a materialidade de cada elemento. As faixas de cor são feitas com tinta spray para que a superfície fique uniforme e evidencie as propriedades matéricas. A placa cimentícia apresenta uma cor fosca e opaca que opera em oposição à faixa de cor luminosa e translúcida que foi pintada sobre ela. A fixação na parede se dá por parafusos que deixa o material pesado e rígido suspenso, mas que por apresentar certa curvatura e estar afastado da parede, favorece o abaloamento da peça distorcendo sua superfície. Busquei um material que tivesse uma característica mais quente e com uma tonalidade mais rebaixada para desenvolver uma estrutura com chapa de acrílico. O compensado atende a esta demanda e opera em oposição a cor luminosa do acrílico que se expande, tanto para a própria placa de madeira como para a parede em que está instalado. O papel poliéster apresenta uma translucidez que é interrompida pela fita adesiva opaca,

ou que tem sua cor alterada pelas faixas pintadas. Trata-se de um material maleável que possibilita que sua superfície seja manipulada/curvada/dobrada favorecendo situações cromáticas<sup>20</sup>.

Nos meses finais de 2015 apresenta a exposição *Módulo Cor*, no espaço expositivo O Sítio, em Florianópolis, cujos trabalhos permitem alcançar a persistência de questões como modulação da cor e da luz através da matéria. Trata-se de trabalhos desenvolvidos durante uma residência artística em Nova Iorque em 2013, cuja proposta foi desenvolver trabalhos com os materiais comprados no comércio local: fitas adesivas, acrílicos em diversas cores e formatos, tecidos, alfinetes, tintas, plásticos, entre tantos outros. Em alguns trabalhos observa-se o uso do silicone para obter uma massa que envolve a camada inferior e modula a superfície pictórica. A cor do silicone, translúcida, deixa ver a camada inferior que ora é pintada e ora preserva o branco da tela. Nestes trabalhos a matéria depositada na superfície possui uma espessura que ultrapassa os limites da borda da tela, tensionando a relação entre os materiais e altera a dinâmica pictórica. Ademais, em sua maioria, sua composição decorre de certa negociação entre seus elementos internos: alternância das cores escuras e claras, variações de luminosidade, de massa de tinta. A cor pulsa ou se contrai, o que pode ocorrer tanto por meio da cor pintada ou da cor coletada do mundo.

Tendo como fonte o cotidiano, seja indústria ou natureza, prioriza sua forma, vazios, maleabilidade, e a partir de uma cartela cromática bem específica, com pouco branco e bastante saturadas, embora por vezes trabalhe com cores mais sombrias como os cinzas e marrons. Usando cores puras, busca por meio dos materiais transparentes e translúcidos, o surgimento de novas cores. Leitora do teórico Richard Wollheim e dos críticos Tadeu Chiarelli, Alberto



Tassinari, Angélica de Moraes, Cauê Alves, Rodrigo Naves, Paulo Sérgio Duarte, Felipe Scovino e Raphael Fonseca, também se interessa pelos artistas brasileiros relacionados ao neoconcretismo como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape, além de Aloísio Carvão, Sérgio Sister e Luiz Henrique Schwanke. No plano internacional estuda artistas que vão desde Josef Albers até Jéssica Stockholder James Turrel, Olafour Eliasson e Carlos Cruz Diez.

**4 – Rosana Bortolin** (Passo Fundo (RS), 1964) é licenciada e bacharel em Desenho e Plástica, Especialista em Cerâmica pela Universidade de Passo Fundo, é mestre em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes (SP). Esta doutoranda em Escultura na Universidade do País Vasco em Bilbao, Espanha é também professora no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART/UDESC. Expõe regularmente desde 1984 e dentre as séries apresentadas em exposições individuais encontram-se *Ovóides* (questão feminina), *Guardiões* (leituras de Yung, objetos mais verticais e totêmicos), *Alguidares* (luta para encontrar a dialética da matéria e deixar que ela fale por si), *Habitar Ninhos* (onde realiza micro intervenções pelos lugares que percorre) e *Profano – Sagrado* (provocação sobre o canônico). Em seus trabalhos mais recentes observa-se uma abordagem explicitamente mais política, onde cultura e religião se cruzam nas séries com genitálias, destacando o controle da sexualidade e do desejo feminino.

Destacam-se ainda questões relacionadas à marca da arqueologia (forças ancestrais presentes nas cavernas e buracos) à manifestação das entranhas, enfatizada pela provocação expositiva, além de uma aguçada e sutil ironia. Tais recursos podem ser observados

tanto no Sudário (feito a partir de uma fotografia de marisco impressa sobre camiseta em 2008), como nos dois esqueletos dourados de pequenos mamíferos guardados sob uma campânula (espécie de precioso aprisionado, onde incide um olhar sobre a morte e a transformação, 2012) como nas fotos de duas mulheres islâmicas situadas câmeras de vigilância (março de 2012 no CIC). Entre suas referências de leitura indica Gaston Bachelard, Merleau-Ponty e Mírcea Eliade. Entre suas referências artísticas aponta Hanna Wilke, Sara Lucas e Shirin Neshad, além de Ana Mendieta, Akiko Fujita e Celeida Tostes.

Numa das salas de um antigo Palácio do Governo de Santa Catarina, no inverno de 2007, expôs uma instalação intitulada *Gravitate* constituída por fotografias na parede e dois conjuntos de almofadas dispostas no chão. Feitas num tecido plastificado e preto, várias delas apresentam um recorte assimétrico e traziam fotos de cores fortes com predomínio de vermelho. Nelas o observador mais atento pode reparar que o pequeno relevo de purpurina prateada são palavras árabes referentes a amor, ciúme e outros sentidos passionais. Confundidas no mesmo amontoado, estão outras cinco almofadas maiores, feitas num tecido acetinado e com imagens impressas em cores mais suaves. Porém, para além da condição de estarem ali como objetos desfuncionados, o que as une tem a ver com o fato mostrar partes do corpo relacionadas à reprodução — genitália, ventre, umbigo, seios — remetendo a cenas de maternidade reconhecidas pela gravidez e parto. Em outras palavras, observa-se a presença do corpo para abordar problemas plásticos bastante complexos que ultrapassam tanto as dimensões biográficas como a questão da técnica e do suporte. Sem negar os registros pessoais, apresenta uma cenografia composta por restos orgânicos

destinados a interrogar o milagre e a miséria da própria existência. Pretexto para pensar o abismo, os fragmentos que expõe na forma de almofadas resultam numa montagem enigmática da imagem em sua condição primordial de ilusão, tangenciando a afirmação de Foucault em relação ao fato de que *isto que se chamamos de humano nada mais é do que uma invenção que tende a desaparecer, como na orla do mar desaparecem os rostos na areia*.<sup>21</sup>

Assim, se por um lado as almofadas lembram objetos relacionados ao descanso e ao aconchego, suas figuras apontam uma carga de choque e repulsa que anulava este mesmo convite. Desesconcertantes, tornam-se uma armadilha reveladora da carne, e pelos jogos de textura e densidade permitem reconhecer dimensões relativas ao cheio e ao oco, ao liso e ao rugoso, ao mole e ao endurecido, mas também ao secreto e à exposição, ao íntimo e à revelação, destacando-se como algo que nada tem a ver com beleza e felicidade, mas que se oferece como um recurso para abordar a fragilidade humana diante da potência da vida e da inevitável precibilidade da existência. Por sua vez, tal repertório remete ao fato de que um fragmento não é a decomposição do conjunto, mas uma singularidade que desafia à interpretação e possui uma literalidade irredutível, posto que aquilo que surge na desapareição das coisas enquanto pequena franja que se oferece como imagem, é potência transformada em aparição<sup>22</sup>.

Falando sobre a experiência interior como algo que ultrapassa o entendimento científico, Bataille assinala que desde os primórdios os vivos foram levados a se proteger da morte como um acontecimento perturbador sobre o mundo familiar. Prossegue afirmando que interdições como o incesto também guardam parte deste horror primeiro que repercute nos seres humanos quando nascem, persistindo na repulsão ao sangue menstrual e o parto como signos

da violência e da impureza, substâncias que lembram o aparecimento e também o desaparecimento dos seres, matérias de aspecto mole e viscoso, dotadas de forte odor, onde a vida purulenta fervilha, alimentando larvas e vermes, tanto mais repulsiva quanto mais expõe os órgãos reprodutores. Assinalando que a vida é sempre produto da decomposição da vida, o ser é o excesso do ser, sendo que nesta fenda por onde adentra nossa aversão também secretamos tentativas de ultrapassagem: *cada um tira das coisas a parte do desconhecido que ele tem a coragem de suportar sem desvanecer (... ) mas só suportamos cada vez o desconhecido à condição de que, nele, o muito conhecido e o mais apreensível para nós, tranqüilize-nos*<sup>23</sup>.

É neste sentido que a artista faz a história da carne na pintura reencarnar nas almofadas, lembrando as superfícies epiteliais e as mucosas ampliadas em suas cores e intensidades. Mas onde reconhecemos uma parturiente, impossível não reconhecer também uma velha, duplicada nas fotos distribuídas pelas paredes, sombra ou eco daquilo que se encontra no chão. Onde avistamos um feto, como apagar o defunto que também se esboça? O ser gerador de vida torna-se um corpo pompeiano calcinado pelos efeitos do Vesúvio, enquanto uma vagina torna-se olho. Quando tudo se mostra e nada se explica, o que parece surgir na superfície especular é apenas o fosco dos olhos e o oco da boca por onde aquele ser que olha reconhece seu retorno ao nada. Abismo escancarado diante do que não deve ser mostrado e do que não pode ser ultrapassado, instante de atração e repulsa, de violência e fragilidade, de vida e morte. Lição que Jean Genet alcançou nas telas de Rembrandt, relacionada à matéria da qual são feitos seus retratos: *carne, sangue, lágrimas, suores, merda, inteligência, ternura e outras infinitas coisas, mas sem que nenhuma negue as demais*<sup>24</sup>.

**5 – Kelly Kreis** (Florianópolis, 1973) é filha de pai biólogo e mãe linguista. Na infância estudou música com as irmãs e na adolescência estudou desenho com Flávia Fernandes, começando pelo curso de modelo vivo e se interessando pela problemática do corpo e do retrato, sendo que a repetição e o ritmo lhe proporcionaram a percepção musical da qual seu gesto e fatura lhe parecem ser portadores. Vinda de uma graduação incompleta na arquitetura entre os anos de 1991-92, e de outra em artes entre 1993-94 na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), além de um bacharelado em pintura e gravura no CEART/UDESC (onde ingressou em 1995), desde meados daquela década realizou seus primeiros desenhos com traços mais pessoais e formas mais espontâneas.

No começo dos anos 2000 seus desenhos permitem reconhecer um caráter mais emocional e psicológico, afirmados como uma espécie de catarse psíquica, povoando um mundo indiviso entre as estranhas figurações vegetais com seus brotos e acúleos, além de seres protozoários em cujas formas perturbadoras compõem ocelos (falsos olhos), pelos, vísceras e tentáculos. Na maior parte deles, não existe distinção entre dentro e fora e tudo se passa numa superfície destituída de profundidade. Mais recentemente, inúmeros de seus desenhos são plotados, tornando-se múltiplos, desdobramento de seu interesse pela gravura, particularmente a xilogravura. Merece destaque o caráter ornamental, dotado de uma intensidade imagética espontânea e subjetiva, onde é possível reconhecer a minúcia de uma fatura que demanda cerca de 12 horas para cada trabalho. Em 2015, feitos em papel A3, estes desenhos com nanquim ganham acabamento com canetas coloridas, como se buscando cruzar o desenho e a pintura.

Após cursar licenciatura em artes visuais no CEART/UDESC entre 2007-12, passa a lecionar desenho em seu ateliê e a participar de exposições coletivas e individuais. Em 2011 fez uma série de 4 pinturas em óleo sobre tela, onde o tema era um estudo das cores complementares surgidas em figurações circulares e geométricas. Em 2012 realiza uma série de 11 desenhos em nanquim, onde o caos das linhas se estrutura a partir de paisagens e cenas urbanas fotografadas pela artista. Alterando a ordem mimética, suas linhas, fertilizadas pela imaginação, situam-se entre o emaranhado e o intencional, o regramento e a desobediência, o que pode ser reconhecido na vasta série composta por dezenas de desenhos de meninas-bonecas, híbridos de belezas-monstras, feitas entre 2011 e 2015. Em seus poemas, feitos entre 2007 e 2011, as palavras parecem seguir desenhando aqueles retratos, reenviando a um jogo de espelhamento que, ratificando uma prática fundadora de visibilidades, empenha-se em borrar as divisas entre dizer e ver.

**6 – Ilca Barcelos** (Pelotas (RS), 1955) entre 1974 e 1978 cursou Graduação em Ciências Biológicas na UFSC e entre 1982-1984, fez um mestrado d'Études Approfondies en Biologie Végétale na Université Pierre et Marie Curie – PARIS VI. Por muitos anos foi professora de Biologia no Colégio de Aplicação da UFSC, recorrendo frequentemente ao desenho de seres vivos e à formas cerâmicas como recurso para ilustrar suas aulas. Quando se aposentou em 2005, passou a fazer cursos de cerâmica no CIC e em seguida passou a participar de salões e exposições coletivas e individuais, nacionais e internacionais, como por exemplo em 2008 Mostra do Salão Jovem Artista-SC no Museu de Arte do Estado de Santa Catarina; em 2010 Exposição coletiva Festival de Arte de Gavinana,

Florence, Itália; em 2012 Exposición de Clausura, Museo de Arte Contemporánea de Camaguey, Cuba; em 2013 Concours International de Céramique, Carouge, Genebra, Suíça.

Entre suas referências aponta Brancusi, Claes Oldenburg Lygia Clark, Maria Martins, Walmor Correa, Meyer Filho, Franklin Cascaes. De ceramista que aprimora o gestual da modelagem (apalpa, amassa, torce com atenção ao tempo e comportamento de cada material), passa ao da escultora que não esculpe, nem funde, mas segue buscando textura, volume, preenchimento. Reconhecendo a autonomização e metamorfose das formas, aponta três momentos. Numa fase inicial, remetia a um jogo lúdico com a nomenclatura científica e as formas da taxonomia pós-Lineu. Depois passou aos seres imaginários, cujas formas podem ser relacionadas a Borges e seus seres imaginários, tornando mais explícita a indistinção entre provável e possível, previsível e imprevisível, controlável e incontrolável, orgânico e artificial, animal e vegetal, criação e ready made, masculino e feminino. Mais recentemente sua hibridização resultou numa experimentação com outros materiais (EVA, poliuretano, tecidos, fios), além de formas engendradas entre si como elos gerados e distribuídos conforme o ambiente expositivo.

Ao permitir que a matéria vá indicando a forma, também possibilita que seus seres-objetos se multipliquem e espalhem pelas paredes e chão, remetendo às formas primigênicas, onde não há hierarquia nem precedência, contestando a própria ontologia. As formas lisas, como as rugosas que perturbam a solidez do corpo e interrogam a matéria orgânica apresentam uma espécie de provocação, sendo que seus orifícios e entranhas remetem ao mistério da criação e assinalam a perturbadora proximidade entre os mais diferentes seres Assim, os compósitos orgânicos engendram uma natureza

outra, oriunda de um jardim das delícias, em que a cartela singular de cores nada mais faz do que lançar o fascínio e o desejo de reconhecer aquilo que só poderia medrar em alguma manhã adâmica.

*Odradek* é o título de um conto e também o nome do protagonista descrito por Kafka como uma criatura cuja forma é difícil de reconhecer, possui domicílio incerto, apresenta grande mobilidade e não se deixa capturar. Trata-se de um ser impossível, uma invenção que ultrapassa a mais palpável das realidades e, segundo seu autor, um ser inexistente que sobrevive ao existente. O que isto tem a ver com Ilca? por meio de procedimentos que desconhecem a ordem e a classificação, a artista consegue articular os reinos e naturezas, os limites e as desmesuras. O resultado consiste na criação de formas díspares e súbitas que aproximam e validam compostos de familiaridades e estranhezas. Daí decorre que suas formas odra-dequianas interrompem as regras para deslindar o impremeditado, cedendo seu lugar ao proliferante.

7 – **Sara Ramos** (Florianópolis, 1958) é formada em Educação Artística UDESC e Língua e Literatura Portuguesa na UFSC. Ao lutar com a matéria para fazer dela outra coisa, cria seres totêmicos em proporção quase humana, onde o lúdico e o decorativo surgem com leveza e bom humor, mas também comparecem pequenos seres alheios ao olhar do outro, presos em seu isolamento. Assim, considerando estas duas possibilidades, o que se destaca é uma espécie de espelho sutil da própria complexidade humana, quer em situação de disfarce tribal, quer em cena de solidão contemporânea.

Outro aspecto desta ceramista está relacionado diretamente com a culinária, registrando a presença de pratos e comidas como objetos para além da funcionalidade, mas destinados a provocar

um engano de olhos (do *ready made* ao simulacro) e a demandar uma maior observação sobre diferentes espessuras, jogos de brilho e opacidade, além do próprio caráter artesanal ou industrial. Recorrendo à argila pronta, processa suas misturas e experimentações, contemplando em sua fatura primorosa referências a Brenan, Miró, Brancusi, Rachel Witheread. Em muitos momentos suas formas brotam de desenhos realizados previamente como esboços e frequentemente sua manualidade demanda a repetição de pequenas formas, destinada ao uso serial e modular.

Seus trabalhos têm sido apresentados em diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior desde o final dos anos noventa. Suas obras constam em acervos de museus e espaços públicos de Portugal, República Dominicana, Argentina, Uruguai e Vietnã. Em 2010 ganhou o Prêmio Dora Iris no IV International Ceramic Tile Triennial em Santo Domingo, República Dominicana. Em 2012 obteve o Prêmio especial Vasco Prado com o grupo Bando de Barro em Novo Hamburgo (RS). Em 2013 expôs na Galerie Intime Pluriel – Um Jour d’Atelier em Paris. Em 2014 expos trabalhos em Casa e Cia, Mostra de Arquitetura, decoração e design em Florianópolis.

Segundo informações fornecidas pela artista: *A arte sempre fez parte do meu corpo, dos meus desejos, dos mais íntimos e primários sentimentos. Desde criança, sempre me expressei através da arte. Sou a quinta filha de um total de oito irmãos, sempre tive família estruturada, pais atentos e amorosos. Meu pai sempre amou música e este amor se estendeu ao meu DNA. Música foi minha primeira e eterna paixão. A segunda foi o desenho e tomou conta de mim. Desde pequenina, meus cadernos eram preenchidos por poesias, letras de músicas e muitos, inúmeros desenhos. Outro grande amor que acompanhou*

*a minha infância foi o teatro. Já aos sete anos, escrevia, produzia e atuava em pequenos shows que eu mesma dirigia. Eu não poderia mesmo ser outra coisa, a arte sempre dominou minha alma, acompanhou meu crescimento e se apoderou de mim. Durante muitos anos me dediquei a minha família. Ela é minha maior e melhor obra. Um dia a arte voltou com força na minha vida. E encontrou uma mulher madura, pronta para recebê-la e se dedicar a ela com todo empenho. Tornei-me uma artista tardia, mas intensa. Não me classifico como uma artista de estilo próprio, único. Meus trabalhos não seguem uma linha contínua, ascendente. Procuro incessantemente por uma identidade artística e encontro mil portas e janelas abertas. Meus trabalhos são cada qual um indivíduo com suas particularidades e diferenças. Na verdade eles são o retrato dos meus devaneios. E como todo conteúdo onírico, minhas obras seguem direções caóticas. Não, não tenho fases, sou múltipla! Tudo o que crio com esta matéria surge de um pedaço de mim. Multifacetada<sup>25</sup>.*

**8 – Lela Martorano** (São Joaquim, 1974) é graduada em Pintura e Gravura no CEART/UEDESC em 2000 e possui doutorado em Linguagens e Poética na Arte Contemporânea, pela Faculdade de Belas Artes de Granada, Espanha. Desde 1997 participa de exposições individuais e coletivas. Embora tenha feito inicialmente incursões pela pintura, desenho, gravura e colagem, seu principal meio e suporte é a fotografia, onde o tempo e a memória são o tema, ainda que seus objetos visuais sejam uma cidade ou cenas da infância. A adulteração faz parte de seu gesto, liberando-a da representação em proveito da autonomia da linguagem. Os aspectos mnemônicos das paisagens urbanas e dos vestígios afetivos e biográficos destacam-se em situação de montagem e sobreposição, além de intervenções

pictóricas e diversos tipos de rasura, indicando a imprecisão e a inapreensibilidade dos aspectos ligados às distintas camadas que recobrem a percepção temporal.

Em 2012 apresentou uma exposição no Centro Cultural Badesco, em Florianópolis, intitulada *Mar de Dentro*, cujas obras (fotos, vídeos, pôsteres) foram feitas numa residência artística acontecida no ano anterior no Museu de Arte Moderna da ilha de Chiloé, no Chile, além de outras produzidas especialmente para a exposição. A lembrança do mar, figuração do transitório e do constante deslocamento e movência, é o elo que permite destacar a ação do tempo, sendo que *slides* adulterados pelo efeito dos anos são projetados sobre paredes e cartões postais envelhecidos. Deve ser salientado que muitas destas imagens foram coletadas de arquivos familiares, sobretudo as que pertenceram a seu falecido pai. Dessa combinação nascem novas imagens, seja como fruto da tecnologia digital, seja pelo instrumento analógico.

## V – REVERBERAÇÕES DA OBRA

Recorrentes e diversos, perturbadores e reverberantes, assim parecem ser os trabalhos das artistas que comparecem neste estudo. Elaborados a partir de diferentes arquivos e repertórios, gestos e faturas, partilham uma modalidade particular de ser, formado como blocos de sensibilidades e percepções que ultrapassam as limitações geográficas ou biológicas, cronológicas ou culturais, ainda que inscritos em certas heranças e referências. Marcadas pelo princípio da alteração e repetição, ou seja pela recorrência, ainda que travestidas pela constante movência e metamorfose, bem como obstinadas por certos detalhes e fragmentos que figuram através de similitudes invariáveis, é assim que as obras artísticas aqui tratadas falam do

tempo e lugar no qual nasceram. Lembrando as estranhas brechas onde, por vezes, a dimensão onírica invade a realidade diurna, não seria impróprio perguntar se a obra não se constitui como um tipo particular de sonho, aquele em que se pode adentrar em estado de vigília.

Num texto intitulado *Além do princípio do prazer*<sup>26</sup> (1920), **Freud** descreve a cena em que uma criança com cerca de um ano e meio, deixada num ambiente pela mãe, aguarda o seu retorno. Enquanto isto não acontece, na solidão de sua espera, põe-se a brincar com um carretel que joga para baixo do sofá e busca novamente, puxando-o por um fio. Explorando o conceito de *alteração*, o psicanalista explica a relação entre a ausência materna e a transformação do objeto em brinquedo como uma espécie de assassinato simbólico e um processo de substituição da falta. Discordando de que o prazer e a dor são polos opostos, sob certas circunstâncias, a criança, como os neuróticos e os artistas, repete o que lhe causou grande impressão como um modo de se tornar senhora da situação, esforçando-se para obter a tolerância do desprazer e assim poder restaurar um estado anterior. Ainda que fora da abordagem psicanalítica, esta noção de repetição com alteração pode ser desdobrada num texto de **Deleuze**, onde refletindo sobre o pensamento que opera através da composição serial, observa que no movimento da *diferença como repetição*<sup>27</sup>, a diferença consiste no poder do diverso e a repetição nada tem a ver com as leis da permanência que possibilitam que um termo possa ser traduzido por outro e o particular possa ser repostado e substituído, mas com uma vibração secreta que se inscreve como transgressão, a qual acolhe o traço do desvio e do insubstituível. Assim, a alteração, como um tipo de repetição com diferença, não parece ser uma condição relevante a ser considerada

quando se procura pensar as singularidades e deslocamentos que comparecem nos trabalhos de Betânia Silveira, Rosana Bortolin, Ilca Barcelos e Sara Ramos?

Aproveitando uma interlocução psicanalítica, ainda que pouco explicitada, ao falar sobre a potencia e legibilidade da imagem através da diferença entre detalhe e trecho, **Didi-Huberman**<sup>28</sup> lembra que o trecho considera um refugio, um lapso, uma avaria que opera como um sintoma que não cessa de retornar na História da Arte. É quando uma pequena parte devora o todo e detona a representação, apresentando uma singularidade que interrompe e produz uma rasgadura no ato de ver. Trata-se de algo que remete ao insensato e ao incompreensível, constituindo-se como uma massa de estranheza ou ponto de perturbação, um acidente soberano que causa uma interferência e produz um abismo no olho, exigindo um trabalho de figurabilidade, só alcançado pela proximidade empática. Tal compreensão vai no sentido contrário ao detalhe, enquanto uma parte que pertence à certa totalidade. Ou seja, o detalhe pressupõe aproximação e separação, divisão e soma, está sujeito a uma descrição exaustiva, possui um todo e pode ser cortado em partes para que tudo possa ser dito e interpretado. Na História da Arte esta compreensão se inscreve nos procedimentos da Iconologia e pressupõe uma equação fechada do ver e do saber, o que resulta num alcance simplificado e pouco sutil da singularidade da obra.

Bem verdade que a atenção ao trecho aparece também no pequeno, mas complexo texto de 1933 chamado Doutrina da semelhança<sup>29</sup>. Nele, **Walter Benjamin** reflete como certos procedimentos guardados nos primórdios da magia e das caçadas permitem pensar, tanto o mimetismo das brincadeiras como do cientista, onde as similitudes são construídas, embora mantendo o inexplicá-

vel salto em que algo pré-existente parece escapar. Também reflete sobre os processos que engendram a semelhança, observando que os mesmos fazem parte de um repertório filogenético que atravessou da pré-história à antiguidade, perpassando a leitura de pegadas e o poder revelador dos astros, vísceras e outros acasos, através dos quais o destino humano seria vinculado, persistindo na força onopatopaica das palavras, no poder revelador da escritura e da grafologia. Assim, permite pensar um procedimento ancestral e renitente da experiência humana, marcado pelo princípio a que chamou de busca da semelhança inverificável, movida por uma percepção mais alcançável pela intuição do que pela racionalidade. Ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas, era a própria linguagem que se elaborava, construindo conexões instaladas sob os equívocos da vidência que se acreditava ou fazia passar por evidência. Fragmento inquietante e semelhança incidental não seriam dimensões importantes a serem considerados para alcançar as particularidades que se alojam nas premeditações e geometrias de Roberta Tassinari, na obsessão pelo jogo de linhas e curvas de Kelly Kreis, nas tramas inantecipáveis de Clara Fernandes e nos deslocamentos mnemônicas das fotos de Lela Martorano?

---

1 Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profª. Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART/UFSC; coordenadora dos grupos de estudos *Percepções e Sensibilidades e Imagem-acontecimento*; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; Desenvolve pesquisa intitulada *Maneiras de arquivar, modos de experimentar, paradoxos e singularidades do gesto artístico na contemporaneidade*.

- 2 ROMERO, Pedro: Um conocimiento por El montaje. Entrevista com Georges Didi-Huberman. Madrid, 2007. In: [http://www.circubellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer](http://www.circubellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer).
- 3 FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995, caps. III e IV.
- 4 DERRIDA, Jacques. *Torres de babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- 5 \_\_\_\_\_. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: RELUME-Dumará, 2002.
- 6 \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. São Paulo: UNESP, 1973.
- 7 \_\_\_\_\_. As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida. In: *Pensar em não ver, escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- 8 GUASCH, Anna M. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- 9 BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: *Inéditos, vl 1*, p. 261 e seg. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 10 AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.
- 11 JUSTINO, Maria José. *Mulheres na arte. Que diferença isso faz?* Curitiba: MON, 2013, p. 17.
- 12 FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- 13 DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- 14 AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.
- 15 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante El tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- 16 CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*, Lisboa: Cotovia, 1990.
- 17 AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- 18 ASCHER, Michel. *Arte contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.124 a 143.
- 19 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, cap. 7.
- 20 Entrevista concedida a Rosângela M. Cherem e publicada sob o título de Entre o mínimo de interferência e o máximo de sutileza. In: *Revista Palíndromo*. Florianópolis, PPGAV/CEART/UEDESC, 2015-2, <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/6979/4880>
- 21 FOULCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 404.
- 22 BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/N-Imagem, 1997.
- 23 BATAILLE, George. *A experiencia interior*. São Paulo: Ed. Ática, 1992, p. 205.
- 24 GENET, Jean. *Rembrandt*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987, p. 76.
- 25 Dados obtidos do site: <http://www.saramos.com.br/p/textos.html>. Acessado em: 11/4/2016.
- 26 FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.
- 27 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- 28 DIDI HUBERMAN, George. Questão do detalhe, questão de trecho. In: *Diante da imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- 29 BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, vl.I.





GESTO,  
ARQUIVO E  
DISPOSITIVO

PARTE I

EXPERIÊNCIAS ESPACIAIS:  
AS FOTOGRAFIAS DE LELA MARTORANO

Mônica Pereira Juergens Age<sup>1</sup>

*As portas são meios de transporte  
que ficam no mesmo lugar.<sup>2</sup>*

Arnaldo Antunes

A experiência é um processo contínuo, inerente ao ser humano, nos leva de um lugar a outro, assim como os trabalhos da artista plástica catarinense Lela Martorano. Daniela Martorano Vieira (São Joaquim, 1974), conhecida como Lela, utiliza a memória como matéria de seu fazer artístico. Apropria-se de imagens inconscientes, lembranças e experiências que traduz em forma de obra de arte. Buscando fragmentos da cidade, a artista inicialmente fotografava janelas, portas, casas, varais, ruínas, traços da memória, uma espécie de inventário, representações de objetos e lugares que a artista ressignifica. *O tempo e o espaço estão aqui sob o domínio da imagem.<sup>3</sup>*

Seus trabalhos com a memória iniciaram utilizando registros de lugares e cidades sem nome. Esses lugares que não podem ser identificados estão no imaginário da artista, imagens de arquivo da memória visual e de um arquivo de família. Suas fotografias possuem referências pessoais e afetivas. Diminui a distância das

coisas que se passaram e as que estão acontecendo, para isso apropriar-se de situações do passado que interferem no presente; desloca, mistura e sobrepõe tempos diferentes fazendo-os encontrarem-se na tela, gerando essa sobreposição. *O distanciamento entre passado e o presente, esse desfase temporal implicada na fotografia, é onde se impregnam nossas recordações, buscadas no passado, mas carregadas de impressões presentes.*<sup>4</sup> Entramos nas lembranças e imagens criadas pela artista.

Na série *Transportas* (2004), fotografa portas e janelas, projetando a realidade nos espaços. Lela joga com a ilusão e coisas que existem, e nesse jogo o observador entra desavisado. A série foi um projeto que entrou no circuito catarinense de artes do SESC e consistia em uma instalação, duas imagens para outdoor, 3 imagens impressas em lona (papel sintético) que foram coladas em fachadas na rua, e 11 imagens impressas em poliestireno transparente, instaladas em lugares públicos.

O projeto inicial era fazer apenas intervenções urbanas nas paredes das ruas e *outdoors*, mas em seguida surgiu a ideia de uma



**Fig. 1:** Lela Martorano, *Transportas*, 2004 (montagem). Fotografia impressa em papel, 200 x 150 cm. Tubarão (SC), Brasil. Fonte: Imagens fornecidas pela artista.

instalação, como uma exposição fixa no interior de um espaço. Então algumas fotografias foram expostas nas ruas e outras como uma exposição itinerante em várias cidades de Santa Catarina. As fotografias, que foram impressas em poliestireno tornavam-se translúcidas e quando dispostas no espaço expositivo ou nas ruas, era possível visualizar o que se passava do lado oposto. Fixadas na parede, remetiam a portas e janelas reais construídas nos ambientes, criando uma interação do observador com a obra, com o dentro/fora e trabalhando com a ilusão, obtém-se a impressão que já conhecemos esses lugares, que já passamos por aquela porta ou janela.

É preciso ser levado pela obra, no ensaio *Experiência e Pobreza*, de 1933, Walter Benjamin, trata da pobreza de experiência na época em que vivia. O que Benjamin diria do mundo contemporâneo e as experiências compartilhadas, plastificadas e ilusórias? A vida imersa na falta de tempo e das experiências construídas para serem postadas nas redes sociais? Os trabalhos de Lela, não nos oferecem a experiência ligada aos sentidos, mas a experiência da memória. Benjamin ainda cita que o vidro e a transparência são inimigos do mistério, não possuem aura, não temos como deixar rastros na superfície lisa e fria do vidro. As impressões de portas e janelas da artista são translúcidas, opacas, o rastro aqui é trazido pela memória desses lugares e pela memória de quem está observando as obras. Lela, assim como Benjamin em seu ensaio, trata da experiência, do rastro e do patrimônio, não apenas do patrimônio material, mas também essa herança que pertence a uma pessoa ou a sociedade e que não existe mais. Benjamin cita que: *Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenha-las muitas vezes a um centésimo do seu valor*

*para recebermos em troca a moeda miúda do atual.*<sup>5</sup>

As imagens são apresentadas em grandes formatos, estão em seus tamanhos reais. Seus trabalhos sugerem um duplo distanciamento, pois a própria fotografia já traz consigo essa aproximação e o distanciamento não apenas do objeto, mas também o momento na qual a foto foi tirada é um passado que retorna em forma de objeto.

Eis porque a fotografia jamais se parece com nada. Porque aquilo com que pretensamente devia se parecer está a tal ponto definitivamente distanciado, afastado, perdido, que nada mais há diante da imagem. A fotografia não tem cara a cara. É a única aparição de uma ausência.<sup>6</sup>

Lela Martorano nessa série também trata da questão do espaço. A fotografia não é apenas uma imagem, ela é uma impressão sobre um objeto tridimensional, que pode ser o papel. Quando manuseamos uma fotografia, temos um objeto que possui volume e passamos por uma experiência física, mas uma experiência em arte. Nas *Transportas* de Lela, a experiência é a visualização do outro através da foto em transparência, bem como o deslocamento para entrar nas portas que acontece no imaginário do observador ou o deslocamento para a nossa memória. É a interação entre o observador e o mundo da obra.

Em suma, de um modo geral, a partir do momento em que uma foto é olhada como um objeto por alguém, num lugar e em momento determinados e em função disso mantém certas relações com aquele que olha. (...) Mas justamente, quando se olha uma foto, e quando se fala dela, esquece-se que esta nos é data como volume num e por um dispositivo (por mais neutro e discreto que seja), o qual influi em nossa percepção.<sup>7</sup>

Em uma instalação fotográfica, a imagem é encenada em um espaço e tempo determinado. A instalação, segundo DUBOIS, sempre implica em *um espaço-tempo de apresentação bem determinado, um concebedor-manipulador, um espectador e uma espécie de contrato, um jogo de relações entre as diferentes partes.*<sup>8</sup> Ele considera que a foto, quando apresentada não apenas como imagem, mas exposta como um objeto que possui volume ou ainda quando projetada em um determinado espaço, possuindo uma realidade física, pode ser considerada igualmente a uma escultura, isso devido ao fato do espectador muitas vezes precisar se deslocar. No caso das obras de Lela, esse deslocamento já foi proporcionado pela fotografia em si e pela visualização da obra na exposição.



**Fig. 2:** Lela Martorano, *Transportas*, 2004. Fotografia impressa em poliestireno transparente, 200 x 72 cm. Criciúma (SC,) Brasil. Fonte: Imagens fornecidas pela artista.

O espaço da obra é o espaço em que ela está inserida, mas tudo ao seu redor relaciona-se com ela com mais ou menos intensidade. Nas portas de Lela as imagens estão inseridas na exposição, mas nos *transporta* para outro espaço, o espaço imaginário. O que está atrás da porta? A imagem não possui um interior, está exposta na superfície de poliestireno, todavia o interior da imagem somos nós que completamos, entramos sem bater, entramos desavisados. O espaço da obra se torna dinâmico *o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha*<sup>9</sup>. É como se as portas de Lela nos pedissem para tentar abri-las ou transpô-las.

Para pensar uma imagem, é preciso outra imagem, para pensar na obra no espaço, é necessário o mundo comum como referência.



**Fig. 3:** Lela Martorano. *Transportas*, 2004. Fotografia impressa em poliestireno transparente, 220 x 90 cm. Fonte: Imagens fornecidas pela artista.

É através da imagem que conseguimos ignorar toda a realidade que nos cerca. A obra inserida do espaço nos traz esse paradoxo, no qual somos ao mesmo tempo levados pela obra e somos solicitados pelo espaço físico real, uma vez que este é o suporte para a obra. Para Alberto Tassinari, em *O Espaço Moderno*,

A relação do espectador com a obra é ao mesmo tempo de inclusão e de exclusão no espaço e mundo da obra. O momento da exclusão vem da impossibilidade de o espectador desconectar-se de todo do espaço em comum, visto que um espaço em obra necessita ter aí seus apoios. A obra solicita o espectador para o seu mundo, mas ela só se individua completada pelo mundo em comum que o espectador não abandona inteiramente, mesmo quando a obra o conecta intensamente a ela.<sup>10</sup>

O título da série *Transportas*, também nos remete a um movimento, à locomoção, a passagem de um lugar para outro e também é um caminho de leitura da obra. Seria esse transporte do lugar da realidade para o lugar da memória e do sonho? Se essa resposta for afirmativa é através das portas e janelas de Lela que atravessamos esse caminho.

As fotografias de Lela sugerem um corpo, alguém que já habitou esses lugares e que não está mais ali, são imagens de cidades que parecem desabitadas, impossíveis no mundo contemporâneo. A respeito da utilização das imagens da cidade, Lela Martorano observa *As imagens que procuro, geralmente são casas abandonadas, janelas, portas, 'restos de cidade' fragmentos de imagens que remetem à lembranças passadas.[...] imagens sem tempo e espaço, onde o espectador é convidado a se inserir nesses espaços*.<sup>11</sup> A fotografia, no trabalho de Lela Martorano, exerce um efeito na percepção do observador, pois são imagens impregnadas de sensações e

lembranças. Este efeito de rememoração evoca registros de algo vivido o que faz com que o observador se identifique com as imagens. No catálogo da exposição, o artista O artista Fernando Lindote, escreve um texto a respeito da exposição de Lela,

As películas de Lela Martorano dissimulam seu poder perturbador em delicadas imagens de casas, janelas e portas. Convidam-nos a entrar nesse outro território com promessas de passeios evasivos e consoladores, quando, inversamente, nos colocam no espaço de desassossego próprio da linguagem.<sup>12</sup>

Gaston Bachelard (1884-1962), em *A Poética do Espaço*, relaciona nossa alma a uma casa, uma morada. Para o autor, nossas lembranças, esquecimentos e nosso inconsciente estão guardados. *Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas*<sup>13</sup>, assim como as portas e janelas da Série *Transportas*. Para o autor, a casa integra e relaciona nossos pensamentos e lembranças. Pela porta temos acesso às nossas lembranças.

Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objeto, quando uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narraríamos toda nossa vida se fizéssemos a narrativa de todas as portas que já fechamos, que abrimos, de todas as portas que gostaríamos de reabrir.<sup>14</sup>

Lela não fotografa a casa, nessa série busca o detalhe, as portas e janelas. Para Didi-Huberman em *Questão de Detalhe, Questão de Trecho*, no livro *Diante da Imagem*, o detalhe é uma parte do todo, é feito de pedaços, o detalhe é algo descritivo, enquanto o

trecho é subjetivo *propõe somente quase, portanto deslocamentos e metamorfoses*.<sup>15</sup> Não é possível observar uma obra na sua totalidade, seja ela uma escultura, pintura ou fotografia. Nosso olhar faz o todo da obra em pedaços. O autor cita que *o detalhe coloca antes de tudo a questão: de onde olhar?*<sup>16</sup> Lela fragmenta a casa, escolhe o que devemos olhar, seleciona portas e janelas, escolhe o detalhe que quer mostrar, mas o trecho quem vai construir somos nós. As portas estão fechadas, algumas entreabertas, como se pudéssemos movimentá-las, abri-las em sua totalidade. As portas e janelas fechadas guardam as lembranças, algo que a artista não quer revelar, pelo contrário, quer que o observador crie suas próprias lembranças ou as procure em suas memórias pessoais. As portas entreabertas, a possibilidade de um acesso, de uma revelação.

No detalhe a parte seria dedutível ao todo, no trecho a parte devora o todo. O detalhe se define, seu contorno delimita um objeto representado, algo que tem um lugar ou tem seu lugar no espaço. O trecho delimita menos o objeto, produz uma potencialidade, algo se passa, delira no espaço da representação e resiste a se incluir no quadro porque provoca a detonação ou intrusão.<sup>17</sup>

Vale ainda ressaltar que segundo o autor, a pintura possui uma capacidade de dissimulação. Mesmo trabalhando com fotografia, podemos aqui relacionar o trabalho de Lela, pois diante das portas, jamais teremos certeza do que se encontra do outro lado, o trabalho para a artista está completo, mas quem observa suas fotografias acaba completando com seu próprio repertório. Aqui as imagens captadas no instante da fotografia, são eternas e carregadas de significados. São como ruínas que sugerem que algo já existiu ali,



**Fig. 4:** Lela Martorano, *Transportas*, 2004. Impressão em poliestireno, 100 x 170 cm. Fonte: Imagens fornecidas pela artista

rastros do que aconteceu nesses lugares e que ao mesmo tempo cria novas paisagens. Lela utiliza a memória como gesto e para isso recorre a objetos com valor afetivo, com sua própria memória, rastros e marcas do tempo. Produz o encontro do observador com a obra, aqui o espaço em que a obra está inserida não nos traz vestígios ou rastros, mas a fotografia sim. As portas de Lela nos capturam ao mesmo tempo em que nos permitem entrar e sair.

---

1 Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na Linha de Pesquisa de Teoria e História da Arte (Bolsista FAPESC). Orientanda da Profa. Dra. Sandra Makowiecky. Possui graduação em Design – Projeto de Produto pela Universidade da Região de Joinville (2011) e Especialização em História da Arte. Participou do grupo de pesquisa: História da Arte: Imagem–Acontecimento. Tem experiência nas áreas de Design, atuando principalmente nos seguintes temas: Design de Interiores, Marketing, Fotografia, Vitrinismo. Em Artes Visuais seus temas de pesquisa são: História da Arte, espaço, memória e objetos.

2 As Portas, Arnaldo Antunes, disponível em: <https://ptbr.facebook.com/photo>.

3 BACHELARD, Gaston, 1884-1962. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 211.

4 VIEIRA, Daniela Martorano. *Recordatórios – notas sobre memória e fotografia*. s.d. Disponível em: <<http://interartive.org/2009/12/recordatorios/>>. Acesso em: 15, mar 2014.

5 BENJAMIN, Walter. 1892 – 1940. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8 Ed revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 128.

6 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14 ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 248.

7 *Idem*, p. 292.

8 *Idem*, p. 292.

9 BACHELARD, 2008, p. 31.

10 TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 95.

11 VIEIRA, Daniela Martorano. *Da memória e seus lapsos*. Trabalho de Conclusão de curso de graduação. Florianópolis: Centro de Artes: UDESC, 2000, p. 12.

12 LINDOTE, Fernando. *Transportas*, Catálogo da exposição, 2004, p. 02.

13 BACHELARD, 2008, p. 20.

14 *Idem*, p. 226.

15 DIDI-HUBERMAN, Georges, 1953-. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 343.

16 *Idem*, p. 302.

17 *Idem*, p. 342.

## RASTROS DE FANTASMAS E VESTÍGIOS DE SONHOS EM CLARA FERNANDES

Josimar Ferreira<sup>1</sup>

*Schopenhauer escreveu que a vida e os sonhos eram  
folhas de um mesmo livro, e que lê-las em ordem  
é viver; folheá-las é sonhar.*

Jorge Luis Borges

*Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho, e lhe dessem  
uma flor como prova de que lá estivera, se ao despertar  
encontrasse essa flor em sua mão... o que dizer então?*

Samuel Taylor Coleridge

### O fio de fábulas antigas

Depois do sonho, antes do sonho. Homero conta que os deuses tramaram desventuras para que os homens e as gerações vindouras tivessem sobre o que cantar.<sup>2</sup> Moiras e Parcas são responsáveis por fiar aquilo que seria a trama da vida de todos os indivíduos, tecendo o destino dos homens e dos deuses. Penélope, fiel ao retorno de seu amado à ilha de Ítaca, tece e desfaz seu manto inconcluso de eternos recomeços. Aracne, uma jovem e habilidosa bordadeira, em um duelo de tapeçaria vence Atena, deusa das artes e dos artesões, que furiosa destrói o tapete fiado pela jovem tecelã, transformado-a em aranha e condenando toda sua espécie a tecer pela eternidade. Histórias se cruzam, se avizinham e se contaminam entre os poetas da antiguidade. No reino do imaginário as múltiplas referências não

se acomodam, inscrevem-se como trepidações, mostrando costuras de um texto compósito, fazendo com que múltiplas vozes que neles habitam ressoem em perpétua dissonância, como vestígios de imagens trazidos do mundo dos sonhos.

Encontramos na obra de Clara Fernandes a marca de uma artista que escolheu a trama e a urdidura como forma de modelar os restos do vivido e esculpir o tempo, fazendo parte dessa linhagem de antigas fiandeiras que tecem mantos de ilusões. Artista contemporânea, de origem paulistana, com ateliê de tecelagem na ilha de Santa Catarina, vem experimentando um tipo singular e poético de tessitura, buscando inúmeros materiais estéticos, mas sem abandonar a fatura têxtil. Tudo o que produz parece ter vida e movimento, seja nas formas ondulantes, nas formas musicais, no material orgânico ou inorgânico, no envelhecimento, na decomposição, na transformação do refugio em beleza, na transformação do belo no estranho, e em todas as dicotomias de suas obras.

É uma tecelã que foi extrapolando os limites dos tapetes, das formas e dos materiais, subindo suas obras do chão, dando-as estruturas escultóricas, fazendo-as chegar até o teto e se deslocando para o movimento performático.<sup>3</sup> Na construção de *Amorphobia*, performance realizada em 2012 e registrada em vídeo, a artista inventa uma companhia de teatro, em que contracenam personagens mitológicos numa mistura histórica e literária. Obra para a qual cria vestes de outras épocas que são tramadas em tear manual, em linho e poliéster com inserções de palha de seda, barba de velho, e metal dependendo das características do personagem que irá trajá-la. Tramadas no tear em peça única, alta costura, onde as cavas, decotes e arremates são resolvidos enquanto ocorre



a trama. Estas vestimentas tiveram origem através de objetos de metal, criados para personagens imaginários, sendo uma criação plástica-ficcional.

A realização das vestes ocasionou, para a artista, uma pesquisa e utilização de métodos de gomagem, moldagem dos povos primitivos que só tinham o tecido das plantas e animais que podiam fiar e posteriormente tecer. Os primeiros objetos, foram tramados em latão e metal com inserções de cápsulas de mutamba (árvore embireira) e em seguida surgiu a criação das *vestes*. Peças que incluem sobreposição e transparência, depois de vestidas pelos atores, o que nos remete a várias lendas e mitos. Uma das histórias que parece ter forte influência na coleção é *a roupa nova do rei*, conto onde um alfaiate chega ao reino e inicia a confecção de roupas *inexistentes e invisíveis*. A coleção, de Clara, propõe uma atemporalidade, uma sensação de transposição do espaço que deixa uma dúvida entre estar no passado, no futuro ou em outro lugar.

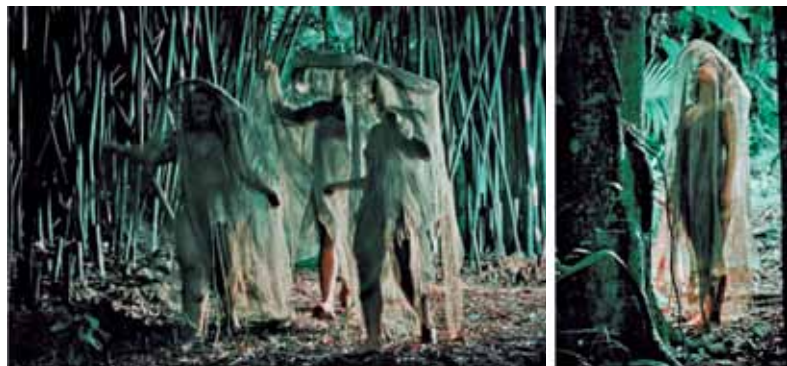


Fig. 1: Clara Fernandes, *Amorphobia*, 2012. Performance na foz do rio Ratones, Florianópolis (SC).

Diante das imagens de *Amorphobia* nos deparamos com ninfas que correm por bosques e vales encantados, onde parecem atravessar tempos que não são os nossos. Clara tece fábulas, costura o real e a ilusão, transita com suas tramas entre a memória e a imaginação, fia o passado e o presente. Walter Benjamin, escrevendo sobre a estética proustiana, nos lembra que em todo escritor ou artista que rememora, o importante não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, onde o trabalho de reminiscência de Penélope se aproxima ao do esquecimento, pois *a recordação é a trama, e o esquecimento a urdidura*.<sup>4</sup> Na obra de Clara, assim como na trama de Penélope, é o dia que desfaz o trabalho da noite.

Nesta singela semelhança com o escritor francês, ambos *buscam* analogias e semelhanças entre a memória e o esquecimento, o sonho e a vigília. Jeanne Marie Gagnebin considera que Marcel Proust *não reencontra o passado em si — que talvez fosse bastante*



Fig. 2: Clara Fernandes, *Amorphobia*, 2012. Performance na praia de Daniela, Florianópolis (SC).

*insosso —, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo.*<sup>5</sup> Clara nesse gesto de trapeira que recolhe durante o dia o que restou dos sonhos da noite anterior, esculpe os vestígios das lides noturnas em blocos de sensações, pois cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós.

### Sonhos que se bifurcam, tempos que se embaralham

Em *Cartas ao Mar*, Clara Fernandes, inventa o *Navegador*, um personagem que viaja no tempo e no espaço, se alimentando de cartas e de sonhos. A artista transita entre os limiares do mundo onírico tecendo sua obra e sua trama com sopros poéticos. Samuel Coleridge, segundo Borges, nos diz que *no sonho estamos pensando, só que não pensamos por meio de raciocínios, mas por meio de imagens.*<sup>6</sup> Os sonhos são uma obra estética, talvez a mais antiga das expressões estéticas. Didi-Huberman salienta que *tudo no sonho se assemelha ou parece trazer a marca enigmática de uma semelhança,*<sup>7</sup> embora evanescente e marcado de esquecimento, trazemos um rastro e um resto do que foi vivido. Discutindo sobre os vestígios da arte, Jean-Luc Nancy, escreve que *o vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio.*<sup>8</sup> Não podemos examinar os sonhos diretamente, podemos falar da memória dos sonhos, e é possível que a memória dos sonhos não corresponda diretamente aos sonhos, pois a

lembrança dos sonhos é feita em boa parte de esquecimento.

Se acreditamos que o sonho é uma obra de ficção, talvez continuemos fabulando no momento de despertar e quando, depois, os narramos. Borges relata o sonho de Chuang Tzu que, há uns 24 séculos, *sonhou que era uma borboleta e não sabia, ao acordar, se era um homem que tinha sonhado ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhara ser um homem.*<sup>9</sup> Pondera, ainda, que basta um único instante repetido para desbaratar e confundir a história do mundo. Este instante do sonho de Chuang Tzu, que assolou e assombrou o pensamento de inúmeros filósofos, é um problema que se emaranha na simultaneidade e coexistência de tempos diversos.



**Fig. 3:** Clara Fernandes, *Amorphobia*, 2012. Performance na praia de Daniela, Florianópolis (SC).

Pretendendo ter um rigor cronológico, Borges escreve a *História da eternidade*, onde busca as soluções encontradas por Platão, Plotino e Santo Agostinho, entre outros, sobre os mistérios da origem do tempo. Abre o ensaio dizendo que *o tempo para nós é um problema trepidante e exigente, talvez o mais vital da metafísica*.<sup>10</sup> Relata que Platão pensou o tempo como uma cópia despedaçada da eternidade, pensou o tempo como uma imagem móvel da eternidade. Sendo a eternidade, para o escritor argentino, uma das mais belas invenções do homem. Em uma conferência sobre *o tempo*, afirma que:

A eternidade não é a soma de todos os nossos ontens. A eternidade é todos os nossos ontens, todos os ontens de todos os seres conscientes. Todo o passado, esse passado que não se sabe onde começou. E também todo o presente. Esse momento presente que abarca todas as cidades, todos os mundos, o espaço entre os planetas. E também o futuro. O futuro, que ainda não foi criado, mas que também existe.<sup>11</sup>

Talvez, depois de vinte ou trinta séculos de meditação, não avançamos grande coisa no problema do tempo, sempre sentimos essa antiga perplexidade, que Heráclito sentiu mortalmente naquele exemplo de que ninguém vai duas vezes ao mesmo rio. As águas do rio fluem, e nós mesmos também somos um rio, também nós somos flutuantes. O tempo é de uma permanência fugaz, é algo essencialmente misterioso. O *Navegador*, de Clara Fernandes, parece negar a linearidade do tempo e navegar em mares de um tempo cíclico e labiríntico que não cessa de se bifurcar, assim como as veredas da trama borgeana.

*O jardim das veredas que se bifurcam* é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo tal como o concebia Ts'ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram abrange *todas* as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns existe o senhor e não eu; em outros, eu, não o senhor; em outros, os dois. Neste, em que me deparo com favorável acaso, o senhor chegou à minha moradia; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; em outro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma. [...] O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros.<sup>12</sup>

Somos atravessados pela ideia de que existem muitos tempos, em *Cartas ao Mar*, e de que essas séries de tempos não são nem anteriores, nem posteriores, nem contemporâneas. São séries distintas. Gilles Deleuze assinala que descobrimos, com Nietzsche, o intempestivo como sendo mais profundo que o tempo e a eternidade, isto é, *contra este tempo, a favor, e assim o espero, de um tempo por vir*.<sup>13</sup> O *Navegador* estaria, então, no limiar de um tempo fora do eixo, um tempo para além da eternidade, tempo deslocado, disfarçado, modificado e sempre recriado, dividido entre dias e noites, sonhos e vigílias, sempre diante do rio do próprio tempo.

### **Diante do mar: histórias de fantasmas, imagens deslocadas**

Entre a trama e o tear da artista-fiandeira escorrem, como neblina, os limites entre a ficção e a suposta veracidade dos fatos.

A criação de *Cartas ao Mar* parece existir como vestígio de uma história sem precedentes, ficção que teve início com a visão de um navio aportado no espaço externo do teatro Álvaro de Carvalho, antigo teatro Santa Isabel, na ilha de Santa Catarina, e a ideia permanente de alguém a bordo, nos idos 1800, escrevendo uma carta, cuidadosamente, enrolando-a numa garrafa e lançando-a ao mar. É, ainda, uma obra que se encontra com os personagens mitológicos e literários da companhia de teatral de *Amorphobia*, onde o *manto do mar*, utilizado na performance, traz a forte presença do navegador.

Clara, ao criar o *Navegador*, olha o outro com o estranhamento de quem olha a si mesma, há 300 anos. Seu personagem (se assim o podemos chamar) é um navegante, estrangeiro, que transita entre mares de labirintos temporais. Cria, ainda, um livro de escrita arlequinal: *o livro de cartas*, livro do navegador. Onde



**Fig. 4:** Clara Fernandes. *Livro de cartas*, 2010. Livro de artista sobre suporte de madeira.

faz com que alguns textos separados por séculos e oceanos se avizinhem, manipulando tempos estratificados de sobrevivências e atemporalidades, criando lacunas entre recortes de trechos que se cruzam. Costura fragmentos em sua escrita, opera por montagem, vasculha e revisita páginas de diversas épocas, eras longínquas e geografias distantes, criando este velho livro que, possivelmente, esteve nas profundezas do mar.

Os sonhos e a ficção embaralhados seriam como o tempo desativado ou a história desmontada, onde por algum momento o tempo para de funcionar e de operar, mas nesse exato momento podemos ponderar sobre cada peça e reorganizar a ordem das coisas. Clara Fernandes, na invenção do seu personagem, faz com que textos separados por séculos e oceanos se avizinhassem e se contaminassem, pois muitas vezes ecoam em perpétua dissonância na construção do livro do navegador. Clara apresenta a trama e o tempo embaralhados, onde as histórias e os sonhos se encontram entre os territórios da imaginação.

Borges nos conta que quando Samuel Coleridge viajou à Alemanha se deu conta de que nunca tinha visto o mar, *apesar de tê-lo descrito admiravelmente, inesquecivelmente, em seu poema “The Ancient Mariner”*.<sup>14</sup> Mas o mar não impressionou o escritor inglês, o mar de sua imaginação era mais vasto que o mar da realidade. O personagem de Clara, navega entre os oceanos que cercam o mundo e os inúmeros mares literários, e em suas voltas e reviravoltas talvez enfrente as sereias da ilha de Circe, ao lado do Ulisses de Homero, tentando regressar à Ítaca, ou perambule pelas ruas da Irlanda, junto com o Ulisses de Joyce, sem um porto seguro para retornar. É um navegador que veleja pelos mares da ficção e da ilusão.

Michel Foucault considera que estamos na época do simultâneo, época da justaposição, onde, em um único espaço real vários tempos são acumulados, o disperso é colocado lado a lado sob o lastro da heterotopia, da inquietude, da agitação e do desconcerto. Estamos em um momento em que os recortes do tempo se encontram em uma espécie de ruptura com o tempo tradicional na forma de heterocronia, como uma rede que religa pontos e entrecruza sua trama, desde as primeiras navegações:

[...] se imaginarmos, afinal, que o barco é um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel, chegue até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins, você compreenderá por que o barco foi para nossa civilização, do século XVI aos nossos dias, ao mesmo tempo não apenas, certamente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico, mas a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam.<sup>15</sup>



Fig. 5: Clara Fernandes, *Amorphobia*, 2012. Performance na praia de Daniela, Florianópolis (SC).

Uma ilha separada de todas as realidades da terra firme é o lugar ideal para construir realidades imaginárias. Talvez, seja, por isso que Bioy Casares escolheu uma ilha para inventar seu mundo com imagens fac-similares, projetadas pela máquina de *Morel*, em um lugar possivelmente assombrado e encantado, povoado por fantasmas. Um território onde estamos diante de um passado insondável, de presenças desagregadas e repetido pela eternidade:

Os dois sóis e as duas luas: como a semana se repete ao longo do ano, veem-se esses sóis e luas não coincidentes (e também os moradores com o frio em dias de calor; tomando banho em águas sujas; dançando no meio do mato ou sob o temporal). Se a ilha se afundasse — à exceção dos lugares em que estão as máquinas e os projetores —, as imagens, o museu, a própria ilha seguiriam visíveis.<sup>16</sup>

Ainda vejo minha imagem em companhia de Faustine. Esqueço que é uma intrusa; um espectador desprevenido poderia julgá-las igualmente apaixonadas e próximas uma da outra. Talvez, este parecer exija a debilidade dos meus olhos.<sup>17</sup>

Na ilha de Santa Catarina outras fábulas e histórias assolam o imaginário de Clara Fernandes, onde a artista abre a possibilidade de criar mapas de contornos irregulares que ora se correspondem, ora não, com vestígios oníricos e imagens espectrais, formando uma cartografia movediça. O mar, para o personagem de Clara, é um porto de embarques e retornos, porto de eternas errâncias. O mar, assim como a noite, seria, o lugar dos fantasmas.

Se histórias antigas são fábulas para se contar antes do anoitecer, então, *Cartas ao mar* parece fazer parte dessas histórias com rastros de fantasmas. Didi-Huberman supõe que *os personagens de contos de fadas, assim como os fantasmas sempre manifestam*

certa propensão para a melancolia: nunca chegam a morrer. Seres de sobrevivência, vagueiam como dibuks (alma penada) por algum lugar entre um saber imemorial das coisas passadas e uma trágica profecia das coisas futuras.<sup>18</sup> Sendo assim, a vida fantasmática das imagens constituem nosso presente quanto nossa memória, seja artística, literária ou histórica.

Imagens do nosso passado mais profundo podem afetar nossos sonhos da noite anterior. Aquilo que experimentamos a cada dia como imagens que nos rodeiam aparenta ser uma combinação de coisas novas e sobrevivências vindas de muito longe da história da humanidade. Considerando que diante da imagem, estamos diante do tempo, e sendo o tempo reversível, podemos arriscar que os sonhos, na trama de Clara, são parte da vigília, ou como preferem os poetas e artistas, de forma esplêndida, que toda vigília é um sonho.



Fig. 6: Clara Fernandes, *Amorphobia*, 2012. Performance na praia de Daniela, Florianópolis (SC).

---

1 Mestre em Teoria e História das Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduado em Artes Plásticas pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação na Universidade Estadual Paulista (UNESP).

2 HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Editora 34, 2013.

3 FERNANDES, Clara e NUNES, Kamilla. *Lume: Clara Fernandes*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010.

4 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In.: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

5 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In.: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 15.

6 BORGES, Jorge Luis. *Curso de literatura inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 91.

7 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 197.

8 NANCY, Jean-Luc. Os vestígios da arte. in: HUCHET, Stephane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 304.

9 BORGES, Jorge Luis. Nova refutação do tempo. In.: *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 214.

10 BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 11.

11 BORGES, Jorge Luis. O tempo. In.: *Borges oral & Sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 69.

12 BORGES, Jorge Luis. O jardim das veredas que se bifurcam. In.: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 113.

13 DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Edições Graal, 2006, p. 17.

14 BORGES, Jorge Luis. *Curso de literatura inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 189.

15 FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In.: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 422.

16 BIOY CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 117.

17 *Idem*, p. 124.

18 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 427.

## INVENÇÃO E SUBVERSÃO COMO DISPOSITIVOS PARA PENSAR O POSSÍVEL NA ARTE DE ILCA BARCELLOS

Giovana Bianca Darolt Hillesheim<sup>1</sup>

### Conversas em torno do feminino

Defende a psicanálise que o discurso do eterno feminino é uma necessidade masculina. De fato, talvez possamos nos remontar aos últimos versos do Fausto, de Goethe<sup>2</sup>, para ilustrar a questão:

*Tudo o que passa  
É símbolo só;  
O que não se alcança  
Em corpo aqui está;  
O indescritível  
Realiza-se aqui;  
O Eterno-Feminino  
Atrai-nos para si.*

Harmonizar o relacionamento entre o lado feminino e o lado masculino em um único ser foi uma das problemáticas tratadas

por Goethe, sendo que a grande dificuldade do personagem Fausto, eterno homem insatisfeito, personagem central do grande poema trágico, era justamente lidar com o aspecto feminino de si mesmo. Este lado feminino era compreendido por Fausto como sendo excessivamente histérico, ao mesmo tempo em que portava a perfeição absoluta e se apresentava carregado de lirismo. De qualquer forma, sendo ou não esta problemática uma preocupação masculina, fato é que discursos em torno do feminino se constroem e redescobrem a todo o momento com novos *quês* de subversão, quer sejam por posições mais sutis, quer sejam por manifestações desveladas.

Não é nossa intenção adentrar na ceara da psicanálise, nem tão pouco resolver este enigma, mas, mesmo assim, nos parece oportuno trazer à tona a discussão do feminino para refletir a produção artística contemporânea realizada por mulheres, suas singularidades e paradoxos. Desta feita, nos perguntamos: há uma particularidade, um diferencial, no repertório das mulheres artistas? Este suposto repertório contribui como dispositivo de criação? Como a noção de feminino se coloca nos critérios de arquivamento e formação de repertório de cada mulher artista?

Há filósofos que veem a crença na indiferença entre o repertório masculino e o feminino como um dos sintomas da constelação ideológica atual, onde qualquer fronteira que se possa delimitar corre o risco de ser apontada como retrógrada. Nesta linha, contrários à ideia de indiferenciação de repertório, é possível citar alguns herdeiros do pensamento laciano, como Slavoj Žižek<sup>3</sup> e Alain Badiou<sup>4</sup>. Há filósofos ainda mais enfáticos, tal qual Levinas que acredita na força da ideia de uma subjetividade feminina.

Acerca da compreensão de Levinas sobre o feminino, Nunes assim se manifesta:

No pensamento levinasiano o feminino apresenta um mistério; não se deixa tornar objeto, permanece sempre outro, retirando-se para seu mistério; o mistério a que alude não se confunde com a concepção que os românticos tinham da mulher, os quais, embora considerando a feminilidade como mistério, viam todavia a mulher como uma espécie de divindade. Para Levinas, o mistério do feminino encontra-se no seu modo de ser e no tipo de relação que permite.<sup>5</sup>

É assim, envolvidos neste rol de questões multifacetadas e controversas, que abordaremos a poética artística da catarinense Ilca Barcellos. Resquícios do feminino estão presentes em sua obra?

### **Dialogando com a obra de Ilca Barcellos**

Ilca é uma artista catarinense, sua linguagem plástica primeira é a escultura. Seu desenvolvimento artístico nutre-se da trajetória profissional como professora de Biologia, atividade que exerceu durante muito tempo e que antecedeu sua recente produção artística. As referências visuais aos seres vivos, campo de interesse outrora tratado biologicamente a partir de suas características de reprodução, mutação e metabolismo, assumem no meio cerâmico uma proliferação incessante que, nas palavras de Neri, *criam um novo diálogo* entre o real e o imaginário, entre o secular e o contemporâneo.<sup>6</sup> Para Ilca e os seres cerâmicos que ela dá à luz, interessa promover subjetividades. Os novos seres são, assim,



reterritorializados. O caráter híbrido das formas orgânicas da artista permite repatriá-las da Biologia para a Arte ou, ao menos, permite que tais formas assumam dupla cidadania, tal como a artista que migra da atitude docente da sala de aula como professora de Biologia para a postura criativa do ateliê se reinventando como artista. O que antes era delimitação das margens e rigor científico se torna fronteira movediça, transgenia entre o onírico e o real. Ilca brinca com a nomenclatura científica binominal oriunda do latim, como nas obras *Felix ecdisium* e *Gallus spinosata*:



**Fig. 1:** *Felix ecdisium* (detalhe), 2007. Cerâmica. Fotografia: Gil Konnel



**Fig. 2:** *Gallus spinosata*, 2007. Cerâmica. Fotografia: Gil Konnel

Aos poucos a transgressão de formas e nomes avança para a transgressão de materiais que macula a produção em argila: tecido,

espuma expandida, E.V.A., poliuretano, arame, fios... ampliam-se os caminhos de invenção possíveis através de hibridismo e subversão de limites. Fica latente o desejo de construir uma “saída de emergência” que vá além da rigidez do prescritivo das imagens armazenadas nos tempos de biólogo/professora. Este arquivo tornado caótico e indisciplinado que vêm à tona nas obras de Ilca é, segundo Guasch<sup>7</sup>, característica marcante da arte contemporânea. Por meio de estudos organizados por Guasch acerca da genealogia do arquivo é possível perceber, assim como nas obras de Ilca Barcellos, que *as exposições e as coleções de arte contemporânea partilham princípios comuns ontológicos (de identidade), genéticos (de origem), poéticos (de criação), estéticos (de visibilidade) e matéricos (de fisicalidade)*.<sup>8</sup> Ou seja, a arte de Ilca se insere na categoria intitulada *arte contemporânea*, mas, permanece ainda a pergunta: existe uma *arte contemporânea feminina*? Ou ainda, existe na arte uma *identidade feminina transgressora*?

A fim de lidar com tais questionamentos, pensemos em como a arte de Ilca constrói dispositivos, evidências e explorações transgressoras. Tenhamos em mente que o conceito foucaultiano de dispositivo é retomado por Agamben ao refletir sobre o caráter humano na sociedade contemporânea permeada pela tecnologia. Para Agamben, as atividades diárias do sujeito se constroem a partir de dispositivos, não havendo, propriamente, uma “natureza humana”, pois todo ser humano resulta da *episteme* de uma época. Desta feita, dispositivo é *qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes*.<sup>9</sup>

A obra de Ilca aponta como caminho e síntese de um sujeito que se mantém no limiar entre o controle e a ruptura, entre o fixo e o móvel, como um elástico que apesar de preso em uma das extremidades, pode com a outra percorrer distâncias mais ousadas em alguns momentos e mais tímidas em outro. Como bióloga, Ilca sabe que os seres vivos são complexos organismos que nascem, crescem, se reproduzem e morrem. Átomos e moléculas constituem organizadamente uma estrutura material que se relaciona com o ambiente de maneira constante sem nunca alterar sua condição estrutural. Com base neste catálogo de propriedades que ela conhece tão bem, surgem possibilidades de subversão, dispositivos a partir do possível que tracejam um novo e alternativo mapa.



**Fig. 3:** *Mise en abyme*, 2013. Tecido/poliéster e garras de cerâmica. Fotografia: Sidney Kair

Neste novo mapa, formas orgânicas estão delimitadas por linhas que se relacionam entre si por alguma lei natural, mas que ocasionalmente se encontram com o artificial. As esculturas de Ilca trazem tensões, contornos imprevisíveis numa grande variedade de formas que se propõem a jamais repetir sua condição estrutural.

A inquietação e a busca destes dispositivos de fuga da ordem pré-estabelecida compõem a tônica que dá unidade às propostas artísticas de Ilca Barcellos. É a própria artista quem assim caracteriza seu trabalho ao afirmar: *Meu fazer artístico e minha poética se mostram no desejo de explorar tensões [...]. Trata-se de um eterno recomeçar, algo que não controlo por completo [...]. Minhas inquietações me conduzem a pensar caminhos não pensados [...].*<sup>10</sup>

### **A especificidade do feminino: confabulações**

A partir do entendimento de que a cartografia desenhada por Ilca se comporta como dispositivo, retornemos ao ponto de partida: a busca por uma especificidade feminina no fazer artístico. Freud afirmava não existir uma classe das mulheres, pois cada mulher é una. Ao que Lacan complementou alegando que a representação simbólica da mulher é inalcançável. Embora não se possa definir “as” mulheres (fazendo uso de artigo plural e definido), algumas características lhes são atribuídas a fim de uni-las em uma categoria, como a necessidade de dizer o que sentem, o olhar vacilante que admite com certa tolerância a possibilidade do erro, a necessidade de uma identificação que as represente. Tendo por base a noção de que há características comumente associadas às mulheres, a crítica de arte Sheila Leirner realizou em 1977 uma enquete a fim de saber

se existe ou não uma arte especificamente feminina. Ao responder a pergunta a também crítica Aracy Amaral lhe respondeu:

Na verdade, o que me parece de fato existir é uma soma de características do feminino na arte. Algumas artistas deixam transparecer esse caráter feminino, outras não. Esse “feminino”, pra mim, está vinculado à delicadeza da sensibilidade da mulher, em sua condição de promotora da vida.<sup>11</sup>

Embora considere um rol de características, a delicadeza entre elas, Amaral trabalha com a ideia de que estas características podem ou não estarem presentes no trabalho artístico, ou seja, cada mulher artista é uma nas suas escolhas. Tal caráter optativo leva Amaral<sup>12</sup> a não acreditar na existência de uma estética feminina. Todavia, ao lançarmos um olhar para as obras de Ilca, admitindo separar o conceito de *mulher* do conceito de *feminino*, ou seja, admitindo características femininas em trabalhos artísticos, quer sejam realizados por homens, quer o sejam por mulheres, podemos observar um cuidado extremado com a fatura, uma delicadeza no trato com a matéria, objetos artísticos que funcionam como saídas de emergência em meio ao caos do repertório abundante de formas. O emergir desse conjunto de características talvez seja o que há de mais verdadeiramente feminino no Fausto: o olhar refinado de Goethe ao apresentar mulheres envoltas em audácia e acolhimento:

O acolhimento é feminino. O masculino também pode acolher, mas dentro de algumas limitações: não o possui em sua natureza. [...] Constroem-se templos, grutas, mas essas construções nada mais são do que tentativas de se reproduzir um retorno àquele estado de alma, que só o feminino pode propiciar: o acolhimento.<sup>13</sup>

A exposição *Squatting*, de Ilca Barcellos, retrata com precisão este acolhimento associado ao feminino. A exposição deu-se em 2010 nos jardins do Museu Histórico de Santa Catarina envolvendo aproximadamente 100 esculturas cerâmicas que evocavam analogias com bichos e plantas. O caráter de acolhimento se evidenciou na interação das peças cerâmicas com os arredores do museu. Presas por fios de nylon aos troncos de árvores ou acomodadas sobre pedras, as esculturas cerâmicas foram acolhidas pelo jardim. Em atos de acolhimento não deve haver preocupação racional com adequações (é adequado que a arte esteja do lado de fora do museu?). Assim como qualquer forma de acolhimento, este também se manifestou de maneira incondicional, suspendendo a razão e os julgamentos.



**Fig. 4:** Peça integrante da exposição *Squatting*, 2012. Cerâmica. Fotografia: Sidney Kair

Ilca, todavia, vai além das questões habituais relacionadas ao feminino: delicadeza, acolhimento, perfeição, cuidado, organicidade. Ela alarga estes horizontes e se filia ao subversivo, mas não a um subversivo qualquer, e sim a um subversivo feminino. Qual característica melhor define a mulher contemporânea? Delicadeza ou subversão? Onde se localiza o feminino no século XXI? A arte de Ilca é feminina por ser delicada ou porque subverte? Ou ainda: a arte de Ilca é feminina por ela ser mulher?

Feminina ou não, a obra de Ilca Barcellos inventa e subverte o orgânico; é um dispositivo possível dentro de seu repertório visual de biólogo. Brincar com este repertório tão regrado e classificado pode ser libertador, embora saibamos que qualquer liberdade, aos olhos de Foucault<sup>14</sup> (2006), é restrita e limitada. Ainda assim, há algo de feminino na *desobediência*, uma vez que foram as mulheres a recorrer a este subterfúgio ao longo da história da humanidade no intuito de romper práticas coercitivas. Neste sentido, talvez seja possível pensar: sim, há algo subversivamente feminino na arte de Ilca Barcellos.

### Considerações finais

O atual conceito de feminino se construiu (e continua se construindo) ao longo da história. Ele repercute diferentemente em cada sujeito de acordo com os dispositivos que cada um vai cooptando ao longo de sua trajetória diária. Desta forma, é profícuo, tal como faz Agamben, retornar ao pensamento de Foucault em sua Arqueologia do Saber<sup>15</sup> quando este afirma que todo ser humano é uma construção particular da *episteme* de sua época. A arte de Ilca

Barcellos traz à tona, a seu modo, muito do feminino da *episteme* do mundo contemporâneo. Talvez a desobediência de Ilca nos pareça pequena diante da audaciosa Lilith, primeira mulher de Adão, amaldiçoada a parir 100 demônios por dia, sozinha no Mar Vermelho por conta de uma desobediência: não atender aos anseios de Adão. Mas, afinal, quem pode assegurar quais os critérios para mensurar o tamanho de uma desobediência?

Ilca almeja escolher “caminhos não pensados”, quer desafios, enfrentar o acaso. Ela tenta a todo custo infringir pequenas convenções; seja por meio do material: o E.V.A. naturalmente mole e bidimensional que ganha estrutura e tridimensionalidade, a nobre cerâmica que se torna ponto de apoio para objetos feitos a partir do ordinário, como o tecido; seja pela expografia: cerâmicas amarradas às árvores; seja pela nomenclatura das obras, como em *Pappylionyda arboreum* (mistura de inseto com árvore). O que importa é transgredir, desobedecer. Suas esculturas compõem um arsenal de desobediência por meio de formas históricas, perfeitas e líricas. Como diria Fausto ao referir-se ao feminino: *O indescritível/ Realiza-se aqui*.

---

1 Mestra e doutoranda em Artes Visuais pela UDESC. Membro do grupo de pesquisa Educação, Arte e Inclusão – CNPq/UDESC e do Projeto Observatório da Formação de Professores de Arte na América Latina – CAPES/MINCyT. Possui licenciatura em Educação Artística – habilitação em Artes Visuais. É professora do Instituto Federal de Santa Catarina e da UNIDAVI – Rio do Sul (SC), na Licenciatura em Artes Visuais. Pesquisadora na área de formação de professores.

2 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret, 2004, p. 196.

- 3 ZIZEK, Slavoj. *As Metástases do Gozo, Seis Ensaio sobre a Mulher e a Causalidade*. Relógio D'água: Lisboa, 2006.
- 4 BADIOU, Alain. *Elogio ao amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- 5 NUNES, Etelvina Pires Lopes. *O outro e o rosto: problemas da alteridade em Emmanuel Levinas*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1993 (Coleção Pensamentos Filosóficos), p. 171.
- 6 NERI, Ana Maria de Andrade. *A arte fantástica e surreal de Ilca Barcellos*. N/P, 2010, p. 03.
- 7 GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías Y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- 8 FRONER, Yacy-Ara. Excessos e exceções; coleções e retrospectivas: da ordem ao caos, de Regina Vater a Nedko Solakov. *Anais do 22º Encontro Nacional da ANPAP*. Belém- Pará, 2013, p. 3992-3993.
- 9 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. [Trad. Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 40.
- 10 BARCELLOS, Ilca. *A Poética do Devir: Trajetória Artística de Ilca Barcellos*. 11º CONTAFA. São Paulo, 2014. (texto não publicado).
- 11 AMARAL Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 225.
- 12 AMARAL Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, p. 254-256, 1983.
- 13 ANDRADE, Maria Lúcia Camargo de. *Gaia: o feminino em estado bruto*. São Paulo: Vetor, 2005, p. 67.
- 14 FOUCAULT, Michel. *Ética, Política e Sexualidade: Ditos e escritos*. Vol. V, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- 15 FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 4. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

## MEMENTO MORI EM BETÂNIA SILVEIRA

Viviane Baschiroto<sup>1</sup>

Betânia Silveira nasceu em Belo Horizonte no ano de 1957. Sua formação inicial é em psicologia e psicodrama, e iniciou nas artes por meio da cerâmica. Seu mestrado foi em Poéticas Visuais na ECA USP e seu doutorado em Teatro na UDESC, onde investigou as relações da performance e da teatralidade ligadas à cerâmica/argila. Por vários anos fez inúmeros trabalhos utilizando somente a cerâmica, e ministra cursos sobre a técnica. Seu trabalho foi se modificando ao longo dos anos e Betânia começou a introduzir outros materiais junto à cerâmica, iniciando com o plástico na série *Origem e Evolução* entre o final da década de 1990 e início de 2000, onde misturava cerâmica com plástico, acrílico e fios de nylon. A partir deste momento seu trabalho começa a ganhar novos formatos e o peso da cerâmica vai cedendo espaço para a leveza de outros materiais como o nylon e o silicone na série *Diaphana* de

2003 a 2005. Desde então os materiais e as matérias se misturam, são cerâmicas, performances, instalações, fotografias, matérias orgânicas e espelhos que compoem seus trabalhos desde a década de 2000.

Depois de quase uma década inserindo outros materiais em seus trabalhos, Betânia produziu a exposição *Quiasma* no Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis no ano de 2009. *Quiasma*, em sua definição da palavra, é um ponto de cruzamento entre os cromatídeos, durante a divisão celular, onde fazem um cruzamento em forma de “X”, é quando se forma um novo ser. Segundo Betânia, *quiasma* pode ser um sinônimo das interrelações, pois a artista trabalha com frequência com a ideia de ciclo de vida e morte. Na exposição *Quiasma*, foram apresentados trabalhos em cerâmica, que misturavam-se com espelhos, vidros e flores, também um painel fotográfico e uma instalação com plantas em vasos.

Na figura 1 pode-se ver o painel exposto contendo fotografias de flores amarilis em seu ciclo de vida e morte. Segundo Didi-Huberman (2013), no apêndice de seu livro *Diante da Imagem*, que reflete sobre a questão do detalhe e do trecho, o ato de ver aproxima, antecipa e imita o saber. Ver em detalhe no sentido filósofo envolve se aproximar para dividir e ver em pedaços. Depois voltar a olhar os pedaços para ver o todo. Betânia possui esse olhar do detalhe, e convida o espectador a fazer o mesmo em seu painel, quando fotografa detalhes do ciclo de vida da flor amarilis, que acompanhou por dois anos. São inúmeras fotografias de fragmentos que juntos formam o todo. A artista mantém o foco no detalhe da decomposição. *O detalhe seria – com suas três operações: aproximação, divisão e soma (...)*<sup>2</sup>

De início o painel fotográfico de Betânia é percebido como um todo, com nuances vermelhas e verdes se observado de longe. Ao aproximar-se se vê que o painel é composto de pequenos fragmentos que mostram cada etapa da vida e da decomposição da flor, o lugar do observador, portanto, influencia em sua percepção sobre a obra. Didi-Huberman (2013) lembra que Bachelard afirmava que nada era mais difícil de analisar do que fenômenos de grandezas distintas. Lembra as obras de Ticiano, que de longe parecem perfeitas e de perto vê-se borrões e pinceladas grossas. Em suma, o detalhe coloca antes de tudo a questão: de onde olhar? E aqui não se trata de percepção, mas do pórtico (ou lugar) do *sujeito*:



**Fig. 1:** Betânia Silveira, *Série Quiasma*, 2009. Painel fotográfico. Fonte: arquivo da artista.

*ali de onde se pensa a pintura.*<sup>3</sup> Ver em detalhe a obra de Betânia é dar-se conta do ciclo de vida e de morte, daquilo que um dia vai assolar a todos. As obras de Betânia são *memento mori*, expressão em latim que lembra que a morte chegará.

Didi-Huberman (2013) afirma que Lacan ao tratar do detalhe diz que este é uma alienação. (...) *é uma escolha lógica, uma alternativa na qual somos forçados a perder alguma coisa, de qualquer maneira.*<sup>4</sup> Ou seja, na verdade o detalhe é sempre visto e a pintura ou obra como um todo é algo que escapa. Como nas fotografias de Betânia, que captaram momentos determinados de cada flor, capturando um detalhe de sua existência, deixando escapar a totalidade de sua existência.

Para Betânia, a flor amarilis possui um significado íntimo, pois foi a última flor que seu falecido companheiro a deu de presente. Mas as informações pessoais da artista não são fundamentais para o entendimento da obra. Basta parar em frente ao painel e perceber a sequência de fotografias para dar-se conta do que a obra descreve. A obra de Betânia nos mostra o ciclo da flor por meio de detalhes captados nas fotografias. Giorgio Agamben (2007) em seu texto *O dia do juízo* afirma que as fotografias captam um determinado momento, como se fossem o juízo final, com a última imagem que fica. Nessa perspectiva, pode-se pensar a obra de Betânia como a captação de um instante da flor como o gesto de apreender cada momento de seu ciclo de vida. *A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança.*<sup>5</sup> A imagem fotográfica capta detalhes que são fragmentos de um discurso total e de momentos que são sempre

os últimos, pois não voltarão a se repetir, como o ciclo da vida, que tem suas etapas, e cada dia vivido não voltará. A fotografia capta o instante que passa rapidamente pelas lentes da câmera.

Ainda na exposição *Quiasma*, a obra *O que nos perpassa nos constitui* (figura 2) possui peças de cerâmica esmaltadas fixadas na parede em linha horizontal na altura dos olhos. As peças vazadas de cerâmicas são perpassadas por flores secas. O que atravessa as peças de cerâmica é o *memento mori* presente na obra, a morte, o ciclo da vida em forma de flor seca. O que nos perpassa é a morte, que faz parte da vida de todo ser humano, e que em algum momento teve que lidar com a morte de outrem e que lidará com a própria morte, destino este intrínseco ao ser humano. Nesta obra, Betânia explora dois distintos materiais: a flor, perecível, frágil e orgânica;



**Fig. 2:** Betânia Silveira. *Série Quiasma. O que nos perpassa nos constitui*, 2009. Cerâmica e flores secas. Fonte: arquivo da artista

e a cerâmica, que apesar de também ser frágil, torna-se mais rígida com sua queima e esmaltação fazendo uma relação de dualidade com a fragilidade da flor seca. Aquilo que envolve permanecerá por mais tempo do que aquilo que atravessa.

Didi-Huberman (2013) convida a apreciar os detalhes que estão além do que é dado, o detalhe do invisível, que na obra de Betânia está nas flores que secaram, no viço da planta que um dia foi vermelha e agora permanece seca entre a cerâmica tornando-se marrom em *O que nos perpassa nos constitui*.

Outra obra presente na exposição *Quiasma* é Ítalo, *Valeska, o Pássaro e Eu* (figura 3). Como o título sugere, a obra se constitui por diversos elementos. Ítalo refere-se à Ítalo Calvino, escritor italiano, cujo fragmento de um de seus poemas está na obra. *Valeska* refere-se a artista Valeska Soares, pois os fragmentos de espelhos que serviam de sustentação para os ninhos pertenciam a uma obra da artista que havia sido adquirida, mas que ao ser entregue estava quebrada, fazendo com que Betânia agregasse ao seu trabalho os fragmentos desse espelho contendo partes de um conto de Ítalo Calvino. O espelho quebrou e Betânia aproveitou seus cacos de poemas em sua obra. *Pássaro* refere-se ao ninho, pois a parte em cerâmica da obra foi moldada a partir de um ninho de pássaro com a técnica de engobe. E *Eu*, inegavelmente, refere-se a própria Betânia, que ligou todos os outros elementos e produziu a obra. Ítalo, *Valeska, o Pássaro e Eu* consiste em um ninho de pássaro feito em cerâmica esmaltada sobre uma redoma de vidro, que em sua base superior possui um espelho com fragmentos de um poema, que repete algumas vezes a palavra sonho. Nota-se que a redoma de vidro está vazia e seu objeto precioso por cima dela, exposto. O

ninho, tramado em cerâmica, remete novamente ao ciclo da vida, em seu início, onde a mãe pássaro vela seus ovos até seu nascimento, e onde tudo é calmo, sereno e protegido. Um lugar onde os pássaros vivem até possuírem certa autonomia e onde estão protegidos dos perigos da vida. Um lugar quente, seguro, onde a mãe o alimenta, como um útero, onde a mãe o mantém por certo tempo e depois é preciso sair e começar uma nova etapa da vida. Também é assim na obra de Betânia, onde seu ninho está exposto, fora da redoma que o deveria proteger.

A artista possui questões que sempre repete em suas obras, a técnica de cerâmica, os ninhos, as flores em seu ciclo de vida e



Fig. 3: Betânia Silveira. *Série Quiasma. Ítalo, Valeska, o Pássaro e Eu*, 2009. Cerâmica, redoma de vidro, espelho. Fonte: arquivo da artista.



morte. Didi-Huberman (2013) pensa na questão do trecho, como um acidente que se repete, uma singularidade que passa de uma obra para outra:

(...) paradigmaticando-se enquanto perturbação, enquanto sintoma: insistência – soberania – por si só portadora de sentido, ou melhor, que faz surgir como que aleatoriamente estilhaços que são, de um lugar a outro, como as zonas de afloramento – portanto de falha – de um veio, de uma jazida (metáfora que a espessura, a profundidade material da pintura quase exige).<sup>6</sup>

O que se repete em trecho como sintoma na obra de Betânia é o *memento mori*. Em suas obras há sempre algo para lembrar que a existência de qualquer ser vivo não é eterna. O trecho confere sentido à obra como um sintoma (...) e os sintomas nunca têm infraestrutura transparente, por isso deliram nos corpos, desaparecem aqui para ressurgir ali, onde ninguém os espera, e nesse aspecto constituem tanto um enigma do lugar e do trajeto quanto um enigma da significação.<sup>7</sup> O trecho é algo que toma conta do todo. O trecho traz à luz uma potência, uma quase existência da figura. É algo que se repete, que sempre retorna para um artista, aquilo que faz parte de si, uma singularidade que cada artista possui e que em Betânia pode ser pensado como o *memento mori*, obras que fazem lembrar que o corpo perece, que a vida um dia chegará ao fim.

### Série Tecerê

A série *Tecerê* (figuras 4 e 5) é da mesma fase da série *Quiasma*. *Tecerê* consiste em formas orgânicas de cerâmica esmaltada,

lembrando uma tecitura. Talvez se possa relacionar esta série de Betânia com o *Odradek*, um ser descrito por Franz Kafka, onde o autor afirma:

Poderíamos ficar tentados a acreditar que essa estrutura algum dia teve uma forma adequada a determinada função, e que agora está quebrada. No entanto não parece ser o caso; pelo menos não há nenhum indício nesse sentido; não há remendos nem fraturas visíveis; o conjunto parece inutilizável, mas a seu modo completo. Nada mais podemos dizer, porque *Odradek* é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar.<sup>8</sup>

O *Odradek* parece não ter função, pois está quebrado, não é nomeado e nem se conhece sua forma. Não se sabe para que serve o ser *Odradek*. É um ser que não possui um equivalente, é inclassificável, assim como a obra de arte. Suscita a pergunta: O que é isso? Assim é a série *Tecerê* de Betânia, *Odradek*. Vê-se as obras e nelas se enxerga diferentes formas, não há forma definidora, nem função. Cada observador percebe a obra de uma maneira. Desta



**Fig. 4:** Betânia Silveira. *Série Tecerê*, 2009-2014. Cerâmica esmaltada. Fonte: arquivo da artista.

forma, com suas múltiplas significações, aqui o Odradek de Betânia será pensado como um material orgânico em decomposição.

Na série *Tecerê*, peças em cerâmica esmaltadas podem lembrar, por sua cor e forma, pedaços de ossos humanos em estado de putrefação. Os ossos são detalhes do corpo humano como um todo. São fragmentos que se unem para formar o esqueleto humano. Betânia produz formas que remetem a ossos e sua decomposição. Novamente o *memento mori* aparece, pois o osso, não é o osso limpo, branco, banhado em substâncias para sua preservação, é o osso putrefato, em decomposição, de um corpo que se decompôs em seu estado natural, não foi impedido por tratamentos químicos. O ser humano envelhece, morre e depois o corpo sem vida segue mais uma parte do seu ciclo, vai transformando-se, deformando-se até virar pó. Em *Tecerê*, os ossos estão no meio desse estágio final, ainda percebe-se a forma de osso, mas os tons escuros apresentam o futuro, a ruína por completo.

A morte não é nada além daquilo que é inelutável, daquilo que não se pode evitar, da condição de ruína do corpo do ser humano. Flávio de Carvalho (2005) escrevendo sobre as ruínas do mundo em



**Fig. 5:** Betânia Silveira. *Série Tecerê*, 2009-2014. Cerâmica esmaltada. Fonte: arquivo da artista.

seu livro *Os ossos do mundo* afirma que as pinturas não naturalistas ou expressionistas *possuem as recordações mais dramáticas da alma do homem, estão completamente fora da ideia cronológica de tempo, as formas pintadas são animistas*.<sup>9</sup> Pode-se pensar as obras da série *Tecerê* como essas formas, possuem os resíduos do mundo, pois representam o ser humano que um dia existiu mas encontra-se em ruínas, carregando consigo toda sua história. O resíduo possui uma força, uma animosidade, e por meio dele podemos sentir e compreender mais sobre uma época. Os resíduos da série *Tecerê* podem ser os resíduos e a ruína de diversos seres humanos que um dia encontraram-se próximos da morte. (...) *porque o resíduo não recebeu o contato de um só homem isolado a um dado momento, mas sim o de uma história*.<sup>10</sup> Os ossos em putrefação de Betânia dão a ver os resíduos do mundo, pois podem ser os ossos de toda humanidade.

As obras de Betânia parecem estar em um estado de biólise, de decomposição da matéria orgânica pela ação do tempo, e de organismos que se alimentam do corpo morto. A figura 5 lembra uma máscara, como se fosse uma caveira, uma cabeça em decomposição. A figura 6 remete à um osso, que pode ser de uma perna. A artista joga com o lado de dentro e de fora, mostra a pele, a carne, o esqueleto. Mesmo sendo algo em putrefação, a esmaltação faz com que a peça brilhe, em um jogo de dualidade.

Pode-se pensar que a obra de Betânia dá a ver e revela a tragédia humana. A caveira pode ser lida como a natureza em decadência, ruína e transformação do cadáver em esqueleto. Para os alegoristas barrocos era vista como imagem da vaidade, da futilidade, daquilo que era transitório na existência humana. A caveira exprime a

história biográfica do ser humano, torna-se vestígio daquilo que em algum momento foi. A caveira possui um olhar vazio, daquilo que é o resto humano. A morte permeia o ser humano desde sua existência, é intrínseca a ele e a caveira torna-se *memento mori* da existência humana.

A cerâmica é um material que lida com a terra, o ar, o fogo, a água e precisa do ser humano para se constituir. Todo processo lembra também um ciclo interligado. A muitos séculos, os artistas se propõem a lembrar que a morte um dia chegará. Em naturezas mortas com frutas em estado de apodrecimento, animais mortos de períodos como a Idade Média, Renascimento, Barroco, enfim, em diversos períodos da história da arte o *memento mori* esteve presente e Betânia apresenta o tema de forma contemporânea. As obras de Betânia, tanto na série *Quiasma*, quanto na série *Tecerê* apontam que a vida um dia terá seu fim, lembram que nada é eterno e que todos um dia viverão a experiência de sua morte. Betânia acessa o *memento mori* a partir do detalhe da decomposição de uma flor, de um ninho, que lembra o quanto todos os seres sentiram-se protegidos em algum momento. O *memento mori* está também em peças tramadas em cerâmica que com uma esmaltação cuidadosa e singular, remete a ossos em estado de decomposição.

---

1 Doutoranda em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da CEART/UEDESC. Mestre em Artes Visuais (UEDESC/2015). Pós-graduada em História da Arte (UNIVILLE/2014). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais (UNIVILLE/2011). Atualmente é bolsista PROMOP (Programa de Monitoria de Pós-Graduação). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História

da Arte, Arte Contemporânea e Arte Educação atuando principalmente no seguinte tema: História da Arte.

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 298.

3 *Idem*, p. 302.

4 *Idem*, p. 303.

5 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 29.

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 340-341.

7 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p. 341.

8 KAFKA, Franz. Odradek. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 159-160.

9 CARVALHO, Flávio. *Ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005, p. 44.

10 *Idem*, p. 47.

AS TRAMAS DO SENSÍVEL  
EM CLARA FERNANDES

Fernanda Maria Trentini Carneiro<sup>1</sup>

*O olho é uma apreensão da luz.*  
Gilles Deleuze

### **Introdução**

A tecelagem é o ponto de partida para a construção do objeto artístico de Clara Fernandes. Artista paulista reside em Florianópolis desde 1983, tendo como sua morada e seu desdobramento artístico um ateliê em meio à natureza, que permite a mesma procurar e explorar as possibilidades de elaboração de um pensamento através do entrelaçamento de trama e luz<sup>2</sup>. Clara Fernandes, em momentos de sua vida, transitou juntamente com sua obra entre o espaço urbano e o espaço rural. Neste sentido, a obra projetada adapta-se aos espaços e aos olhares dos espectadores que vivenciam o modelar de cada trabalho.

Neste artigo, contemplaremos as obras pertencentes à exposição *Aurora – o amanhecer*, realizada entre 2013 e 2014 no Casarão da Lagoa, na cidade de Florianópolis (Fig. 1). Inicialmente,

destacamos que o casarão dispõe de um espaço para os trabalhos de tecelãs de bilros, um fazer manual típico da região. Expor uma proposta artística contemporânea nesse lugar possibilita a abertura de reflexões sobre a forma de construção da imagem a partir de uma aproximação de um fazer aparentemente tão simples, o tear. Presenciamos nesta exposição objetos que retêm um vínculo afetivo, que, no entanto, é presente sem remetente nem destinatário específico. São todas as pessoas e os tempos presentes nestes objetos, que se apresentam inseridos como um baú de itens guardados, lembrados e revisitados. É o vestido, o pergaminho, o desenho, algo que resta, algo que deixa vestígio.

O vestígio é o resto de um passo. Não há presença do passo, mas ele é por sua vez apenas vinda em presença. Impossível dizer literalmente que o passo *ocorreu*: em



**Fig. 1:** Exposição *Aurora - O amanhecer*, de Clara Fernandes. Casarão da Lagoa, Florianópolis, 2014. Fotografia da autora, em 27 fev. 2014.

compensação, um *lugar* no sentido forte da palavra é sempre o vestígio de um passo. O passo, que é seu próprio vestígio, não é um invisível – ele não é Deus, nem passo de Deus –, e tampouco é a simples superfície exposta do visível. O passo da figura, ou o vestígio, é seu traçamento, seu espaçamento.<sup>3</sup>

Apesar da elaboração de suas proposições sinalizarem um desejo definido, o corpo imagético toma forma própria à medida que a artista trama cada fio diante do tempo e espaço de desenvolvimento. Existe uma carga de experimentação nas obras de Clara Fernandes, quando a mesma insere outros materiais inusuais na composição da forma. Ou seja, Clara apropria-se de materiais retirados da natureza, que está próxima a ela, para compor as tramas de maneira que apresente a possibilidade de explorar a luz, a textura e as formas. A tecelagem requer do seu compositor o tempo para que a obra se constitua e se desenvolva de modo autônomo. Ao desenvolver o trabalho, a artista demanda de tempo para a sua elaboração e o tempo da obra também conduz o seu surgimento.

### Tramas em gradações

Apesar de destacarmos algumas das obras presentes na exposição, o próprio tema possibilita um diálogo primoroso aos trabalhos de Clara Fernandes. *Aurora* é um estágio que conecta a noite com o dia, ou seja, a passagem gradativa do nascer do dia. Nas tramas de Clara Fernandes, a medida que inicia o tear, uma linha se constrói gradativamente e a obra toma forma, um corpo. *Aurora*, comparecida como *Eos* na mitologia romana, representa

o alvorecer, deusa que abre a janela para que o dia possa entrar. E a luz, presente nos trabalhos de Clara, entra pela janela do espaço e reflete em suas obras, que restabelece, em cada parte de sua trama, um veio vivo (fig. 2). É um acontecimento, algo que está na percepção entre proposições, que não é um fato dado. Neste sentido, *o acontecimento é uma vibração com uma infinidade de harmônicos ou de submúltiplos, tal como uma onda sonora, uma onda luminosa, ou mesmo uma parte de espaço cada vez menos ao longo de uma duração cada vez menor.*<sup>4</sup>

O pergaminho, por exemplo, sofre a constante imersão da luz (fig. 3). O escrito de luz é algo indecifrável em sua edificação. Supomos que a escrita não-dita presente neste pergaminho seja a escrita do tempo, das gradações da linha da vida, incompreensível



**Fig. 2:** Exposição *Aurora – O amanhecer*, de Clara Fernandes (detalhe). Casarão da Lagoa, Florianópolis, 2014. Fotografia da autora, em 27 fev. 2014.

em sua totalidade. Podemos preferir nada bem como articular tudo e, portanto, simultaneamente tudo é eterno e efêmero. Os materiais empregados neste grande pergaminho sugerem a captação de uma espuma presente na crista do mar, que é perceptível através do reflexo da luz. Conjeturamos a possibilidade de uma escrita em segredo sobre os objetos pertencentes ao espaço, na ideia de um diário em que depositamos palavras para serem guardadas, perdidas no tempo, mas não esquecidas. O douramento, que reluz por meio dos fios, nos proporciona um diálogo como detalhe, que se modifica com a presença dos filetes de luminescência. De tal modo, *o que se denomina textura de um corpo é precisamente o conjunto dos seus caracteres internos, a latitude da sua variação e a relação de seus limites: a textura do ouro, por exemplo.*<sup>5</sup>



**Fig. 3:** Exposição *Aurora – O amanhecer*, de Clara Fernandes (detalhe). Casarão da Lagoa, Florianópolis, 2014. Fotografia da autora, em 27 fev. 2014.

Assim, o espaço escolhido para a exposição possui a luz que atravessa as paredes e janelas em contato com a obra de arte e na relação com o tema da proposta, a aurora. Cada detalhe há uma característica e uma especificidade, que transbordam experimentações que a artista procura tramar. O que liga entre esses objetos são as tramas e urdiduras da tecelagem juntamente ao sonho presente entre elas. Ainda que dentro da exposição sejam encontrados desenhos, estes presenciam o desejo e o despertar de um sonho presente naquele espaço e entre os elementos. Já não é uma tecelagem bidimensional, mas a tridimensionalidade em conjunto. Pois, como uma transparência rabiscada, o preenchimento dado pelo fio e o vazio que contempla os espaços entre eles, permite a unicidade entre espectador e obra. São luzes que se entrecruzam e que complementam esse amanhecer de tessituras.

[...] “detalhar” é enumerar todas as partes de um todo, como se o “talho” tivesse servido apenas para dar as condições de possibilidade de uma contabilização total, sem resto — uma soma. E como se a “pureza” do olhar significasse o ato de tudo observar, de tudo captar, de tudo reconstituir, em outras palavras: detalhar o visível, descrevê-lo e desdobrá-lo em detalhes, fazer dele uma soma sem resto dos aspectos. Assim todo detalhe está ligado, de perto ou de longe, a um ato do *traço*, que é ato de constituição das diferenças estáveis, ato da decisão gráfica, da distinção, portanto do reconhecimento mimético, portanto da significação.<sup>6</sup>

A aurora, esse elemento do amanhecer nos proporciona uma gradação de cores presentes nas tramas artísticas. A gradação entre o branco e o amarelo, suas nuances e luzes, refletidas nas tramas

douradas, nos chegam a medida que nos aproximamos e nos distanciamos de sua presença.

### Sobre os corpos tramados

Entre as obras presentes no espaço, presenciamos três vestidos, que tramados e cobertos por gesso, se esfarelam sob a influência do tempo e da porosidade da matéria (fig. 4). É um corpo delicado e resistente. Simultaneamente, possuem o desejo de captura através da trama em que há a dobra do corpo que se esvai com a queda das partes, dos esvaziamentos das camadas. Desse modo é preciso dizer que um corpo tem um grau de dureza assim como um grau de fluidez, ou que ele é essencialmente elástico, sendo a força elástica dos corpos a expressão da *força compreensiva ativa que se exerce sobre a matéria*.<sup>7</sup>



Fig. 4: Exposição *Aurora – O amanhecer*, de Clara Fernandes. Casarão da Lagoa, Florianópolis, 2014. Fotografia da autora, em 27 fev. 2014.

Há um corpo vazio, algo que restou dessa passagem. O material empregado no trabalho modela com o tempo. Existe um corpo indizível, um sintoma que possibilita a construção de uma presença corporal. Um corpo sem rosto. Neste sentido [...] *um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão.*<sup>8</sup>

Ainda uma vassoura se faz presente no espaço. Pertence à aurora? A vassoura do tempo que varre os movimentos da luz e a sua chegada? Estática, escutamos sua varredura. Os fios de cobre transmitem o som que arranha o assoalho e leva de um lado para o outro as memórias pertencentes dos objetos (fig. 5). Ainda,



**Fig. 5:** Exposição *Aurora – O amanhecer*, de Clara Fernandes. Casarão da Lagoa, Florianópolis, 2014. Fotografia da autora, em 27 fev. 2014.

encontramos algumas tramas que se entrelaçam a objetos incomuns, que supomos serem casulos que apreendem componentes à fazerem parte de sua constelação. Um dos casulos guardam sementes que parecem ter vida própria e, como uma aranha, trama entre os elementos, o qual com o tempo fazem parte da construção e, neste sentido, está incorporado à forma (fig. 6).

Deste modo, as edificações realizadas são tessituras de ocorrências vividas e imaginadas. Na tecelagem os fios possuem a característica de serem sensíveis e confortáveis e, aqui, por meios dos materiais diversos, como metal, seda, vidro, gesso permeiam entre a rigidez e a delicadeza. Materiais com o duplo jogo de vivência. A maleabilidade e a resistência, a organicidade e a rigidez, o vazio e o preenchimento, a opacidade e a transparência. Assim,



**Fig. 6:** Exposição *Aurora – O amanhecer*, de Clara Fernandes. Casarão da Lagoa, Florianópolis, 2014. Fotografia da autora, em 27 fev. 2014.



*não é o corpo que realiza, mas é no corpo que algo se realiza com o que o próprio corpo se torna real ou substancial.*<sup>9</sup>

Há uma relação com a organicidade presente nas obras, pois suas formas nos remetem às curvas da natureza, as entranhas, o vazio e o preenchimento dos corpos. As tramas permitem que a luz reflita em cada fio transpassado e atravessa na emersão das sombras presentes neste corpo. Da mesma forma que *o espectador, cujo olhar se fixava em um disco de papel em movimento no qual estavam desenhados, de um lado, um pássaro e, do outro, uma gaiola, via, pelo efeito da fusão de duas imagens retinianas separadas no tempo, o pássaro entrar na gaiola*<sup>10</sup>, a disposição de suas obras permite o espectador transitar entre as peças na possibilidade de apreender seu corpo e fazer parte do mesmo.

### **Tramas angélicas: duplo sensível**

Encontramos entre essas obras tridimensionais um conjunto de desenhos de estudos de corpos e de anjos (fig. 7), que são estudos sobre os anjos de bronze da Catedral da Sé, de São Paulo, que Clara Fernandes tomou como referência para a elaboração de uma futura performance (fig. 8). Esses anjos sustentam em cada ponta, com o corpo e as mãos, um grande tecido de bronze, que possui uma delicadeza e uma sutileza na composição. São anjos duplos que se conectam por esse tecido. Como a duplicidade presente nas formas da arte de Clara, conceitos contrastantes, mas complementares, potencializam um acontecimento, pois é talvez quando as imagens são mais intensamente contraditórias que elas são mais autenticamente sintomáticas.<sup>11</sup>



**Fig. 7:** Exposição *Aurora – O amanhecer*, de Clara Fernandes (desenhos – estudos). Casarão da Lagoa, Florianópolis, 2014. Fotografia da autora, em 27 fev. 2014.



**Fig. 8:** Venanzo Crocetti (1913-2003). Catedral da Sé, São Paulo. Fotografia da autora, 2013.

Os desenhos de estudos dos anjos na exposição demonstram algo que está ausente no espaço, mas que pulsa, como um sintoma. Ou seja, um instante de algo que foi ou que está por vir. Algo que reverberava nessas imagens a possibilidade da captação de sensação à artista no contato com esses anjos. Nisto *o detalhe é um pedaço do visível que se escondia e que, uma vez descoberto, se exhibe discretamente e se deixa definitivamente identificar (no ideal): assim o detalhe é considerado como a última palavra do visível.*<sup>12</sup>

Mas também alguma coisa que está presente naquele espaço expositivo encontrar-se ausente em forma concreta e presente como rastros de uma luz vigente. São desenhos dos anjos, que Clara propõe uma futura performance com mulheres, de força sinuosa, de um acontecimento. O anjo detém o poder que transita entre a força e a fragilidade, a incorporeidade de uma passagem, e *o que resta em retirada da imagem, ou o que resta em sua retirada, como essa própria retirada, é com efeito o vestígio.*<sup>13</sup> Estão presos um pelo outro, assim como as tramas nas proposições de Clara, que fazem sentido quando se conectam pelo fio um ao outro para elevar-se e apresentar-se como obra. É um detalhe, um ponto invisível e coberto pelas tramas, que se revela pela luz nas sutis singularidades do seu gesto, enquanto obra.

### Considerações Finais

Em meio às possibilidades de criação presentes na arte contemporânea e a imersão de práticas digitais e midiáticas nesse campo artístico atual, a arte de Clara Fernandes permanece no tempo à sua linguagem artística, a tecelagem, que a cada nova série,

novo projeto. Um pensamento plástico que modela do anterior sem perder o seu cerne, o tear, na ampliação de visibilidade e invisibilidade, possibilidades e probabilidades. Um pergaminho indecifrável, porém compreensível, desenhos de anjos que duplicam os sentidos pela passagem, o traço, o detalhe, os vestidos, o casulo que moldam corpos invisíveis no tempo.

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir.<sup>14</sup>

Percebemos, assim, a partir das imagens apresentadas neste trabalho, que a construção imagética perpassa a recordação da artista e as camadas de memória existente no tempo, do outro, do espectador. A luz que irrompe em suas tramas é como a fenda de uma porta, de luminescência forte e frágil e, nos propõe uma confluência de impressões, como fragmentos de um corpo, de uma passagem, de um detalhe que escapa aos olhos da artista. Os corpos são abarcados pela sombra e luz proporcionada pela obra de forma gradativa, como um alvorecer, que todo dia retoma a luz de maneira diferente. Os conceitos que refletimos entre as tramas pertencentes à obra de Clara Fernandes sugerem algo além da imagem em si, pois a fatura e os materiais utilizados em seus trabalhos inquietam e atravessam o olhar e, desse modo, permitem novas possibilidades de leituras.

## O GESTO DE DAR FORMA À MATÉRIA EM SARA RAMOS

Luciana Knabben<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC) na linha de Pesquisa em Teoria e História das Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Sandra Makowiecky. Integrante do Grupo de Pesquisa: História da arte: imagem-acontecimento, do Centro de Artes da UDESC. Bolsista CAPES. E-mail: fetrentini@gmail.com

<sup>2</sup> Disponível em <<https://sites.google.com/a/clarafernandes.com/www-clarafernandes-com/>>, acesso em 15 set. 2015.

<sup>3</sup> NANCY, Jean-Luc. *O vestígio da arte*. In: HUCHET, Stéphane. Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: Edusp, 2012, p. 304.

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991, p. 133.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 298-323.

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991, p. 17.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 17-18.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 175.

<sup>10</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 36.

<sup>11</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 336.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 343.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 301.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 63.

### Adentrando ao ateliê de Sara

Ao entrarmos ao atelier da artista Sara Ramos (1958), em Florianópolis, nos deparamos com características que estão presentes na sua produção artística: organização, capricho, perfeição e uma organização espacial muito funcional. Tudo tem seu lugar, o lugar do forno, seus elementos de química, acolhimento, de forma leve, colorida. A artista trabalha com cerâmica e o seu lugar de trabalho demonstra as características de sua obra: nela está presente o ornamental e decorativo, faz com que sua matéria de trabalho a argila pareça ser outra coisa, esboça suas ideias, controla a matéria, experimenta intencionalmente, calcula e cria suas formas. Assim como temos a química na cozinha, presenciamos também esta especificidade em sua cerâmica, quando utiliza temperos para criar texturas na argila. Seu trabalho possui um acabamento refinado,

cria objetos inorgânicos, fazendo com que a argila se torne outra coisa, mesmo quando continua a ser argila. Apesar de possuir uma produção com aspectos muito diferentes, o presente artigo pretende abordar uma fase da artista em que trabalha a argila, construindo objetos que se parecem muito com o objeto real.

São três trabalhos que perpassam estas questões: a série *Compasso* de 2004, *Kit Nostalgia* de 2007 e *Inventário do Feminino* de 2008. Nestes trabalhos, a artista reproduz objetos de cerâmica esmaltados, como: sapatos, bolsa, almofada, chaves e outros com uma realidade que, à primeira vista, não conseguimos saber se são reais ou construídos com outro material. Sara constrói objetos da memória feminina e os potencializa na matéria.

O presente artigo pretende percorrer algumas característi-



**Fig. 1:** Sara Ramos, *Inventário do Feminino* (detalhe), 2008. Cerâmica esmaltada, decalques e ouro, 14 objetos, dimensão total: 53cm x 50 cm x 27 cm. Fonte: Sara Ramos (acervo da artista).

cas importantes da sua obra, como o uso de uma matéria parecer outra coisa e dialogar com obra de outros três artistas que têm na sua produção este aspecto: o artista Edgard de Souza, Rachel Whiteread, e o americano Jeff Koons.

### **Sara com Edgard de Souza: O apagamento da mão**

Ao desenhar, esboçar e planejar, de forma calculada, a argila, Sara tem sua produção artística dentro de um universo feminino e decorativo. Mas cria suas obras de forma muito particular. A presença da mão da artista sobre o barro ocorre de forma muito singular. A artista faz um embate com a matéria, para fazer parecer



**Fig. 2:** Edgard de Souza, *Pérola*, 2004. Madeira pintada, 12 cm de diâmetro. Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

algo que ela não é. Um sapato de cerâmica, uma bolsa, ou uma chave de carro parecem ser produtos industrializados, mas são elaborados com muito rigor, para que pareçam objetos comprados em uma loja. A obra de Sara sugere aquilo que não é, nos engana, produz uma reflexão do que é falso, de tão próxima do real que se tornam suas peças. A mão que apaga os rastros sugere um diálogo com a obra de Edgar de Souza (2005).

Edgar de Souza, reconhecido como artista emblemático dos anos 80, possui uma obra que toca em temas, como: corpo, erotismo e nostalgia, de acordo com Adriano Pedrosa<sup>2</sup>. Suas esculturas em madeira ou bronze possuem a singularidade de objetos ou esculturas feitas fora do atelier. Segundo o autor, o artista esculpe suas obras com uma precisão e um acabamento extraordinário que parecem apagar os rastros da mão do artista. O crítico ainda discorre sobre o tema na contemporaneidade:

Mas a lição da contemporaneidade é taxativa, e a boa fatura ou artesanania, ainda que deslumbrem, não constroem, por si só, boa escultura. Assim, a mais notável singularidade da obra reside nas articulações e nos tratamentos formais de um variado e oblíquo repertório de temas corporais que invariavelmente repousam ou se debatem sob as superfícies lisas, lustrosas ou peludas das obras de Edgar.<sup>3</sup>

O autor aponta que a boa artesanania, presente na obra de Edgar, não apenas constrói a boa escultura, mas o tratamento formal que o artista dá ao seu repertório temático. Nesse contexto, o diálogo entre a obra de Sara e Edgar ocorre no aspecto do apagamento do rastro da mão da artista. A perfeição com que Sara emprega, em suas obras, argila, bem como o seu acabamento, pode sugerir

um diálogo com a obra de Edgar. Além deste aspecto, o caráter de ornamento está presente em ambos os artistas. O que os diferencia, além do material utilizado, é o vocabulário de formas e o diálogo com a arquitetura. As obras de Edgar conversam com o espaço expositivo, incorporando este espaço ao conceito da obra, enquanto que Sara possui um aspecto mais intimista e suas formas são modeladas de acordo com o tema ou assunto que a artista está propondo no momento de sua execução. A proposição espacial também está presente em algumas de suas obras, mas de forma complementar ou secundária. Sua criação está mais ligada ao diálogo com a matéria, para transformá-la em algo transcendente, além do que está ali presente em suas mãos.

### **Sara com Rachel Whiteread: A máscara das coisas**

Enquanto Sara Ramos modela a argila, para torná-la mais real que a própria realidade, Rachel Whiteread faz da moldagem de suas esculturas a amplitude de suas obras. Sara molda seus desejos, sua realidade e suas intenções. Segundo texto de Fernando Lindote, para a Exposição Intimismo Plural que a artista realizou em Paris (2013), onde figuras em argilas são expostas em cubos de acrílico de pequenas dimensões, mas em múltiplas formas e em número de 900 unidades, os personagens de Sara são abandonados à própria obsessão, estão congelados em plena ação, operando nesta obra uma vontade de um gesto subjetivo por uma aposta na possibilidade do humano no mundo.<sup>4</sup>

As modelagens de Rachel operam também no modesto e

íntimo, partindo para o monumental. Segundo Ann Gallagher<sup>5</sup>, as esculturas de Rachel consideram o processo tradicional da modelagem, embora possa passar despercebido, pelo fato da artista estar sempre expandindo os limites desse processo no que diz respeito à escala e complexidade e situa o trabalho da artista com os minimalistas:

Tal como para os minimalistas americanos é importante para ela que o processo “industrial” pelo qual suas obras são criadas não seja disfarçado; com o uso da técnica de moldagem, ela consegue registrar todos os detalhes dos



**Fig. 3:** Rachel Whiteread, *Sem título (Cama dupla âmbar)*, 1991. Borracha e espuma de alta densidade, 47 x 54 x 41 in. (119,4 x 137,2 x 104,1 cm). Coleção de Gail e Tondy Ganz, Los Angeles. Foto: Robert. Fonte: Hammer Museum (2010).

objetos e estruturas em que as esculturas foram moldadas – desde um interruptor de luz já gasto até os contornos internos de uma casa geminada do século XIX. É por esses detalhes que são reveladas suas histórias e as memórias das inúmeras vidas que eles contêm.<sup>6</sup>

Enquanto para Rachel, o uso da técnica de moldagem registra os sinais industriais, em Sara, na obra *Compasso* (2004), a artista opera na modelagem para registrar na argila os sinais industriais. As aproximações podem ocorrer entre as artistas de forma oposta: em Rachel, por meio da modelagem em negativo, pois utiliza o



**Fig. 4:** Sara Ramos, *Compasso* (detalhe), 2004. Cerâmica, esmaltes e pedestais de madeira e vidro. Dimensões Aproximadas da instalação: 0,40 m x 2,40 m. V Prêmio Internacional de cerâmica contemporânea, Espanha. Fonte: Sara Ramos (acervo da artista)

gesso material para moldar como matéria para revelar a forma, além de moldar o espaço negativo entre elas, e Sara modela como um simulacro, uma falsa realidade, utilizando o barro para aparentar algo que não é.

Conforme Paulo Venâncio Filho<sup>7</sup>, quando estamos frente às esculturas de Rachel, o trabalho nos impõe tal fisicalidade que entramos em choque com a matéria e algum grau de desconforto faz parte da apreciação que o trabalho exige. Ainda sobre Rachel, Paulo reflete:

Se tais esculturas pudessem falar e encenassem a ambiguidade do que são e do que representam, a fusão inesperada e absurda dos dois – ser e não ser –, teríamos o cenário absurdo e rotineiro do humor e da ironia beckettianos, mas contaminados pela poética da banalidade da vida pós-industrial, em que a energia *pop* se esgotou.<sup>8</sup>

O autor está se referindo à energia leve demais para a escultura aceitar o peso demasiado da degradação do ambiente urbano, público e privado. Para o crítico, o trabalho de Rachel é o oposto das esculturas de Richard Serra, é o opaco da privacidade que confronta e acusa a cidade.

Rachel molda o objeto para enfrentar o privado e o público da cidade, por meio da matéria opaca, vaga e comum, buscando experimentar qualquer efeito ou artifício. Sara busca o artifício, se utiliza do embate com a matéria, busca outros materiais para operar no excesso e se aproximar do objeto real.

### Sara com Jeff Koons: A perfeição do ornamento

Sara Ramos possui uma resistência e perfeição dentro do próprio embate com a matéria. Quer torná-la algo como aquilo que não parece ser. A artista não se preocupa muito com o espectador. Torna o barro uma aparência de mercadoria, por meio do decorativo e do ornamental. Podemos aproximar a artista do americano Jeff Koons, que faz suas obras sugerirem aquilo não é, como na série *Híbridos* que produz esculturas que se parecem com balões infláveis, mas são confeccionadas com aço inoxidável. Jeff Koons tem uma equipe que produz seus trabalhos. Cria arte para falar da própria arte, utilizando-se de elementos da cultura de massa, bem como busca elementos do cotidiano para questioná-los e discuti-los



**Fig. 5:** Jeff Koons, *Balloon Dog (magenta)* 1994-2000 Aço inoxidável com revestimento de cromo cor transparente, 381 x 596.9 x 320 cm, 5 versão única (Vermelho, magenta, azul, amarelo e laranja). Fonte: Disponível em: <<http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

e questiona o mercado da arte, utilizando-se dele. Sara opera na contramão de Koons. O que os aproxima é apenas a busca por algo ornamental, tornando os objetos em aquilo que não parece ser. Mas Koons não coloca suas mãos nos trabalhos, possui a sua equipe e está profundamente ligado a questões do mercado da arte.

Para Hans Ulrich Obrist<sup>9</sup>, que apresenta em seu livro de entrevistas o artista americano Jeff Koons (1955), a preocupação do artista, desde o início de seu trabalho, é tratar as coisas com as quais todo mundo pode criar um vínculo. E, em entrevista junto com o arquiteto Rem Koolhaas, em 2004, questiona o que significa para o artista o fato de que sua obra possa ser considerada mercadoria. Koons fala de sua produção e que sua responsabilidade não seria apenas agradar as pessoas, mas fazer com que a arte possa ajudá-las a lhes dar confiança. Acredita que o espectador o respeita e procura ajudá-lo a ir além dos seus limites. Ao ser perguntado sobre a resistência da sua obra e o tempo que leva sobre ela, o artista respondeu:

Eu realmente não busco a resistência. Entretanto, você pode utilizar essa palavra, porque acho que há resistência. Quero simplesmente tornar a minha visão a mais precisa possível, e como quero que ela seja perfeita, às vezes as coisas levam tempo.<sup>10</sup>

A ironia de Koons está presente também ao se colocar em uma entrevista. Tudo faz parte do jogo que o artista mantém com o mercado. Procuramos aproximar a resistência ao trabalho de Sara, apenas por sua forma com a matéria, e não por seus aspectos mercadológicos. Sara possui uma resistência com a própria matéria de forma intuitiva, buscando seu próprio embate com a obra.

### **Entre as aproximações**

A artista Sara Ramos possui uma produção artística que pode nos indicar diversas aproximações com artistas contemporâneos. Buscamos pontuar apenas uma parte de sua produção, em que objetos construídos em argila parecem com objetos industrializados. Sara possui o domínio da cerâmica, esboça suas ideias, planeja, calcula e cria suas formas com um acabamento refinado.

Ao aproximarmos estes trabalhos com artistas, como Edgard de Souza, Rachel Whiteread e Jeff Koons, estamos aprofundando questões para refletir sobre a relação da matéria, modelagem, moldagem e aproximação do real.

Assim como Edgard de Souza manipula suas esculturas, Sara opera de forma a apagar o rastro da mão sobre o barro e amplia sua temática, transcendendo o material. Sara molda seus desejos e intenções em suas modelagens intimistas, mas de forma contrária de Rachel, que expande o processo de moldagem do espaço negativo das peças, para revelar as memórias que eles contêm. As esculturas de Rachel impõem a fisicalidade da matéria, para enfrentar questões entre o público e o privado da cidade. Sara utiliza-se do artifício no embate da matéria, para se aproximar do objeto real.

Por sua vez, Jeff Koons, apesar de não colocar a mão no material (sua produção é realizada por uma equipe), também produz objetos que parecem ser feitos daquilo que não é. Balões infláveis, que aparentam um aspecto de leveza, são feitos com aço inoxidável. Sara trata sua produção como coisas que todo mundo pode criar um vínculo, assim como Jeff Koons. Mas diferentemente de Koons, que trata questões do mercado da arte, consumo, Sara quer apenas experimentar, intencionalmente, seus objetos em cerâmica que



solicitam a memória feminina, sua relação com o ornamento de forma leve, construindo objetos que se parecem muito com o real e, com isso, potencializa a matéria a qual manipula.

## OS FRAGMENTOS DA MEMÓRIA EM LELA MARTORANO

Rafael Fontes Gaspar<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Possui graduação em *Arquitetura e Urbanismo* na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC (2001), graduação em *Bacharelado em Pintura e Gravura* na Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC (2006), especialização em *Linguagens Visuais Contemporâneas*, na Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis-SC (2003) e Mestrado em Teoria e História da Arte, na Universidade do Estado de Santa Catarina (2015). Tem experiência em artes, com ênfase em pintura.

<sup>2</sup> PEDROSA, Adriano. *Edgard de Souza*. 2004. Disponível em: <<http://www.galerialuisastrina.com.br/exhibitions/edgard-de-souza-2005.aspx>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 16

<sup>4</sup> LINDOTE, Fernando. Exposição Intimismo Plural. In: RAMOS, Sara. *Catálogo*. Produzido pela artista em 2013.

<sup>5</sup> GALLAGHER, Ann. *Rachel Whiteread*. Curadoria de Paulo Venâncio Filho e Ann Gallagher. Rio de Janeiro: ARTVIVA, 2004.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 16

<sup>7</sup> VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Rachel Whiteread*. Curadoria de Paulo Venâncio Filho e Ann Gallagher. Rio de Janeiro: ARTVIVA, 2004.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>9</sup> OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*. Volume 2. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. Catálogos.

<sup>10</sup> KOONS, Jeff. *Celebration*. Berlin: Neue Nationalgalerie, 2009, p. 136. Disponível em: <<http://www.jeffkoons.com/site/index.html>>. Acesso em: 26 mar. 2014

A análise da obra de Lela Martorano, artista nascida em 1974 na cidade de São Joaquim (SC), levanta a questão sobre o que realmente é uma imagem e sobre o que ela é feita. O estudo investiga de que modo se retém uma imagem e de que maneira a artista se apropria dela para suas composições. A artista cria suas imagens com o uso de postais antigos e fotos guardadas do arquivo familiar, o que, com a sobreposição de imagens de tempos distantes, cria sua própria poética visual, realizada por meio de um jogo de transparência e opacidade. Dessa forma, suas composições se contrapõem ao poder documental da fotografia. Lela, portanto, recusa a função do registro fotográfico. Sua produção, contrária à postura figurativa e representacional, deve ser analisada pela perspectiva do detalhe, de olhar sua obra com a imaginação, de ir além da simples observação descritiva e positivista da obra, uma vez que sua poética exige uma sensibilidade do olhar para ver os detalhes que a compõem.

Segundo Baudrillard<sup>2</sup>, *o desejo de fotografar talvez venha dessa constatação: visto na perspectiva de conjunto, do lado do sentido, o mundo é bastante decepcionante. Visto no detalhe, e de surpresa, ele é sempre de uma evidência perfeita.*

A paisagem urbana em sua fotografia, com o detalhe das casas, janelas e ruínas, não se remete a um espaço determinado, pois são espaços atemporais. Sandra Makowiecky situa a mudança do conceito de espaço e tempo na pós-modernidade com as transformações da ciência e da tecnologia que modificaram o modo de percepção do homem contemporâneo, a partir de um mundo fragmentado com o “excesso de imagens e estímulos de naturezas diversas”. Segundo Makowiecky,

a arte contemporânea, ao evocar a memória em suas possibilidades multifacetadas, propõe um “tempo fora do tempo”, tal como faz Lela Martorano. O tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que passou, mas o tempo que nos pertence.<sup>3</sup>

A elaboração da fotografia da artista com a fusão de épocas distintas sugere, com os mecanismos da memória, um tempo frágil, anacrônico, de imagens que revelam um silêncio e um mundo onírico. A memória é um processo de invenção e reconstrução, a qual, por meio de uma superposição de passado e presente, reúne em uma única fotografia tempos distantes, funde as imagens com um jogo de transparências e opacidades, de cores e sombras, presentes em várias séries de trabalhos como *Deslumbramientos*, *Mar de Dentro*, *O foco é o centro a luz é a chave*, entre outros. Com a exposição na Espanha intitulada *Olhos d'Água* expõe imagens da

série *Deslumbramientos*. Este trabalho realiza uma apropriação dos postais de lá com imagens antigas da cidade de Granada, assim, a artista sobrepõe os tempos — o passado, o futuro e o presente.

A continuidade do trabalho *Deslumbramientos* gera uma nova série de trabalho, *Mar de Dentro*. Com residência artística no Museu de Arte Moderna da cidade de Chiloé no Chile, lugar que inspirou o trabalho *Mar de Dentro*, a artista realiza uma exposição com projeção de vídeo com pequenas caixas de slides e também apresenta imagens do mar com suas composições fotográficas coladas na parede da galeria. A intensidade da presença do mar e das lembranças é a marca da exposição. Essas imagens eram impressas



**Fig. 1:** *Deslumbramientos*, 2012. Fotografia em impressão digital sobre papel. 298 x 200 cm. Fonte: Lela Martorano.

no papel lambe-lambe e coladas diretamente na parede da galeria. Assim, o olhar afetivo da artista ressignifica essas imagens que estavam guardadas nas gavetas da casa de sua família.

As gavetas estarão presentes no trabalho *O foco é o centro a luz é a chave*, uma instalação que projeta filme Super 8 sobre uma caixa com gavetas, dentro das quais se encontram fotografias com uma luz acesa. Sai uma luz dessa gaveta que apaga um pouco a foto, assim, a luz age como se fosse um esquecimento sobre essa imagem. A ideia da memória é constante em sua produção, as gavetas nessa instalação sugerem a lembrança de coisas esquecidas.

A artista que revela e oculta as imagens por meio de um jogo de luz e sombra apresenta o aspecto volátil da imagem fotográfica.



**Fig. 2:** Lela Martorano, *Mar de dentro*, 2012. Fotografia em impressão digital sobre papel. 298 x 200 cm. Fonte: Lela Martorano.

O incorpóreo se torna visível e aquilo que estava em evidência se apaga. Como descreve Baudrillard,

Criar uma imagem consiste em ir retirando do objeto todas as suas dimensões, uma a uma: o peso, o relevo, o perfume a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido. A custo dessa desencarnação, desse exorcismo, a imagem ganha esse fascínio a mais, essa intensidade, torna-se o médium da objetividade pura, torna-se transparente a uma forma de sedução mais sutil.<sup>4</sup>

Pode-se dizer que a imagem fotografada torna-se tão volátil quanto o ator cinematográfico capturado pela lente da câmara. Walter Benjamin<sup>5</sup>, em seu ensaio *A obra de arte na época da*



**Fig. 3:** Lela Martorano, *O foco é o centro a luz é a chave*, 2000. Instalação-móvel, projeção super 8 e fotografia. Dimensões variáveis. Fonte: Lela Martorano.

*reprodutibilidade técnica*, distingue o ato de interpretar do ator do teatro e do ator cinematográfico, já que este está diante do teste óptico da câmara. O autor menciona o estudo de Pirandello como um dos primeiros a perceber a modificação que houve com o intermédio do aparelho técnico sobre a produção e exibição da obra diante do espectador. Além disso, Walter Benjamin explica o significado que percebe sobre o movimento das imagens captadas pela lente da câmara, que, em sua sequência, desaparecem, dando lugar a outra imagem, a passagem de um fotograma para outro que permite o espectador ter a sensação do movimento e da decorrência do tempo. Para Pirandello, os artistas do cinema

sentem-se como se estivessem no exílio. Exilados não só da cena, mas deles mesmos. Notam confusamente, com uma sensação de despeito, o vazio indefinido e até de decadência, e que os seus corpos são quase volatilizados, suprimidos e privados de sua realidade, de sua vida, de sua voz e do ruído que produzem para se deslocar, para se tornarem uma imagem muda que tremula um instante na tela e desaparece em silêncio [...].<sup>6</sup>

Lela tem o mesmo interesse pela superposição e pelo registro de imagens urbanas, como os registros fotográficos manipulados por Geraldo de Barros<sup>7</sup>, o pioneiro da fotografia abstrata no Brasil. Geraldo de Barros foi o que mais inovou e criou na década de 40 e 50 no Brasil. Começou a fazer fotos com luz e sombra, influenciado pelo construtivismo. Para o fotógrafo, a técnica não pode superar sua gestualidade, se sobrepor a sua criação, o acaso surge no procedimento da manipulação da imagem para obter resultados surpreendentes. No final da vida, com a saúde comprometida,

retoma o trabalho de intervenção fotográfica, vasculha e encontra uma grande quantidade de fotos realizadas pelo seu pai. Realiza montagens com imagens resgatadas do arquivo de família e cria a série *Sobras*, último trabalho de sua vida. Recorta e cola fotografias de câmara analógica para depois serem escaneadas e transformadas em arquivo digital. Funde a paisagem urbana, o recorte das casas e os telhados com a paisagem natural em seu trabalho.

A artista emprega diversos dispositivos em sua poética visual, como a pintura, a gravura, a fotografia e a presença do vídeo. O processo criativo experimenta o acaso e a surpresa acarreta como procedimento, resultados inesperados que permitem a artista evoluir em suas pesquisas estéticas. Experimenta vários recursos,



Fig. 4: Geraldo de Barros, *Sobras*, 1996-98.

como pintar e distorcer o papel após o processo de revelação das fotos. A sua obra está sujeita a algo que pode dar certo ou errado. O processo da artista permite a ela uma abertura para uma nova possibilidade, de avançar e de acontecer algo novo, inesperado, que poderia ser mais interessante do que aquilo que estava previsto. O procedimento da artista em sua poética visual baseia-se principalmente no recorte e na seleção de imagens, o qual olha com detalhe e seleciona as imagens que vão compor o campo visual de sua obra.

Na história da arte existe uma tradição de pensar o detalhe segundo o método iconológico, no qual todo visível pode ser descrito, tal como apresenta a iconologia positivista de Panofsky. No entanto, pensar a obra de Lela a partir de uma visão descritiva destituiria toda a dimensão do lugar inventado pela artista, onde os tempos se fundem, onde o sonho se faz presente. Panofsky em *O significado nas artes visuais*<sup>8</sup>, no começo do século XX, realiza um estudo sobre a iconografia que surge de Cesare Ripa em 1593, considerado o fundador da iconologia. Como amigo de Karl Popper, filósofo da ciência, pensa a iconologia na história da arte e para dar a esta um estatuto de ciência, propõe um método iconológico fundado sobre o Positivismo. Didi-Huberman<sup>9</sup>, em contraposição ao pensamento de Panofsky, descreve a diferença entre o saber olhar um quadro e ver um quadro, para elucidar a questão mostra o que é ver em detalhe.

Georges Didi-Huberman critica a teoria positivista de Panofsky, pois tal visão permitiria que a obra fosse estudada por apenas três possibilidades. A primeira possibilidade é quando a olhamos inicialmente, reconhecer é o momento pré-iconográfico.

O segundo momento supõe reconhecer o que o gesto quer dizer, quem faz algo semelhante, em que cultura. Já o terceiro momento abrange a complexidade de pensar outras culturas, outros desdobramentos, a partir disso. Em outras palavras, o primeiro estágio é o estágio natural, reconhecer o tema da obra, a santa ceia por exemplo. O tema secundário seria classificatório, relacionar motivos e combinações, exemplo, identificar as santas ceias, como os personagens foram apresentados em cada, encontrar quais já foram feitas e quais são esses artistas. Por fim, o terceiro momento, chamado de significado intrínseco ou conteúdo, é quando você olha os símbolos como representação da época, dos valores religiosos ou do artista. Entretanto, para Didi-Huberman, essa é uma maneira insensível de pensar a obra de arte, uma maneira impiedosa, porque não imagina, o olhar caminha somente pela razão, pela qualidade analítica.

Ao olhar um quadro, o historiador da arte geralmente detesta deixar-se inquietar pelos efeitos da pintura; ou então fala deles enquanto “connoisseur”, evocando “a mão”, “a pasta”, “a maneira”, “o estilo” [...] Não é por um acaso filosófico que toda literatura sobre arte continua a empregar, em francês, a palavra *sujet* por seu contrário, isto é, o objeto da mimesis, o “motivo”, o representado. Isso permite justamente ignorar tanto os efeitos de enunciação (em suma, de fantasma, de posição subjetiva) quanto os efeitos de *jet* [jato, vigor], de subjetividade (em suma, de matéria) com que a pintura eminentemente trabalha – e faz questão de trabalhar.<sup>10</sup>

Vale ressaltar que atualmente são produzidos textos e leituras sobre obras que revelam um exagero da parte crítica e que distorcem

e distanciam os fundamentos teóricos da história da arte moderna em relação às obras contemporâneas. Segundo Rafael Cardoso,

existem historiadores da arte que citam Deleuze de cor e já leram tudo de Foucault no original, mas não sabem distinguir uma pintura a óleo das reproduções baratas vendidas em shopping. Será que a revolta contra o *connoisseurship* foi longe demais?<sup>11</sup>

A intenção de Didi-Huberman é demonstrar que a obra de arte não pode ser analisada de uma forma clara e objetiva. Para ele, a obra de arte é uma potência que precisa ser explorada em seus detalhes. Didi-Huberman afirma: *Não estou sugerindo que a*



**Fig. 5:** Pieter Bruegel, *Paisagem com a queda de Ícaro*, 1555. Óleo sobre tela s/ painel de madeira, 73,5 x 112 cm. Fonte: Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.

*pintura é um puro caos material e que devem ser vistas como nulas as significações figurativas que a iconologia revela.*<sup>12</sup> O autor demonstra, a partir do quadro de Pieter Bruegel, que a visão iconológica não permitira pensar o detalhe, o qual dá o significado do todo e do conjunto da obra. Pela visão iconológica e positivista do quadro, poder-se-ia pensar sobre a expansão marítima, onde tudo está correto, em perfeita harmonia, como as caravelas que partem, o agricultor em seu ofício. Contudo, o autor levanta a questão sobre o nome do quadro, por que intitulado como a *Paisagem com queda de Ícaro*? Responde o autor que há um homem que acabou de se afogar, só tem a perna balançando naquele silêncio.



**Fig. 6:** Pieter Bruegel, *Paisagem com a queda de Ícaro* (detalhe), 1555. Óleo sobre tela s/ painel de madeira, 73,5 x 112 cm. Fonte: Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.

Didi-Huberman analisa pela perna do afogado. Sabe que é Ícaro, porque algumas penas são detalhes, as penas são o sintoma desse quadro, porque não é possível separar, parece o próprio borbulhar da água, mas são as penas das asas de Ícaro. No entanto, é aqui que está o desastre, porque Ícaro acabou de morrer pela própria ambição. Conforme Didi-Huberman, *a pintura é dotada de uma estranha e formidável capacidade de dissimulação. Ela nunca cessará deixará de estar aí, diante de nós, como uma distância, uma potência, jamais como o ato completo*.<sup>13</sup> O detalhe não funciona para explicar a expansão marítima, não funciona para explicar o mundo moderno das descobertas dos outros continentes, tampouco para explicar como era as ordens feudal e urbana, mas sim para pensar outra coisa, mais distante da simples observação descritiva, exige uma sensibilidade para ver isso e uma ilusão grande para acreditar na pintura. O detalhe é uma pequena parte, mas que significa o todo da obra.

Lela mostra que a potência do seu trabalho deve ser explorada pelo detalhe, tendo a memória como fonte de matéria-prima, a qual cria e reconstrói o seu campo imagético com imagens de cidades, do mar e de suas lembranças constituídas por sua imaginação afetiva. Dessa forma, a artista apresenta uma atividade estética que sempre se renova com a interferência dos procedimentos fotográficos, com a manipulação da imagem que realiza com a pesquisa do arquivo familiar, de postais antigos, ou de suas próprias fotografias. Essa resignificação das imagens dialoga com lembranças e afetos que sua imaginação elabora. No entanto, a artista se comunica com lembranças das quais nunca viveu. O processo de compor suas imagens a partir do arquivo de família insere o olhar do seu pai

em sua obra, porém, ao tomar o olhar paterno como seu, apropria-se dessas fotografias paternas e produz encontros entre tempos distantes, deslocando o tempo e inserindo no presente sua obra, a partir da soma de detalhes e recortes de fotografias que são selecionados por sua imaginação afetiva e, portanto, constrói um mundo que se desdobra em outra dimensão: um mundo onírico, silencioso, anacrônico, constituído pela delicadeza dos detalhes e dos fragmentos da memória que a artista compõe.

---

1 Mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa Teoria e História da Arte (Bolsista CAPES). Possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (2007). Especialização em Filosofia Moderna: aspectos éticos e políticos, pela Universidade Estadual de Londrina (2009).

2 BAUDRILLARD, J. A arte da desapareição. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 34.

3 MAKOWIECKY, S. Lela Martorano e os vestígios da memória, in MAKOWIECKY, S.; CHEREM, R. (orgs). Imagem Acontecimento / Fragmentos – Construção II. Florianópolis: Editora Coan, 2013, p. 47.

4 BAUDRILLARD, J. A arte da desapareição. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 32.

5 BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

6 Apud BENJAMIN, W. 1980, p. 15.

7 A referência do trabalho de Geraldo de Barros da série Sobras, criada entre 1996-98, e Fotoformas (1946-51), está presente no trabalho da artista.

- 8 PANOFSKY, E. *O significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- 9 DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. 1.ed. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2013.
- 10 DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. 1.ed. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 307.
- 11 CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. In: *Cultura Visual*. n. 12, outubro. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 112.
- 12 DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. 1.ed. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 307.
- 13 DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. 1.ed. Coleção TRANS. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 297.

## O ARQUIVO NA POÉTICA DE KELLY KREIS

Vanessa Costa da Rosa<sup>1</sup>

*Existe isso que se pode chamar de arte feminina? Ou mesmo uma distinção entre a arte feita por homens e por mulheres?* Essas são questões que podem ser mais complexas do que se parecem. Primeiro quando pensamos o feminino é importante saber que muitas demandas de gênero estão envolvidas no discurso. Podemos pensar em feminismo, em patriarcado, poder, política, sexualidade e tantas outros assuntos que envolvem tal palavra. Não podemos deixar de compreender que quando nos referimos ao feminino na arte, essas questões ainda são ressonantes, mas modificam-se paulatinamente durante a história da arte e, é claro, durante a história humana.

São tantas os assuntos que podemos adentrar a partir dessas duas perguntas que tentaremos aqui argumentar sobre algumas de inúmeras possibilidades plausíveis que ‘respondem’ às questões sobre o feminino, para enfim seguir adiante em nosso texto com



uma leitura do arsenal arquivístico da artista catarinense Kelly Kreis. Veremos a seguir um levantamento que problematiza a questão da participação da mulher na arte e que busca responder a questão iniciada nesse artigo.

A artista Kelly Kreis traz sua contribuição para o assunto ao preocupar-se pessoalmente com as questões e produções de mulheres artistas. Em seu Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais – UDESC) *O monstruoso: Aproximações entre teoria e prática* (2012) Kelly mostra-se preocupada com as relações da mulher e a arte e discorre sobre como a sexualidade e as questões das mulheres foram consideradas através da ideia de monstruosidade, relatando algumas artistas que consideram essas questões em suas produções artísticas, como Frida Khalo, Louise Bourgeois, Marlene Dumas, Natasha Merrit, entre outras. A artista argumenta que diversas vezes procurou nessas e em outras artistas referências para suas poética, em especial para suas obras da série monstrosas, onde o questionamento do padrão de beleza também encontra-se como uma leitura possível. Retornaremos adiante em nosso texto considerações acerca da poética de Kelly Kreis, nos cabe agora dar continuidade ao debate sobre mulheres e arte trazendo algumas vozes de autores que escreveram sobre o assunto para dialogar junto.

No texto de Michael Archer *Ideologia, identidade e diferença* (2001)<sup>2</sup> vemos uma contextualização dos movimentos que levantaram as questões feministas na arte. Movimentos que estiveram em forte evidência nos anos 70. Diferenças díspares entre a aparição das artistas mulheres na cena das artes em comparação aos homens aparece em um exemplo emblemático dado pelo autor. Através de um dado estatístico elaborado pelo Conselho

de artistas mulheres de Los Angeles, onde revela-se que em Los Angeles, nos últimos 10 anos (referente à 1961-1971), dos 713 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado, apenas 29 eram mulheres. Isto posto, é impossível encarar tal número apenas como resultado de um desinteresse das artistas mulheres em expor ou fazer arte. Torna-se evidente a diferenciação dada à mulher artista e as exclusões de sua produção artística no sistema de legitimação da arte. Nesse sentido é fácil compreender que tal diferença entre homens e mulheres na arte e na sociedade *se encontrava no jogo do poder: quem o detém e quem não o detém*.<sup>3</sup>

Dentro da crítica feminista a História da arte torna-se um dos grandes assuntos a ser questionado, bem como, as posturas dos espaços expositivos, dos colecionadores e dos críticos de arte.

[...] havia uma necessidade de rever a história da arte a fim de redescobrir o trabalho daquelas muitas artistas mulheres cujas carreiras haviam sido obscurecidas pelo descaso e cujos trabalhos até haviam sido, em certas ocasiões, atribuídos a homens. Era preciso visitar os porões e depósitos dos principais museus e trazer à luz todos aqueles trabalhos feitos por mulheres que tinham sido ali relegados porque se havia julgado que não tinham qualidade suficiente para permanecer em exposição permanente[...]<sup>4</sup>

Rafael Cardoso em *A história da arte e outras histórias* (2009) de maneira sutil e sem prolongar-se argumenta sobre a presença das movimentações realizadas durante as décadas de 70 e 80 e de como elas instigaram mudanças na história da arte.

Com seu artigo-indagação *Why have there been no great women artists?*, publicado pela primeira vez em 1973, Linda Nochlin colocou em questão a própria maneira de se construir o saber arte-histórico, abrindo as comportas para toda uma geração de análises feministas que incluiu entre suas maiores proponentes, na década de 1980, Griselda Pollock, com seu influente livro *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Raça, classe e gênero tornaram-se temas predominantes na pauta da história da arte, antes restrita a um cânone ocidental formado quase exclusivamente por artistas homens europeus de origem social mediana ou alta, como se a capacidade de fazer arte fosse restrita aos representantes da burguesia em França, Espanha, Itália, Holanda, Alemanha e Inglaterra.<sup>5</sup>

Um ponto pertinente nos dois textos citados é a referência ao texto *Why have there been no great women artists?* (1973) de Linda Nochlin, tratando esse como um marco considerável na discussão sobre as mulheres na arte. Em sua escrita Linda (1973) nos mostra, através de um breve levantamento da história da arte, como os historiadores construíram discursos de manutenção da ordem masculina predominante, por meio do uso de classificações como gênio criador que são questionáveis e que não existem na história da arte em igual grau ao se falar de uma artista mulher, ou seja, nunca se ouviu falar em uma gênica da arte.

Linda (1973) nos apresenta apontamentos sobre o contexto histórico e a submissão da mulher na sociedade, postura que também é visível na história da arte. Pois durante muito tempo houve uma tentativa em boa medida bem executada de abafar e apagar a mulher no espaço artístico.

Outra questão que é motivo da crítica de Linda (1973) e da qual também concordamos, é a rotulação que por vezes apresenta a mulher como frágil, sensível e indefesa. Essa postura em relação a mulher aparece na história da arte muitas vezes afirmando a possível existência de um “estilo feminino” que encarnaria tais sensibilidades e os “temas próprios” das mulheres, como cenas da vida doméstica. Linda (1973) chama essa determinação de tema/estilo feminino pelo conceito de feminilidade:

While the members of the Danube School, the followers of Caravaggio, the painters gathered around Gauguin at Pont-Aven, the Blue Rider, or the

Cubists may be recognized by certain clearly defined stylistic or expressive qualities, no such common qualities of “femininity” would seem to link the styles of women artists generally, any more than such qualities can be said to link women writers, a case brilliantly argued, against the most devastating, and mutually contradictory, masculine critical clichés, by Mary Ellmann in her *Thinking about Women*.

[...]

Certainly, if daintiness, delicacy, and preciousness are to be counted as earmarks of a feminine style, there is nothing fragile about Rosa Bonheur’s *Horse Fair*, nor dainty and introverted about Helen Frankenthaler’s giant canvases. If women have turned to scenes of domestic life, or of children, so did Jan Steen, Chardin, and the Impressionists Renoir and Monet as well as Morisot and Cassatt. In any case, the mere choice of a certain realm of subject matter, or the restriction to certain subjects, is not to be equated with a style, much less with some sort of quintessentially feminine style.<sup>6</sup>

O último apontamento colocado por Linda (1973) nos dá liberdade para pensar novamente sobre a pergunta que fizemos ao iniciar esse texto. *Existe isso que se pode chamar de arte feminina?* Nossa resposta não pode esquivar-se de todas as questões de poder que deixaram de lado muitas artistas mulheres que lutaram para mostrar-se exceções à regra patriarcal, buscando burlar o sistema e mesmo assim muitas delas durante décadas ficaram escondidas e apagadas da história. Mas nossa resposta não pode simplesmente consensual com a afirmação de que haverá uma arte feminina que de algum modo diferencia a mulher artista do homem artista através de estereótipos de fragilidade ou sensibilidade próprios apenas das mulheres, pois elas são *as que choram*. Se assim o fizéssemos estaríamos criando uma nova ilusão sobre a produção artística e sobre o gênero feminino. Mas não podemos deixar de admitir que muitas artistas mulheres construíram e constroem ainda hoje debates através de suas obras sobre questões relacionadas as desigualdades de gênero como: Nan Goldin, Shirin Neshat, Barbara Kruger, Sophie Calle, Vanessa Beecroft, Rosana Bortolin, Marcia X, Adriana Varejão, Dora Longo Bahia, entre tantas outras. Ao passo que é equivocado dizer que toda obra feita por artistas mulheres relaciona-se a essa temática, pois até mesmo as artistas aqui citadas tem uma produção artística muito vasta e diversa que não se resume a essa temática fixa.

Cabe entender que existem artistas homens e mulheres que produzem trabalhos importantíssimos, significativos e essas produções não se distinguem em qualidade e potência por serem de um homem ou de uma mulher. Existem também obras consideráveis que debatem pontualmente as questões de gênero,

sexualidade, e desigualdades em torno da mulher. Agora, devemos compreender que o que infelizmente existiu durante a história e hoje ainda existe, mesmo com todos os avanços da sociedade, é uma conjuntura patriarcal de dominação de poder que durante muito tempo dominou o sistema da arte e que não podemos afirmar que já tenha se esvaído, pois, na sociedade e na cultura esse ainda tem ressonância. Tudo isto posto, passemos então a considerar a fatura do ou da artista, a sua poética, a sua potência de arte e não a relativização da importância da obra e do ou da artista por seu gênero.

### O arquivo

Na busca por realizar uma leitura sobre o universo que compõe o repertório da artista catarinense Kelly Kreis, iniciamos uma difícil missão, de analisar latências que enxergamos na fatura da artista. Para isso tentaremos tomar conhecimento de matérias que façam parte de seu arsenal de imagens e de referências. Pensaremos esse arsenal como um arquivo. O arquivo aqui será tratado principalmente através da noção de arquivo defendida por Foucault em seu texto *A Arqueologia do Saber* (1995).

Pensando através do texto de Foucault o que tentaremos aqui é um método arqueológico. A arqueologia debruça-se sobre aquilo que foi dito em diversos momentos da história e que ressoa e se entrecruza no espaço do arquivo. Para Foucault (1995) ela não tenta remontar o que foi *pensado, desejado, visado, experimentado ou almejado pelos homens*<sup>7</sup> no momento em que fez seu discurso, essa não é a sua preocupação. O que ela se propõe é ser uma reescrita que não tenta pronunciar tal como foi dito em seu momento

de origem, mas é uma transformação, uma descrição própria. Ela busca argumentar sobre questões que atravessam as obras. Não tem o intuito de retratar tal e qual o objeto-discurso ao que busca estudar, pois *a instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e o princípio de sua unidade, lhe é estranha*<sup>8</sup>. Assim a construção que é elaborada por meio da arqueologia sempre será uma revelação que jamais estará acabada, nunca alcançará integralmente a revelação do arquivo. A arqueologia é um estudo das possibilidades encontradas no arquivo.

Descrever um conjunto de enunciados [...] como figura lacunar e retalhada; [...] descrever um conjunto de enunciados para aí reencontrar, não o momento ou a marca da origem, mas sim as formas específicas de um acúmulo [...].<sup>9</sup>

[...]deve dar conta dos enunciados em sua dispersão, em todas as falhas abertas por sua não-coerência, em sua superposição e substituição recíproca, em sua simultaneidade que não pode ser unificada e em sua sucessão que não é dedutível;<sup>10</sup>

O arquivo é um sistema de enunciados. Encontram-se no arquivo todas as coisas que mesmo fora de nós dizem sobre nós. Ele é *aquilo que fora de nós nos delimita. Possui uma dimensão imaterial: memórias, referências, visualizações, como meio de adentrar um universo singular, particular. É um agrupamento de coisas dispares e súbitas que aproximam e ordenam, cruzam e criam atravessamento de singularidades*.<sup>11</sup> O arquivo é um acumulado de questões que se entrecruzam, se sobrepõem, de forma não linear, e que de algum modo discorre sobre a vida e a obra de artistas, ou de nós mesmos,

pois forma um conjunto de subjetividades, como referências, coisas e acontecimentos, muitas vezes latentes, heranças e esquecimentos que ainda estão ali. A arqueologia segundo Foucault nos ajuda a compreender parte dessas subjetividades, pois ela busca estudá-las.

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas [...]. [...] se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.<sup>12</sup>

### **Pensando o arquivo em Kelly Kreis**

A artista Kelly Kreis possui um vasto número de obras, lidando com linguagens como pintura, gravura e desenho, em um percurso de produções artísticas que iniciou em 1993 e perdura até os dias de hoje. Sua formação artística, conforme relata a própria artista<sup>13</sup>, tem início desde a infância, quando sua mãe percebe o interesse da menina pelas artes e lhe incentiva dando-lhe livros sobre arte e materiais de pintura. Durante a infância Kelly pode visitar vários museus e entrar em contato com a arte. Aos 14 anos realizou um curso de desenho com modelos vivos, ministrados pela professora Flávia Fernandes, no Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis. Depois disso iniciou no curso de Bacharel em Pintura na Escola de Belas Artes do Paraná em Curitiba. Lá Kelly

teve contato com outros artistas, visitou exposições e fomentou seu interesse pelo desenho. A paixão pelo desenho começou a surgir através do contato com outro artista e colega, Lúcio Mauro Ribeiro. Interessava-se principalmente pelos desenhos de figuras humanas de Lúcio e o fascínio pelo corpo humano a levou a fazer diversos estudos e esboços de partes do corpo humano. Os estudos em Curitiba foram muito importantes para a artista, pois foi lá que passou a apreender seu traço de desenho – *em Curitiba que descobri os traços que apresento na maioria dos meus desenhos.*<sup>14</sup>

A obra *Reviravolta* de 1993 (Figura 01) é desse período. Nela vemos um corpo de mulher elástico, acrobático, contorcido apesar da aparência de leveza. Reparemos nos pés suspensos e podemos



**Fig. 1:** Kelly Kreis, *Reviravolta*, 1993. Desenho a nanquim e lápis de cor. Fonte: Apresentação disponibilizada pela artista durante encontro realizado na aula do curso de pós-graduação em história da arte – UDESC.

pensar que essa figura é uma bailarina que se contorce ao fazer movimentos de dança. Parece que a qualquer momento ela irá virar uma cambalhota para trás, pois, o peso de seu corpo está muito mais para a parte da esquerda que a da direita que segue totalmente desequilibrada.

Infelizmente as questões relacionadas ao seu próprio corpo levaram Kelly a iniciar um processo de depressão que a fez retornar a Florianópolis para tratar-se sem terminar o curso em Curitiba. De qualquer forma Kelly tem sede de conhecimento e mesmo estando doente ela ingressou em cursos no CIC de Florianópolis. Um deles foi de pintura ministrado pelo pintor Hamilton Cordeiro e o outro de laboratório de criatividade com o artista Ruy Braga,



**Fig. 2:** Kelly Kreis, *O Filósofo*, 1994. Desenho a nanquim. Fonte: Apresentação disponibilizada pela artista durante encontro realizado na aula do curso de pós-graduação em história da arte – UDESC.

onde fazia desenhos automáticos, que partiam de frases ditas pelo professor-artista. As produções artísticas dessa época estão também relacionadas ao seu processo de depressão intensa.

A obra *O Filósofo* de 1994 (Figura 02), foi elaborada pela artista quando lia o livro *A Náusea* (1938) de Jean-Paul Sartre e também através da leitura de fragmentos de outro texto do pensador, o livro *O ser e o nada* (1943). As referências arquivísticas de sua fatura aparecem na obra, não só em lembrança ao filósofo, mas a própria melancolia que conseguimos ver nos traços agonizantes e agitados em partes do desenho em contraste a partes como as mãos e o livro que o personagem carrega trabalhados tão cautelosamente, mostra-nos aquilo que é parte do indizível, do invisível que a artista experimentou através da obra de Sartre e de seu processo pessoal.

No ano seguinte ingressa no curso de Bacharelado em pintura e gravura da UDESC em 1995 onde, segundo a artista, pode amadurecer o seu próprio trabalho, principalmente através do contato com teorias da arte e com artistas que se tornaram influências como George Baselitz, Basquiat, Arthur Omar (Antropologia da Face Gloriosa) e Rubem Grilo. É interessante perceber que a obra desses artistas realmente travam diálogos possíveis com as obras de Kelly, até mesmo obras de momentos anteriores a graduação mostram um traço proximal com alguns deles. É como se agora ela pudesse aproximar-se de seus pares. Infelizmente em 1999, novamente a artista teve que parar os estudos para tratar-se, mas como não queria ficar inteiramente parada frequentou cursos de gravura e de pintura contemporânea CIC. Como vemos a busca pelo estudo, principalmente de linguagens artísticas, sempre foi

constante na vida da artista. Era muito difícil para ela parar por inteiro o fazer artístico. O fazer arte aparece como uma necessidade vital, compulsória talvez.

Nas argumentações de Kelly, vemos que ela domina muito bem uma parte importante de suas referências de arquivo. Ela nos conta sobre suas experiências pessoais desde os materiais e técnicas alcançados entre um curso e outro, nos apresenta questões que circundam muitas de suas obras, de episódios, de interesses particulares e assim por diante ela parece refazer de maneira mental sua construção arquivística e de fatura. Vejamos em seu próprio discurso:

O fato de que estava pintando e gravando fez com que a minha gravura fosse influenciada pela pintura e a minha pintura influenciada pela gravura. Na gravura, comecei a fazer rostos de pessoas imaginárias e máscaras. “Face interna” foi influenciada por Basquiat, Baselitz e Artur Omar. Denominei-a assim porque ela me dá a impressão de que ela mostra o que está por de trás da máscara, como se a máscara tivesse sido arrancada, aparecendo as entranhas que estavam por de baixo dela. Na pintura, passei a fazer exercícios de abstração com o Rubens, que trazia muitas referências de pintores alemães dos anos oitenta.<sup>15</sup>

Por conta da depressão a artista parou de produzir durante um tempo. Em 2001 e 2002 dava aulas no seu ateliê e só conseguia ficar ali, não conseguia sair de casa. Passou por um momento muito difícil durante 2002 a 2006, tentou retornar a universidade no ano de 2002, mas novamente teve que afastar-se para se tratar. Nesse período de 2002 à 2006 afastou-se um pouco da arte e saía de casa apenas para consultar-se com médicos. Teve algumas produções

realizadas a pedido de um tratamento com uma terapeuta ocupacional. Os médicos proibiram a produção de desenhos tristes ou pesados e na tentativa de fazer alguns mais alegres ela passou a elaborar algumas produções abstratas. Buscou inspiração em obras da artista Fayga Ostrower para esse tipo de produção. A obra *A Ponte em Ruínas* de 2002 (Figura 03) abaixo é uma das elaboradas durante esse período. Nela vemos a abstração em conversa com o figurativo. Mesmo buscando fazer trabalhos alegres a artista acaba transpassando em sua obra as melancolias de seus dias instáveis.

Em 2005 a artista se entregou a uma produção compulsiva de uma série, intitulada *Abaixo da superfície*, de seres humanos fantásticos, produzindo diariamente 5 figuras em desenho e



**Fig. 3:** Kelly Kreis, *A Ponte em Ruínas*, 2002. Acrílico s/Madeira. Fonte: Apresentação disponibilizada pela artista durante encontro realizado na aula do curso de pós-graduação em história da arte – UDESC.

totalizando 70 desenhos em duas semanas. Na série podemos ver questões relacionadas a morte e ao erotismo. A artista apresenta mais um ponto de seu arquivo referencial ao lembrar que na época havia entrado em contato com um livro chamado *Os simbolistas* e que a leitura deste repercutiu sobre a produção que ela compreendeu como igualmente simbólica<sup>16</sup>. Outro ponto de interesse na obra que a própria artista comenta são questões relacionadas a sexualidade feminina. Particularmente é possível encontrar um referencial latente nesses trabalhos da artista para além dos colocados por ela em seu discurso. Conseguimos ver de modo muito contaminado uma verdadeira proximidade entre os seres produzidos por Kelly e as bruxas das obras de Franklin Cascaes, também artista florianopolitano.



**Fig. 4:** Kelly Kreis, *Série Abaixo da Superfície*, 2005. Fonte: Apresentação disponibilizada pela artista durante encontro realizado na aula do curso de pós-graduação em história da arte – UDESC.

Fiquei muito tempo envolvida e presa nestes desenhos. A carga irônica deles me desestabilizou e me perturbou. Foi um processo catártico e compulsivo, são conteúdos da sombra, do inconsciente e por isso não se pode entendê-lo com a razão. Eles incomodam as pessoas pelo seu erotismo exposto aos quatro ventos. Por isso mostrá-los às pessoas me deixava extremamente incomodada e envergonhada.<sup>17</sup>

Outros seres híbridos apareceram no mesmo ano na obra da artista, mas dessa vez seres que eram animais, esse animais também nos fazem lembrar de um princípio semelhante de outro artista catarinense, que lida justamente com a impossibilidade da forma híbrida de animais, mas na busca de forjar uma verdade científica para eles, Walmor Correia. Em 2006 explorando a linguagem da xilogravura a artista constrói imagens de fragmentos humanos. *São desenhos confusos e densos, onde estes elementos se misturam em toda a área do suporte*<sup>18</sup>, nos diz a artista. No ano seguinte, 2007, com a estabilidade de sua doença, ela volta a estudar na UDESC e segue até concluir o curso em 2012. Durante esses anos de estudos ela seguiu produzindo. Em 2009 faz uma nova série de personagens, com rostos monstruosos e bizarros, que expôs em uma exposição chamada *Monstros* em 2010.

Percebemos a recorrência desses seres monstruosos nas obras de Kelly desde o início de seu trajeto de artista, aquilo que sempre esteve ali e se reconfigurou com o passar do tempo e da poética da artista. É uma questão de repetição e retorno que não há como passar despercebido. É aquela referência que se entrecruza na poética de Kelly, que é latente e atemporal. Outra questão recorrente no arquivo da artista são as séries compulsórias de desenhos. Ao que

parece é que de repente ela se via ali naquela lida de durante dias desenhar sempre mais e mais desenhos, como se aquilo já estivesse ali dentro de si pronto para sair.

Uma série de trabalhos geométricos em pintura foram elaborados pela artista em 2010, ano em que fazia um tratamento com um médico que em seu consultório tinha várias obras geométricas, essa foi a estalada para que ela passasse a experimentar também a geometria na arte. Mas como já vimos à abstração e a figuração são dois meios por onde orbita a produção artística de Kelly, mesmo que a figuração seja predominante, há ali também um procedimento que a leva para o diálogo com o abstrato, com a deformação da forma, como o jogo de símbolos acumulados em alguns dos trabalhos.

Em 2011 uma nova série compulsória é produzida pela artista, agora são meninas monstrinhas que surgiram durante o TCC na UDESC em que ela pesquisava sobre o monstruoso. Essas monstrinhas feitas na linguagem do desenho trazem a tona memórias de infância da artista, mas também se abrem para nós como possíveis reflexos de mulheres reais e imaginárias, perturbadas e nostálgicas. Na maioria das vezes, elas carregam consigo bonecas de criança, apesar de terem os rostos marcados pelo tempo da idade. A própria artista argumenta sobre suas personagens:

O rosto é sempre maior que o corpo, á maneira da caricatura. Mascaras que revelam o interno, o que está por de trás do rosto perfeito, o olho, que de símbolo se desdobrou nos olhares perturbados, às vezes tristes, às vezes irônico, que saltam. Personagens femininas misteriosas e sóas, cujas estórias estão ocultas no espaço atemporal onde estão inseridas.<sup>19</sup>



No ano seguinte novas meninas monstros tomaram forma através da gravura em madeira. Também nesse ano a artista construiu um livro de artista onde elas reaparecem juntas a outros materiais como plásticos estampados de cobrir mesas e escritos poéticos. Os escritos que acompanham as monstrosinhas, muito mais do que as encaixarem em história fixas, expressam sobre possíveis acontecimentos e memórias vividas por esses seres. Deixam o espaço do respiro onde podemos compor essa história em nossas mentes e até mesmo dar-lhes um desfecho. Escritos intensos e que nos aparecem quase que como confissões dos seres que a artista nos apresenta.



**Fig. 5:** Kelly Kreis, *Série Monstrosinhas*, 2011. Desenho. Fonte: Apresentação disponibilizada pela artista durante encontro realizado na aula do curso de pós-graduação em história da arte – UDESC.

No início desse ano outros trabalhos de Kelly foram expostos *Na Casa Coletivo Artístico* com o título da exposição *Desenhos-pinturas (Linhas do pensamento)*, a artista apresentou uma série de desenhos que são repletos de linhas que se entrecruzam, que são abstratas ao mesmo tempo que podemos ver várias formas figurais conforme a percepção de quem os vê. O retorno do abstrato, ou melhor, o entremeio entre o abstrato e o figural aparece nessa obras da artista. E o mais sintomático é a compulsividade que novamente comparece nesses desenhos. Uma compulsão que acontece em cada trabalho, pois demanda um preenchimento compulsório de toda a zona da folha.



**Fig. 6:** Kelly Kreis, *Série Linhas pensamentos – Camuflagem*, 2010. Fonte: Apresentação disponibilizada pela artista durante encontro realizado na aula do curso de pós-graduação em história da arte – UDESC.

Ainda esse ano, a artista iniciou uma nova série de monstrinhas em desenho. Agora já adultas elas não aparecem de corpo inteiro e nem tem como acompanhante a boneca da infância. Seus últimos trabalhos também trazem a permanência das monstros. São pinturas de mulheres feitas com formas geométricas e coloridas. O ar sombrio e mórbido das monstrinhas foi embora, essas nos parecem até felizes por mais que às vezes desajeitas. Elas me fazem lembrar de imediato um quadro do Flávio de Carvalho, chamado *Auto-retrato* (1965), uma pintura colorida onde o artista aparece com certas deformações pictóricas. Essas últimas obras de Kelly



**Fig. 7:** Kelly Kreis, *Série Monstrinhas*, 2015. Desenho. Fonte: Apresentação disponibilizada pela artista durante encontro realizado na aula do curso de pós-graduação em história da arte – UDESC.

apontam uma nova possibilidade, onde o figural e o geométrico se fundem, onde a tristeza e a alegria conversam, mostrando um novo cruzamento de um arquivo em constante construção.

Pensando em muitas das questões apresentadas por Kelly, podemos compreender um universo de possibilidades dentro de seu arquivo pessoal. Como argumentamos durante esse texto percebemos a recorrência de personagens, figuras que nascem do imaginário da artista e que compõem seu arquivo. A linguagem do desenho, o traço é a base da qual a produção da artista se movimenta. Como ela mesma nos disse, o desenho é sua história,



**Fig. 8:** Kelly Kreis, *Série Monstrinhas*, 2015. Pintura a óleo. Fonte: Apresentação disponibilizada pela artista durante encontro realizado na aula do curso de pós-graduação em história da arte – UDESC.

ele é sua paixão. A monstruosidade, a abstração também são formas recorrentes em sua obra. O compulsório que também é forma intensa da produção de Kelly. A relação muitas vezes direta de suas produções artísticas com as suas experiências pessoais. Entre tantas outras questões que podemos pensar sobre os possíveis gestos e matérias que alimentam e embasam o arsenal poético.

*O trabalho vai saindo na hora que eu estou desenhando, uma linha puxa a outra*, diz a artista sobre seu processo criativo<sup>20</sup>. Isso nos lembra Derrida e seu conceito de acontecimento apresentado em seu texto *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (2012). O acontecimento seria isso que Kelly nos relata, o que é inesperado e que não foi pré-visto por nós, o que não vemos vir. Aquilo que quando surge, surge de um lugar onde não podemos premeditar. Seria então a poética da artista um acontecimento? Derrida argumenta sobre isso:

O desenhista é alguém [...] que pré-desenha, que trabalha o traço, que calcula etc., mas o momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego. É um grande vidente, ou mesmo um visionário que, enquanto desenha, se seu desenho constitui acontecimento, está cego.<sup>21</sup>

Para concluir, mesmo levando em conta o pensamento de Derrida e considerando que o momento do fazer desenho é sim um momento do acontecimento na poética de Kelly Kreis, podemos compreender que a obra da artista é transpassada por um vasto arquivo de matérias, memórias, escritas, ditos e imaginários que

norteiam sua fatura. Um repertório que se deixa relevar em partes no próprio discurso da artista. Um arquivo que não é totalmente consciente, mas que está ali, nunca inerte, reconfigurando-se sempre. Buscamos compreender um pouco desse arquivo de Kelly, tentamos desvendar, compreender e construir uma árvore de derivações, de plausibilidades sobre a obra da artista. Mas como bem nos lembra Foucault, o arquivo é uma revelação que não se revela por completo e a arqueologia é apenas uma das maneiras de tentar reescrever esse arquivo.

---

1 Mestranda em Artes Visuais na área de Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina UDESC/CEART. Possui Especialização em História da Arte (2013) e Graduação em Artes Visuais (2011) pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE).

2 ARCHER, Michael. Ideologia, identidade e diferença. In: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea – uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 117-155.

3 ARCHER, Michael. Ideologia, identidade e diferença. In: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea – uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 126.

4 ARCHER, Michael. Ideologia, identidade e diferença. In: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea – uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 126.

5 CARDOSO, Rafael. A história da arte e outras histórias. In: *Cultura Visual*, nº12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

6 NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?*(1973). Disponível em: [http://canon.hypotheses.org/files/2012/01/whynogreatwomenartists\\_4.pdf](http://canon.hypotheses.org/files/2012/01/whynogreatwomenartists_4.pdf). Acesso em: 20 de março de 2015.

7 FOUCAULT, Michel. Arqueologia e história das idéias. In: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 160.

8 FOUCAULT, Michel. Arqueologia e história das idéias. In: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 160.

9 FOUCAULT, Michel. Raridade, exterioridade, acúmulo. In: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 144.

10 FOUCAULT, Michel. O *a priori* histórico e o arquivo. In: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 146.

11 CHEREM, Rosângela Miranda. Notas de aula da disciplina História da arte como operação de hipertexto: curso de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2º semestre de 2015.

12 FOUCAULT, Michel. O *a priori* histórico e o arquivo. In: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 149.

13 As considerações que faremos sobre a artista Kelly Kreis são originárias de duas fontes: a primeira é o encontro realizado com a artista em uma de nossas aulas na disciplina *História da arte como operação de Hipertexto* ministrada pela professora Dra. Rosângela Cherem no programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do estado de Santa Catarina – UDESC em Florianópolis no segundo semestre de 2015. A segunda fonte é o Trabalho de conclusão de curso de graduação em Artes Visuais da artista Kelly Kreis, intitulado: “O monstruoso: Aproximações entre teoria e prática. UDESC, Florianópolis: 1º de junho de 2012.

14 KREIS, Kelly. *O monstruoso: Aproximações entre teoria e prática*.2012. 140 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais), Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis: 2012, p. 13.

15 *Idem*, p. 17.

16 *Ibidem*.

17 *Idem*, p. 24.

18 *Idem*, p. 26.

19 *Idem*, p. 28.

20 *Ibidem*.

21 DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver. In: DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, p. 71.

ASSIM É SE LHE PARECE<sup>1</sup>: O *TROMPE L'OEIL*  
E A OBRA DE SARA RAMOS

Clediane Lourenço<sup>2</sup>

*Laudisi: (...) Eu vejo que vocês tão ansiosos em saber quem são os outros e como são as coisas; quase como se os outros e as coisas, por si mesmos, fossem assim ou assado....*

*Senhora Sireli: Então, de acordo com o senhor, nunca se poderá saber a verdade?*

*Laudisi: De jeito nenhum, minha senhora: pode acreditar! No entanto, lhe digo: respeite o que veem e tocam os outros ainda que seja o contrário do que a senhora vê e toca!*

*Assim é, se lhe parece*<sup>3</sup> de Luigi Pirandello

O trecho acima integra a peça de teatro *Assim é se lhe parece* de Luigi Pirandello que trata sobre o problema da verdade versus realidade e aparência, questionando tudo o que há de concreto e que possa ser lido com diferentes olhares, ou consciências. Para Pirandello *não existem verdades, ou melhor, uma verdade, mas apenas versões e pontos de vista, de certo modo ele também evoca a morte da verdade.*

Essa qualidade de colocar a realidade em suspensão está presente em três trabalhos da artista plástica Sara Ramos (1958): *Compasso* (2004), *Kit Nostalgia* (2007) e *Inventário do Feminino* (2008). Sara é natural de Florianópolis (SC) e trabalha como ceramista e escultora há mais de uma década. Os três trabalhos são executados em cerâmica e são compostos por um grupo de “objetos”

que desafiam as leis da realidade quando, num jogo de semelhança com os objetos reais, potencializam uma reflexão do simulacro. As obras causam espanto sem nada de espetacular, ou seja, jogam com as possibilidades do engano e da ilusão, que de acordo com o filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007), teórico do simulacro, das aparências, dos artifícios e do “excesso de realidade” da cultura moderna, a ilusão potencializa o real. *Pois a realidade não é captável senão quando nossa identidade nela se perde, ou quando ela ressurge como nossa própria morte alucinada.*<sup>4</sup>

Mas antes de adentrarmos nas obras da artista especificamente, é relevante compreender esse mundo abismal dos simulacros, escondido entre as aparências. A relação primeira, feita aqui com a obra teatral de Pirandello, é apenas um ponto que nos leva a refletir que a realidade depende essencialmente da natureza do olhar de cada um. Pois o autor, ao mesmo tempo em que nos convence que a “verdade objetiva” acerca das pessoas não existe, e amplio aqui também para o desmascaramento da obra de arte, ele não chega a negar que tal verdade não exista. Deste modo, chegamos à lógica baudrillardiana de que o simulacro não é o que oculta a verdade. É a verdade que oculta que não há verdade. O simulacro é verdadeiro.<sup>5</sup>

Para Baudrillard a realidade não é nunca senão um mundo encenado e, portanto, pode desaparecer. A vertigem do real, essa “simulação encantada”, o filósofo chama de *trompe-l'oeil*.

No *trompe-l'oeil* não é o caso de confundir-se com o real, é o caso de produzir um simulacro em plena consciência do jogo e do artifício — imitando a terceira dimensão, lançar a dúvida sobre a realidade dessa terceira dimensão — imitando e ultrapassando o efeito de real, de lançar uma dúvida radical sobre o princípio de realidade.<sup>6</sup>

Em *Inventário do Feminino* (fig. 1), a última obra da série que Sara Ramos chama de “hiper-realista”, a artista nos apresenta o universo feminino por meio de objetos que possuem relação com a essência da mulher. Segundo a artista, esse trabalho teve como motivação o livro: *Mulheres que correm com os lobos*, onde a autora Clarissa Pinkola Estes identifica o arquétipo da mulher selvagem, a essência da alma feminina e sua psique instintiva mais profunda, através da interpretação de 19 lendas e histórias antigas. Assim, cada objeto feito por Sara Ramos tem relação com a representação de uma parte, que ela considera, dessa psique feminina, tais como: a vaidade apresentada pelo sapato, bolsa e batom; a maternidade pela chupeta e fotografia da criança; a liberdade nas chaves do carro;



**Fig. 1:** Sara Ramos, *Inventário do Feminino*, 2008. Cerâmica esmaltada, decalques e ouro, 53 x 50 x 26 cm.

sexualidade no vibrador e o amor pelo coração; ainda há o espelho, que de certa forma sugere o autoconhecimento.<sup>7</sup>

O mais intrigante na sua obra é como a artista modifica a matéria, fazendo-a parecer outra coisa; suas obras impressionam pela técnica absolutamente perfeita e pela maestria com que lida com a argila. Sara se esforça para que a cerâmica seja outra coisa. A superfície lisa ganha o brilho do esmalte que acentua a semelhança do objeto apresentado, fazendo-nos crer que o que vemos é passível de uso. O paradoxo da obra reside na perfeição, um verdadeiro *trompe l'oeil*, mais verdadeiro que o verdadeiro, e de tão perfeito que não pode ser real.

Descaptação do real através do próprio excesso das aparências do real. Os objetos aí parecem-se demais com o que são, essa semelhança é como um estado segundo, e seu verdadeiro relevo, através dessa semelhança alegórica, através da luz diagonal, é o da ironia do excesso de realidade.<sup>8</sup>

Graças às qualidades de simulação atingidas pela técnica da cerâmica, a argila ganha a aparência de couro envernizado na bolsa e no sapato, de tecido no movimento do lenço dobrado, de borracha e plástico na chupeta, entre outros. Ainda, os objetos apresentados traem-se unicamente, em alguns casos pela questão do peso da matéria. A almofada do *Inventário do Feminino*, que aparenta leveza e maciez, na verdade é um bloco pesado e duro de argila. Contudo, o que enriquece a obra de Sara Ramos e acaba instigando nosso olhar são os detalhes, principalmente nos dias de hoje, com a gama de informação a que somos expostos diariamente que faz com que não prestemos atenção aos detalhes.

Para Didi-Huberman o detalhe serve para se pensar em algo a mais, o detalhe representa um objeto da realidade, mas permanece escondido por ser minúsculo, e quando se dá a ver é possível nomear claramente. *O detalhe é um pedaço do visível que se escondia e que, uma vez descoberto, se exhibe discretamente e se deixa definitivamente identificar (no ideal): assim o detalhe é considerado como a última palavra do visível.*<sup>9</sup>

O detalhe maior em *Inventário do Feminino* (fig. 2) fica por conta do símbolo deste gênero, que não tão discretamente é colocado, pois a almofada toda conta com essa imagem, mas pelo apelo mimético dos outros objetos que ficam sobre a almofada, o símbolo fica escondido, até pelo fato de ser desenhado sobre a superfície da argila e não ser composto em três dimensões. Contudo, esse símbolo desenhado reforça toda a relação dos objetos



**Fig. 2:** Sara Ramos, *Inventário do Feminino* (detalhe), 2008. Cerâmica esmaltada, decalques e ouro, 53 x 50 x 26 cm

do trabalho com esse universo feminino que a artista traz à tona.

Em contraponto, alguns elementos inquietantes saltam aos olhos, como a própria almofada, onde características como vincos do tecido na lateral, bem como a costura, praticamente não deixam dúvidas que seja realmente uma almofada. No entanto, mesmo que os objetos colocados em cima dela sejam de peso leve, como o batom, o lenço, a foto; outros como a bolsa e os sapatos deveriam tirar a estabilidade do enchimento da almofada, deformando sua superfície, ou “afundando” os objetos. A rigidez do objeto desfaz a semelhança com uma almofada, e começamos a perceber essa superfície como uma placa, seja de concreto, pedra ou inevitavelmente chegamos a argila. É o naufrágio da ilusão representativa, que Didi-Huberman vai chamar de trecho.

O trecho deveria ser considerado como o estado-limite do signo icônico, no sentido de que constitui sua catástrofe ou sua síncope: ao mesmo tempo “traço suplementar” e “indicador de ausência” no dispositivo mimético. Ele não representa de maneira unívoca um objeto da realidade (...) O trecho tende a arruinar o aspecto, através do halo ou da liquefação, ou do peso de uma cor que se impõe, devora, infecta tudo.<sup>10</sup>

*Kit Nostalgia* (fig. 3), a outra obra série realista de Sara Ramos, traz também as mesmas questões abordadas em *Inventário do Feminino*, porém, há uma evocação maior na questão da maternidade e também apresenta a questão da memória com o álbum de fotografia, já o lenço e a chupeta aparecem como vestígios de um tempo; quase como uma ideia de baú de lembranças, a almofada aconchega recordações de um filho que cresceu. Nessa



**Fig. 3:** Sara Ramos, *Kit Nostalgia*, 2007, com detalhe. Cerâmica esmaltada, engobe, 29 x 48 x 20 cm (álbum de fotos recebeu interferência de plástico e papel) .



**Fig. 4:** Audrey Flack, *Marilyn (Vanitas)*, 1977. Óleo e tinta acrílica sobre tela, 244 x 244 cm. Fonte: Coleção da artista.



obra, o movimento e a textura do lencinho do bebê, bem como os detalhes infantis da botinha, dotam a obra de uma alma, encarnam a ironia de um excesso de realidade, *o signo de uma leve vertigem que é aquela de uma vida anterior, de uma aparência anterior à realidade*.<sup>11</sup>

Essa simulação do real não pode ser interpretada como irreal, pois todos esses trabalhos pretendem ser mais verdadeiras do que a realidade. Diante disso, é possível aproximar os trabalhos de Sara Ramos com o trabalho hiper-realista da artista norte americana Audrey Flack, que ficou conhecida nos anos 1970 com uma série de naturezas-mortas super-realistas. Essas pinturas mostravam elementos “femininos” como joias, cosméticos, cristal lapidado e bolos de creme, em razão da artista querer estimular uma reação emocional no espectador e não apenas copiar a fotografia de modo impessoal (fig. 4). Seu trabalho consiste em projetar um slide sobre a tela para pintar a imagem projetada.

Sua obra era sobre a pintura, não no sentido formalista puro, mas como uma manifestação material da nossa capacidade sensorial, para absorver a abundância dos estímulos visuais que atraía a artista. Audrey Flack tinha um enorme talento para o estudo e execução de detalhes. Suas pinturas poderiam ser analisadas a partir da posição da semiótica, mas não há particularmente uma preocupação com a estrutura, pois, engendram diferentes angulações em um mesmo suporte, o que de certo modo tira o conceito de fotorrealismo. Flack puxa componentes díspares da maneira mais lúcida e exigente: um verdadeiro coro de Handel.<sup>12</sup> Segundo Rosângela Cherem, os trabalhos de Audrey Flack remetem às peculiaridades fotográficas e suas cenografias:

Além de objetos simbólicos como flores e ampulheta, desde longa data relacionados às vanitas, seus temas estão relacionados ao universo feminino onde, entre joias e apetrechos, estão as coisas de toalete. À maneira dos anúncios de lanchonete em que os alimentos apresentam tonalidade muito colorida e estimulante aos sentidos, as formas e artefatos apresentam-se num aglomerado que encena o improvisado e o provisório, o precário e o aleatório, destacando-se a intensidade pulsante das cores.<sup>13</sup>

Assim como Flack, Sara Ramos não constrói seu trabalho visando apenas a busca do real, mas principalmente o estímulo sensorial e emocional, que no caso de ambas as artistas, está relacionado ao universo feminino; além da premeditação do objeto, pois Sara experimenta calculadamente cada elemento trabalhado, como a forma da cerâmica e a cor do esmalte. Observamos ainda que muitas das escolhas dos objetos que integram a obra de Flack aparecem também na obra de Sara, principalmente no *Inventário do Feminino*, a exemplo do batom vermelho, da fotografia e do espelho, obviamente considerando que o fator da escolha de cada artista pode ser diverso, mas em ambos os trabalhos esses objetos reforçam a temática. Outra relação formal está na vivacidade da cor, que é mais pulsante em Audrey Flack, como observado por Cherem, mas de toda maneira, Sara contrasta cores vibrantes e as reforça ao esmaltá-las.

Sara Ramos possui uma obsessão pelo bem acabado, pela perfeição na fatura, que de fato, é visível na sua produção. Essa consciência que a artista tem sobre si levantou inquietações nela mesma e, como resultado desse processo interior, Sara fez a obra *Compasso* (fig.5), o primeiro dessa série realista: *Quis trabalhar*

nessa obra o contraste da obra bem acabada, bem elaborada, bem perfeita, daquilo que era só o registro de uma pegada, de uma coisa muito terra com as placas bem rústicas.<sup>14</sup>

*Compasso* é composto pela reprodução exata, tanto de tamanho, cor e dimensão, de sapatos de pessoas que ela conhece, acompanhada da impressão em argila da pegada, como ela mesma diz, do dono do sapato. É o jogo entre o perfeccionismo exagerado, a execução demorada, o acabamento fino versus o trivial, o prático, sem muitos detalhes.

De fato, todo trabalho de Sara, mesmo os que aqui não foram abordados — pois sua produção é vasta, bem como distinta uma da outra — visa fazer com que a matéria pareça outra coisa. A argila, sua matéria prima, é modificada em cada trabalho, desaparecendo aos olhos da observação.

Segundo Henri Focillon, a matéria não é *uma massa passiva*, inerte, ela é atividade e já tem a sua própria forma, que impõe à forma. Contudo, a vocação formal da matéria *não é um determinismo cego*,



Fig. 5: Sara Ramos, *Compasso*, 2004, com detalhe. Cerâmica, esmaltes e pedestais de madeira e vidro. Dimensões Aproximadas: 0,40 m x 2,40m. V International Prize of Contemporary Ceramics, Spains.

pois as matérias depois de transformadas em formas de arte são modificadas. *A madeira da estátua já não é a madeira da árvore; o mármore esculpido já não é o mármore da pedreira; o ouro fundido, martelado, é um metal inédito; o tijolo cozido e moldado, deixou de corresponder à argila do barreiro.*<sup>15</sup>

Ainda, segundo Focillon, as matérias não são *permutáveis entre si*, mas as técnicas interpenetram-se e, nas suas fronteiras, a interferência tende a criar matérias nova.<sup>16</sup> Assim, Sara Ramos, pela técnica da cerâmica, metamorfoseia a matéria, ou seja, a argila, que adquire uma nova epiderme, tornando-se volátil. Isso fica evidente também nos outros trabalhos da artista, nos quais a argila é moldada em finas camadas, às vezes sobrepostas, que nos remetem a textura de uma massa folheada, como exemplo a *obra sem título* (fig. 6), que é uma xícara com aspecto comestível; alguns



Fig. 6: Sara Ramos, *Sem título*, 2008. Cerâmica, esmalte, óxido, 12 x 12 cm.

trabalhos até possuem uma relação com a comida, outra área que artista também adere, pois adora cozinhar, como é o caso da obra: *Você tem fome de quê?* (fig. 7).

Eu adoro pesquisa de material, gosto muito da pesquisa em cerâmica. Eu sempre estou testando algo diferente, no meu trabalho sempre tem a interferência de alguma coisa, até da culinária, pois eu gosto de cozinhar. No trabalho: *Você tem fome de quê?* que tem referência com a música de Arnaldo Antunes, o que está dentro dos pratos estão desde aquilo que parece comida e aquilo que parece arte.<sup>17</sup>

Mas o que essas obras realmente possuem em comum é o cuidado com a fatura por uma artista obstinada, com uma vontade de um gesto subjetivo, que acredita nas possibilidades e não hesita em tentar e testar a matéria e suas formas, portanto, não tem medo do erro. E sua obra, que intriga e engana o olhar, parece gritar a mesma fala da senhora Ponza, personagem fantasmático de Pirandello que representa a verdade que nunca é completamente desvelada: “*sou aquela que se crê que eu seja*”<sup>18</sup>.



**Fig. 7:** Sara Ramos, *Você tem fome de quê?*, Série Engolidores, 2010. Instalação. Cerâmica esmaltada, 18 pratos com acabamento em esmalte mate off black super hidratado. Instalação mede 1,50 x 2,50 m.

---

1 *Assim é se lhe parece* é o título de uma peça teatral de Luigi Pirandello, e que tomo emprestado aqui como parte do título do artigo para fazer referência a tal texto no que diz respeito ao problema da verdade versus realidade.

2 Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/CEART, Mestre em Artes Visuais pela mesma instituição. Possui graduação em Arte-Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (2006) e Especialização em História da Arte na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Atualmente é professora na Universidade Estadual do Centro-Oeste, no curso de graduação em Artes. Tem experiência na área de Artes com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte e ensino, Arte e Literatura, Arte paranaense, Cidade, Paisagem, Imagem, Teoria, crítica e história da arte.

3 A peça de Pirandello conta a história da senhora Frola, uma velha e seu genro o senhor Ponza, que se mudam para o mesmo prédio de uma família da alta burguesia italiana, os Agazzi. Essa família junto com um grupo de vizinhos especula sobre a vida da dupla, principalmente pelo fato da mulher do senhor Ponza nunca ser vista. A senhora Frola, em meio aos questionamentos do vizinho, conta, de forma coerente e sã, que o genro se abalou mentalmente e, portanto, acredita que a esposa está morta, mas ela afirma que sua filha está viva. Ponza, ao contrário, se desculpa pela sogra e pede que todos tenham paciência, pois ela enlouqueceu com a morte da filha e agora está sob seus cuidados. Entre idas e vindas de ambos, a confusão de todos aumenta cada vez mais, beirando o desespero. Para piorar, o cunhado de Agazzi, Laudisi, insiste em tentar convencê-los de que a verdade não existe. Ao final a esposa, senhora Ponza, surge no gabinete do Conselheiro Agazzi, vestida de preto e com um véu espesso que lhe oculta a face, e profere a mais famosa frase da peça: “Para mim, sou aquela que se crê que eu seja”, assumindo a condição de fantasma e abdicando de toda a subjetividade. A obra é chamada por seu autor de “farsa filosófica”. PIRANDELLO, Luigi. *Assim é se lhe parece*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

- 4 BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 17.
- 5 *Idem*.
- 6 *Idem*, p. 18.
- 7 Declaração de Sara Ramos em entrevista no seu ateliê no dia 18 de março de 2014.
- 8 BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 18.
- 9 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: 34, 2013, p. 343.
- 10 *Idem*, p. 345.
- 11 BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 16.
- 12 MORGAN, Robert C. *The Heroine-ism of Audrey Flack*. Disponível em: <http://www.audreyflack.com>. Acesso em: 28 de março de 2014.
- 13 CHEREM, Rosângela. No campo das semelhanças deslocadas e das proximidades empáticas. *Crítica Cultural*, vol. 4, num. 2, dezembro de 2009. Disponível em: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0402/040212.pdf>. Acesso em: 28 de março de 2014.
- 14 Declaração de Sara Ramos em entrevista no seu ateliê no dia 18 de março de 2014.
- 15 FOCILLON, Henri. *A vida das formas*. Seguido de Elogio da Mão. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1943, p. 56, 57.
- 16 *Idem*, p. 65.
- 17 Declaração de Sara Ramos em entrevista no seu ateliê no dia 18 de março de 2014.
- 18 PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

ENTRE O PESQUISADOR MAL-EDUCADO  
E O ESPECTADOR MAL-INFORMADO:  
VIAJANDO COM OS ALIENS  
DE CLARA FERNANDES

Edmilson Vasconcelos<sup>1</sup>

Ao adentrar a sala de projeção — atrasado —, percebi que tinha perdido a apresentação e os créditos do filme tais como o título, autoria, direção e a preparação para assistir, ou seja, aquele tempo que precede um filme: sentar, acomodar-se, ver as luzes serem apagadas e esperar em silêncio a projeção. Não sabia o que iria ver, apesar de saber que era um trabalho da artista Clara Fernandes, que estava lá, presente. Entrei e fui fisgado pelas imagens logo ao abrir a porta e, sem tirar os olhos avancei tateando a fila de cadeiras para sentar. Pensei em pedir desculpas para a plateia, mas me calei, pois não pretendia aumentar a impertinência vergonhosa de um pesquisador mal-educado que não queria perder nem um instante da projeção que o prendera. Por vinte minutos, sem perceber, estive imerso entre imagens desde o primeiro olhar, sem preparos, sem esperas e sem cômodo, fazendo-me esquecer que estava ali a trabalho acadêmico como um pesquisador aspirante a teórico e historiador de arte.

Ao final do filme deparei-me comigo mesmo, surpreso pela imersão e de volta, exclamei: UAU! Viajei! E o que é melhor: a viagem foi boa!

Mas e agora, como separar o pesquisador impertinente do espectador viajante, fisgado pela poética do filme? Uma pausa, um travessão para marcar esse tempo logo abaixo pode ajudar nessa reflexão.

Minha sequência de imagens começou com um ser interagindo com a natureza; notei que eram mais de um, pois estavam separados em lugares e tomadas (*takes*) diferentes. Um em uma nascente dentro de uma mata exuberante e intocada que, em silêncio, deslizava suavemente entre a vegetação com todo seu corpo entre folhagens, águas, terras, ventos, aromas, luzes e tudo que a natureza oferecia. Outro fazia o mesmo num campo em clareira por entre uma grama alta; outro na beira do mar e outro entre árvores e paisagens. Seus gestos e ações eram tão suaves que pareciam estar acariciando os elementos naturais, mas também, pareciam gestos e ações de pesquisadores, exploradores num mundo novo onde acabaram de chegar, sendo-lhes estranho por natureza.

Chamou-me a atenção o fato de não parecerem humanos, mas, tal era a suavidade de suas ações que algo de humano existia neles, algo que, como humanos desejamos, mesmo sem o saber.

Descobri no final que eram cinco os seres, pois o filme se passa num tempo inverso, ao contrário, iniciando pelo final e terminando pelo início, com a chegada dos seres (ao planeta Terra). O filme mostrou no início, um a um, e no final, o grupo inteiro, chegando... Nessa chegada, surgem do mar em direção a praia, deslocando-se vagorosamente, juntos e em comitiva.

Na frente do grupo um ser masculino — mas não era um líder — carregando um dispositivo que parecia ser um estandarte que apresenta e saúda possíveis encontros com seres nativos, mas parecia também, uma espécie de grande tela de proteção sensível que os protegia ao mesmo tempo que captava e projetava informações ao grupo, permitindo-lhes antever tudo do seu entorno.

Logo atrás desse “batedor” vinham outros quatro seres femininos em contato com o prolongamento do dispositivo-estandarte-manto. Nessa imagem, se minha entrada na sala de projeções tivesse sido nesse instante, pensaria que se tratava de apenas um ser, um corpo. Mas eram cinco e estavam interconectados, informados e protegidos. Um detalhe! Um(a) dele(a)s parecia ser infantil tal sua pureza no olhar e, como disse, humanidade.

Mas creio que o que mais se destacou e que, talvez, tenha sido o principal agente responsável pela imersão vivida, foi não saber discernir seus corpos das suas “vestes”. Coloco *vestes* entre aspas, porque não me foi possível entendê-las como vestimentas, mesmo que parecessem ser, pois pareciam também corpos, mas não corpos nus e sim corpos escultóricos — como em Rodin — vivos, em movimento e miméticos, fundidos ao seu entorno. Quase confundiam-se com a natureza, experimentando-a, sem que essa reagisse ao toque ou a sua presença estranha. E nisso, o humano neles não parecia pertencer a nós.

As “vestes”, tecidas com materiais sutis, denotavam uma tecnologia inconcebível para nossa condição humana. Assim como o estandarte-dispositivo-manto, do mesmo tecido, pareciam ser também, dispositivos, pois como os corpos, “sentiam” ao interagir, estavam em consonância perfeita com a natureza; corpos-vestes-

natureza sendo um. Pode-se pensar, por aproximação, que eram feitos de fios muito finos, de luminescência suave e áurea, com uma trama complexa com a água, a terra, a vegetação, a luz e os ares.

Aqui um parêntese neste tempo de texto, uma ressalva desse pesquisador-espectador desatento e apaixonado por filmes de ficção científica, e que não perde lançamentos desse gênero, portanto, parcial e impregnado de discursos e gosto, pois assistir *Sci Fi é-lhe um hobby*. Bem, esta é uma confissão para justificar que nesse *hobby*, nunca vi uma concepção tão sofisticada e coerente para uma abordagem alienígena de viajantes espaciais tão inteligentes, tão sutis, tão gentis e tão não-humanos.

Iniciando pelo fim, pelo motivo principal da visita exploratória alienígena em sua primeira experiências aqui, o filme mostra um primeiro contato, mas não com os humanos nativos, mas com uma natureza que seduz e apaixona os visitantes, aprisionando-os para sempre nesse nosso novo planeta. É interessante notar que não houve contato com terráqueos, e isso pode ser um segundo ato a ser imaginado, posto que esta paixão à primeira vista acontece sem conhecer seus nativos-humanos. Imagino que, depois, ao conhecê-los, poderia gerar emergências inimagináveis e surpreendentes...

Uma hipótese possível para esse segundo ato seria o de escolherem a natureza, mas agora, mimetizando-se cada vez mais com os humanos, sabendo desses, descobrindo e observando sua cultura, seus padrões, de longe, escondidos na mata nativa como monstros, demônios e ninfas. Esse afastamento é por motivos que desconhecemos, mas de um modo ou de outro, cogitamos suas presenças no imaginário, em comentários, histórias, lendas, obra de arte e discursos que passam de boca em boca. Sabemos que estão lá, mas não sabemos dos seus motivos.

Mas enfim, o fim do filme chega e como disse, despertei da viagem como se estivesse observando-os em imagens captadas por câmeras escondidas instaladas por humanos previsíveis e inseguros. E eles, sabiam disso. Voltei — sem ter saído — à sala de projeções entre várias pessoas que compartilhavam da mostra de Clara Fernandes, mas que, possivelmente, experimentaram outras viagens incompartilháveis, como esta que tento narrar aqui. Mas, como disse um artista, “o importante é viajar junto”.

De fato, os comentários depois do filme foram vários e diferentes em suas abordagens, mesmo viajando juntos. Soube então, que o título do filme é *Amorphobia*<sup>2</sup>, e tem como diretor Mauricio Muniz. Uma surpresa, pois o título explica (em minha viagem) o motivo dos seres terem escolhido a natureza para permanecerem (aprisionados) na Terra — por paixão —, mas com algum receio de se misturarem entre humanos por motivos que nos escapam, mas



Fig. 1: Clara Fernandes, *Ânima*, 2011. Trama em latão e cobre.

que poderiam ser por amor ou por medo. De um lado, amando-nos de longe, afastados, observando-nos escondidos na mata, e por outro lado, na mata, com medo de nos amar e interferir em nossas vidas e história terrena ou medo de se tornarem humanos, por amor.

Soube também que os *performers*<sup>3</sup> não eram atores e as *vestes* eram esculturas de Clara Fernandes, criadas com tramas de fios metálicos e com títulos que cabiam nessa viagem: “peles isomórficas”, para as *vestes*; “navegador”, para o estandarte-dispositivo-manto; e “ânima”, para um dispositivo usado na cabeça de um dos seres o qual, segurava a outra extremidade conectando-o em tudo, pelo gesto.

Outra surpresa foi ver as esculturas transformadas em vestes ou dispositivos; obras de arte servindo como se fossem vestimentas ou aparelhos sensíveis, sendo outra coisa. Coisa rara no mundo da arte, pois estamos acostumados com a ideia de que a obra de arte pode ser tudo, mas não lhe cabendo qualquer função. Mas no filme, há uma novidade, uma subversão, uma função nova para as esculturas que estavam expostas em galerias e que agora, exercem outros papéis bem específicos sendo outras coisas e usadas como dispositivos inconcebíveis por nós. Entretanto, mesmo como vestes-dispositivos, continuam estranhas na sua função específica mantendo o mesmo significado aberto das esculturas, livres para outros pensamentos e outras viagens. Talvez Hélio Oiticica fizesse algum comentário sobre essa possibilidade da obra de arte, apesar de seus *Parangolés* serem esculturas somente quando vestidos e dançados ao som de samba. Nesse sentido, as esculturas de Clara dobram sua apresentação, repercutindo suas aberturas em outros contextos, ao contrário dos *Parangolés*, pois estes quando expostos

em cabides ou pendurados em “araras”, como roupas expostas numa galeria, perdem completamente seu *status* de obra de arte e de escultura. E com a referência em Marina Abramovic, artista performática que mistura muito o corpo e a natureza, creio que esta abordaria o filme como uma *performance* do corpo em e entre a e sua natureza, e entre os simbolismos que daí possam emergir. Mas estas são suposições e comparações referenciais de algumas histórias da arte contemporânea que podem contribuir para uma abordagem mais específica do trabalho de arte, mas que também, pode não fazer nenhum sentido para um espectador mal-informado e sem um repertório artístico, mesmo que este viaje na obra, mudando sua vida. E para pesquisadores de arte, mais um argumento científico, digo, artístico e teórico que pode ampliar ainda mais a construção de outros repertórios para o desenvolvimento crítico do olhar, mesmo desconfiando que para a fruição artística, para uma vivência significativa e singular com a arte, os “repertórios”, talvez não sejam tão eficientes nem contribuam para um encontro ocasional e fortuito com a arte. Como saber, visto que, não sabendo o que seja Arte, como poderemos garantir modos ou métodos para sua apreensão ou preparação para este encontro que é um *acontecimento* inesperado. Com relação a isso, o crítico Rodrigo Naves, em entrevista recente à Silas Martí do jornal Folha de São Paulo, em 1/3/2014, suspeita *que as pessoas do meio [da arte] têm uma relação muito teórica com a arte, e é muito difícil a teoria dar conta da obra. Essas avalanches teóricas estão em função de a arte ter perdido a relevância.*<sup>4</sup>

De uma forma ou de outra, a redundância é um dispositivo do conhecimento e nisso, parece que redundar olhares (e discursos) sobre obras de arte é uma estratégia que podemos usar, já que a

arte cabe dentro do que chamamos conhecimento, mesmo sendo ela, objeto do nosso desconhecimento; e nunca esquecendo que o substantivo grego *theoría* significa ação de contemplar, olhar, examinar e especular. De certa forma, teorizar significa *ver melhor* e por isso, as minhas desculpas ao crítico, mesmo concordando que seja muito difícil a teoria dar conta da obra (de arte), pois esta é *rastro* (da arte), *sintoma* (da arte), *vestígio* (da arte) e, ao contrário de conhecimento (da arte), é *desconhecimento*.

Tramas, esculturas, performance ou filme? Nesse caso, o que é a obra? Onde está a obra? Quando a obra é? E quem é o artista ou tecelão dessa trama? Uma Moira<sup>5</sup>? Possivelmente. Mas estas são questões recorrentes (e pertinentes) da arte contemporânea. Dizer que o trabalho de Clara Fernandes é mais amplo que as convenções da arte pode ser uma alternativa, mas podemos considerar a noção de *macro-conceito*<sup>6</sup> para tratar da complexidade da obra de arte muito além de sua abertura<sup>7</sup>. Nesse sentido a obra de arte, digo, a “macro-obra de arte”, necessita de uma constelação de conceitos



Fig. 2: Clara Fernandes, Still do filme *Amorphobia*.



Fig. 3: Hélio Oiticica, *Parangolé P4 capa 1*, 1964. Sambista da mangueira, samba, acrílica sobre tecido, plástico, filó de algodão, tela de nylon e cordão.

e discursos (um extenso repertório teórico e histórico) para poder “dar conta” das questões que a poética contemporânea nos apresenta. Sobre isso, Giorgio Agamben em conferência de 2012, fez uma *arqueologia da obra de arte* para entender e confirmar essa problemática, questionando o próprio conceito de obra de arte em sua situação atual. Agamben pressupõe que a relação com a obra de arte tenha se tornado um problema e que a expressão obra de arte tornou-se opaca ou mesmo ininteligível.

[...] hoje a obra parece atravessar uma crise decisiva que a fez desaparecer do âmbito da produção artística, na qual a performance e a atividade criativa do artista tendem cada vez mais a tomar o lugar daquilo a que estávamos habituados a chamar obra de arte. [...] hoje a arte se apresenta como uma atividade sem obra.<sup>8</sup>

Agamben também sugere que abandonemos o que ele chama de “máquina artística (da modernidade) de três faces”, ou seja, o embricamento da obra, artista e operação criativa visto que a obra é,



Fig. 4: Clara Fernandes, Still do filme *Amorphobia*.



Fig. 5: Marina Abramovic, demonstração de exercícios na natureza (Filme dirigido por Noah Blumenson-Cook).



nas experiências que os homens fazem de si, a constituição de uma *forma-de-vida* (do artista, assim como qualquer outra atividade do homem). Mas, como o próprio Agamben sugere, esta é apenas uma proposição teórica para o entendimento daquilo que estamos habituados a chamar *obra (de arte)*.<sup>9</sup>

Quanto à Moira, de minha parte, devemos pensar na sua pluralidade, pois nessa trama, somos incluídos como “nós” ou “sinapses” emergentes que abrem-na para outras tessituras imprevisíveis, assim como, para outras “formas-de-vida” em obra.

Quando conheci, em exposição, a tessitura das tramas escultóricas de Clara — logo depois de assistir ao filme —, minhas impressões iniciais foram confirmadas, pois sua técnica e materiais são invenções muito delicadas e sofisticadas, as quais no filme, pensei serem tecnologias de elevada inteligência extraterrena. Apesar de possuir um tear, ou seja, uma máquina de tecer que possibilita a repetição racional de padrões, nota-se que estes estão lá, realmente, mas juntos a uma outra trama caótica que, enredada aos padrões, os problematiza, confundindo nossa apreensão racional. Por um instante Clara nos faz pensar que abandonara o trabalho na natureza, resgatando-o mais tarde; que a natureza, com sua próprias tramas, envolveu e se misturou ao artifício, mas não, tudo é feito pela artista, imitando a natureza com técnica usando fios naturais — Veja um exemplo na figura abaixo. Nota-se diferentes materiais misturados e antagônicos em suas composições. Fios metálicos, ramos vegetais e poliéster. Uma mistura inusitada de tempos diferentes. A materialidade em trama, nesse caso, nunca está acabada, pois além das transformações naturais que deterioram os fios vegetais, Clara a refaz, atualizando-a com novos ramos, novas folhas ou sementes que

encontra em seus caminhos ou sonhos, como ela mesma diz. Enfim, tramas que se expandem no tempo e nos espaços por onde passa ou se desenvolve como um rizoma *ad infinitum*.

Como disse, a viagem foi boa e me fez pensar sobre a (in) eficiência dos repertórios para uma viagem artística sem controle aparente, viajada por um aficionado em ficções, mas também, ciente de que esta falta de controle é apenas aparente, pois não é ingênua, nem apolítica, mas sim, impregnada de discursos que reforçam a influência das teorias que nos fazem *ver melhor*. E aqui, na tentativa de diminuir as distâncias que separam o pesquisador do espectador, a possibilidade de uma outra trama constituída de uma tessitura entre dois nós que existem apenas como conceitos distintos, mas que dobrados, poderiam se tocar ou se fundirem numa nova emergência teórica; numa nova vista.



**Fig. 6:** Clara Fernandes, *Impenetrável*, 1998. Trama em metal e Tlandsya (bromélia).

O FLORESCIMENTO NO ABISMO EM  
SARA RAMOS E KELLY KREIS

Lúcia Bahia<sup>1</sup>

- 1 Doutorado em andamento em Teoria e História da Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2007). Mestre em Ergonomia na Engenharia de Produção e Sistemas pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2004). Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas – UFPEL (1988).
- 2 O projeto *Amorphobia* foi contemplado pelo Fundo Municipal de Cultura de Florianópolis da Fundação Franklin Cascaes através do Edital de Apoio Às Culturas 2012.
- 3 Elisa Schmidt, Isabela Bernardo, Isabella Hoffmann, Marcella Andrade, Pedro Gonçalves e Scherazade Mesquita.
- 4 NAVES, Rodrigo. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1419609-em-livro-de-ensaios-e-contos-critico-rodrigo-naves-disseca-mundo-artistico.shtml>. Acessado em 1/3/2014.
- 5 Na mitologia grega, as Moiras eram as três irmãs tecelãs e faziam uso do tear para tecer os fios que determinavam o destino, tanto dos deuses, quanto dos seres humanos. Eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos.
- 6 *Macro-conceito* é uma proposta de Edgar Morin para dizer que os conceitos tornaram-se complexos. MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005; p. 72-73.
- 7 Referência ao conceito de *Obra aberta* de Umberto Eco.
- 8 AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Transliteração e tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Princípios*, v. 20, n 34. Natal: Departamento de Filosofia – UFRN, 2013; p. 352.
- 9 Milton Machado no subtítulo de sua tese de doutoramento escreve: “(arte) e sua exterioridade” e explica, que os parênteses são apenas para referenciar o contexto que está se referindo, ou seja, a arte. Ao mesmo tempo, os parênteses referenciam a afirmação de Ernst Gombrich, para o qual, arte como arte, não existe, mas apenas trabalhos de arte [obras (de arte)].

**I. Entre o ver e o não ver**

Os olhos constituem o aparelho visual do corpo humano e, por diversas vezes, são cúmplices de nossos enganos e de nossas contradições. No livro *Do pudor à aridez: da História das Lágrimas* (1997), de Anne Vincent-Buffault, é construída uma relação dos olhos com o corpo feminino através do ato de chorar e, paralelamente às transformações desse mesmo ato, uma breve descrição das mudanças de perspectiva da mulher ao longo do tempo. Segundo Jacques Derrida, há *uma grande iconografia das choradeiras. Em geral, são as mulheres que choram e que fazem a experiência dos próprios olhos, quando choram de tristeza ou de alegria*<sup>2</sup>. Mas, independente disso, os olhos carregam em si a dualidade de poder ser, simultaneamente, visível e vidente. Eles estão ligados à capacidade de ver e podem causar a cegueira tanto

visual quanto funcional. A cegueira funcional — bem como a cegueira visual — é tema recorrente a alguns autores que perpassam as artes, a literatura, a filosofia, e outros domínios pertencentes à área de humanas. Friedrich Nietzsche, por exemplo, em *O Viajante e sua Sombra*, alude à cegueira funcional na filosofia ao escrever:

O indivíduo meio cego é o inimigo nato de todos os escritores que se deixam levar. Como é tomado pela ira ao fechar um livro no qual percebeu que o autor necessita de cinquenta páginas para descrever cinco ideias; fica furioso por ter posto em perigo, quase sem recompensa, o que lhe resta de olhos. — Um meio cego dizia certo dia: “Todos os autores se deixam levar.” — “O Espírito Santo também?” — O Espírito Santo também. Mas ele tinha direito, pois escrevia para aqueles que eram completamente cegos.<sup>3</sup>

Élida Tessler, em seu ensaio *Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis*, concebe uma breve relação entre o cinema, a cegueira e Khorshid — personagem do filme intitulado *O Silêncio* do diretor iraniano Mohsen Makhmalfab — ao descrever que *durante toda a sessão de cinema, mantemos os olhos abertos apenas para acentuar a nossa cegueira. Khorshid recomenda-nos: Os olhos nos distraem. Se fechar os olhos; aprenderá melhor*<sup>4</sup>. A autora relata também em seu ensaio sobre as obras *Aveugles* (1991) e *La Dernière Image* (2010), ambas de Sophie Calle, as quais possibilitam um entrelaçamento sensível entre as cegueiras visual e funcional — e afirma que *onde há verdade, há mentira. Onde há realidade, há ficção. E onde há visão, há cegueira. Um elemento não descarta o outro, e a inter-relação torna-se o ponto nodal de todo o processo de criação de Sophie Calle*<sup>5</sup>.

Jacques Derrida, segundo Élida Tessler em seu texto *Cegos conduzindo Cegos: algumas parábolas e outras incontínuas do visual*, apresenta um panorama de obras e de artistas que transitaram pelo tema da cegueira em seu livro *Memórias de Cegos — autorretrato e outras ruínas* — escritos que serão analisados no decorrer do artigo através da interlocução com o próprio autor em *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Tessler aponta ainda artistas como Evgen Bavcar, Louise Bourgeois, Pieter Bruegel, Cildo Meireles e Antoine Coypel que dialogam ou dialogaram com o universo da cegueira em algumas de suas obras ou, como é o caso do fotógrafo cego Bavcar, vivencia constantemente esse diálogo em suas produções. Dentre esses artistas, o que mais se aproxima dos questionamentos proporcionados pelo tema da cegueira funcional é o Cildo Meireles em sua obra *Espelho Cego* (1970), apesar de Tessler descrever que *nesta obra está colocada a questão do olhar pelo tocar, pelo tato, pela presença da mão como o olho do cego. Um espelho sem imagem [...] Uma obra que somente os cegos podem realmente ver*<sup>6</sup>.

Com os exemplos apontados até aqui, é possível notar que o desejo de desdobrar o universo paradoxal das cegueiras encontra-se latente tanto em artistas homens quanto em artistas mulheres. A oposição entre o ver e o não ver se afasta das curiosidades que envolvem a cegueira visual aos olhos e cede lugar ao surgimento dos artifícios utilizados pela cegueira funcional para questionar as problemáticas provenientes de determinadas épocas e que ultrapassam os tempos, pulsando constantemente na contemporaneidade.

A partir desse momento, me permito observar algumas obras produzidas por duas artistas locais — residentes em Florianópolis — que transpassam o universo das cegueiras e projetam uma relação de desejo e afetividade em seus trabalhos construindo uma complexa relação entre o ver e o não ver na interpessoalidade da essência feminina. São elas: Sara Ramos e Kelly Kreis. A conexão entre ambas artistas floresce através do abismo, ou seja, do lugar no qual as cegueiras e a visão se confundem. Para a interpretação de suas obras, será utilizado dois autores como base — Jacques Derrida e Paolo Fabbri — e outros autores, como por exemplo, Denis Diderot e Georges Didi-Huberman, que possibilitam criar relações entre as cegueiras, a narrativa e as obras dessas artistas por meio de diferentes conceitos abordados.

## II. Sara Ramos e os olhos cegos

As obras da ceramista Sara Ramos repercutem pequenas obsessões cotidianas — as quais a própria artista integra ao seu discurso — como, por exemplo, obstinação pela fatura, repetição da forma, relação com a comida, composição por módulos, metamorfose da matéria, poética do feminino, erotismo velado e representação do real — tangenciando um hiperrealismo. Para a compreensão das obras apresentadas a seguir — pertencentes às séries *Tríptico para um olhar* (2003) e *Voyeur* (2007) — apenas duas de suas obsessões serão consideradas: a repetição da forma e a representação do real, ambas dialogando com os artifícios oriundos do tema das cegueiras visual e funcional, juntamente com os conceitos de autores como, por exemplo, Jacques Derrida. Sabe-se

que a repetição da forma está contida no ato inconsciente do fazer contínuo<sup>7</sup>, porém ainda é incerto que ela comporte-se enquanto uma afirmação do real.

A linguagem escultórica abrange o fazer cerâmico e concilia matéria e realidade através de sua tridimensionalidade. A tridimensionalidade funciona como um gatilho para adentrar o universo da cegueira visual utilizando-se o ato do toque, do sentir. Mas Jacques Derrida e Denis Diderot ultrapassam a análise do tatear e configuram um diálogo íntimo entre o olho e a mão; o olho e a pele, respectivamente, possibilitando à bidimensionalidade uma conversa com as questões da cegueira. Após indicar as funções do olho como, por exemplo, o ato de ver e de chorar — citados anteriormente na introdução do presente artigo —, é necessário aludir à função de proteção através do *ver vir*, descrita por Derrida em seu livro *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. O autor apresentou aos seus leitores a função da *a-preensão*, o *léxico manual* ao relatar:

tudo o que digo se desloca entre a mão e o olho, como o desenho. [...] a antecipação se serve das nossas mãos [...] (desenhos que representam cegos) descrevem o movimento do cego avançando as mãos aos tateios para prever sem ver o que está diante dele e que ele deve levar em conta com as mãos, sem os olhos.<sup>8</sup>

Diderot, em seu livro *Carta sobre os cegos endereçada aqueles que enxergam*, ousou ao construir uma analogia do olho como prótese e da pele como tela e escreveu que *há, portanto, também uma pintura para os cegos; aquela para quem sua própria pele*

*serviria de tela*<sup>9</sup>. Ao refletir sobre a pele enquanto órgão que proporciona a visão, o autor descreveu:

Se tivesse traçado em minha mão, com um estilete, um nariz, uma boca, um homem, uma mulher, uma árvore, certamente eu não me enganaria; não deixaria até mesmo, se os traços fossem exatos, de reconhecer a pessoa cuja imagem tivesses desenhado: minha mão se tornaria para mim um espelho sensível; mas grande é a diferença entre essa tela e o órgão da vista.

Suponho, portanto, que o olho é uma tela viva de uma delicadeza infinita: o ar atinge o objeto, desse objeto é refletido para o olho, que recebe dele uma infinidade de impressões diversas conforme à natureza, à forma, à cor do objeto e talvez as qualidades do ar que me são desconhecidas e que tu também não conheces melhor que eu; e é pela variedade dessas sensações que tu é pintado.<sup>10</sup>

Ao penetrar no terreno das sensações e da memória perceptiva, é possível deparar-se com o florescimento do inconsciente, artifício utilizado pelos surrealistas e, principalmente, pelo artista espanhol Joan Miró (1893-1983), o qual inspirou Sara Ramos em suas séries *Tríptico para um olhar* (Figura 1)<sup>11</sup> e *Voyeur* (Figuras 3 e 4). É necessário esclarecer que Miró influenciou diretamente os fragmentos representados pelas Figuras 3 e 4, pois é citado tanto no poema que a série contém quanto na escrita em Braille presente nas obras. Além disso, ambos os fragmentos já fizeram parte da exposição *Herança*, ocorrida no Centro Integrado de Cultura (CIC), composta pela série *Tríptico para um olhar*. Por esse motivo, tal como os fragmentos que se recombina, o poema *No teu olhar achei o meu* — citado logo em seguida — será considerado

uma estrutura móvel que se apropria, ao mesmo tempo em que é apropriado, não somente à série *Voyeur*, ao qual pertence, mas também de um diálogo com a série *Tríptico para um olhar*.

Miró	Mirei
Olhos	Miró
Miró	Olhei
Olhos de vidro	
Olhos de pedra	
Olhos de barro	
Olhos de quem vê	
(e de quem não vê, mas vê)	
Olhos da alma	
Olhos de gente	
Olhos de bicho	
Olhos de paixão	
Olhos de desejo	
Olho do mundo	
Olho insano	
Olho gordo	
Olho por olho	
No teu olhar achei o meu	

Na Figura 1, é possível perceber que os olhos retirados da representação junto ao corpo humano e colocados compulsivamente lado a lado em uma caixa espelhada — como um colecionador, por exemplo — perdem sua função principal representada pelo ato de ver. Essa proliferação de olhos que olham — alusão ao

poema que joga com a semelhança do nome do artista (Miró) e o verbo mirar — mas que não veem, sugere um arquivo de imagens ausentes de nossa percepção. Nesse instante, os olhos miram — apontam — porém não captam. Olhos que são apenas visíveis: *se os vejo como visíveis, torno-me de algum modo cego à sua vidência [...] não os vemos simultaneamente como videntes e visíveis. É a mesma perturbação diante do espelho*<sup>12</sup>. A apropriação de olhos hiperrealistas originários de objetos industrializados reportam a um estado vivo, visceral. Apontam o desejo de poder olhar à enxurrada de imagens que nos carregam em direção opostas e nos fazem perder-se em meio ao arquivo que existe fora de nós mesmos e que, ao mesmo tempo que nos constituem, não nos é pertencido.



**Fig. 1:** Sara Ramos, *Série Tríptico para um olhar* (detalhe), 2003. Instalação com caixa de madeira e objetos variados. Exposição *Heranças* no Espaço das Oficinas do Centro Integrado de Cultura (CIC). Fonte: Acervo parcial da artista.

Já na Figura 2, que representa o detalhe de um outro trabalho pertencente à série *Tríptico para um olhar*, a proliferação de olhos já não está mais em estado vital; são representações de olhos cegos, mas não menos falsos e enganosos que os olhos da Figura 1. Os olhos aqui figurados deixam de ser visíveis e videntes, porém adquirem uma configuração visual que alude à uma escrita conhecida como Braille, uma forma de comunicação absorvida a partir do tato através da percepção do alfabeto convencional em caracteres indicados por pontos em relevos. Esses pontos, assim como o tato, funcionam como os olhos que possibilitam a leitura e reforçam a analogia de Diderot referente à pele funcionar como tela e a relação que Derrida constrói em relação ao *logocentrismo*



**Fig. 2:** Sara Ramos, *Série Tríptico para um olhar* (detalhe), 2003. Instalação com caixa de madeira e objetos variados. Exposição *Heranças* no Espaço das Oficinas do Centro Integrado de Cultura (CIC). Fonte: Acervo parcial da artista.

proposto pelo desenhista Maurizio Ferraris — *sempre na direção daquilo que nos transporta*<sup>13</sup> — as escritas fonética e alfabética e ao ideograma — *desenho, precisamente no espaço, e não a transcrição de um fonema*<sup>14</sup>. É importante pontuar que o capítulo intitulado *Pensar em não ver* do livro de Jacques Derrida mapeia diversas questões que circundam o universo da cegueira funcional através de dois conceitos de experiência propostos por ele: o do acontecimento — previsível e antecipável — e o do pensamento — imprevisível e invisível.

Mas invisibilidades à parte, pois a escrita em Braille se aproxima do que *na ontologia diz o logos do on, do ente presente, do ser determinado como estando presente*<sup>15</sup> e encontra-se visível nas Figuras 3 e 4, as quais compõem a série *Voyeur*. O ente presente



**Fig. 3 e 4:** Sara Ramos, *Voyeur* (detalhe), 2007. Placas de cerâmica, 8 x 28 x 4 cm. Selecionada para a VIII Bienal de Cerâmica Artística de Aveiro – Portugal. Fonte: Acervo da Bienal.

pode estar contido no ato do tocar, no momento em que o segredo é desvendado e torna-se visível aos olhos cegos. Derrida escreveu um livro sobre o tocar — inspirado na obra *Le Toucher* (2000) de Jean Luc-Nancy — no qual afirma que *o privilégio do visível era constantemente sustentado, fundado, ele próprio transbordado pelo privilégio do tocar*<sup>16</sup>. É possível reconhecer a alusão ao artista Joan Miró e aos seus olhos oníricos no desenho realizado com engobe. De acordo com a artista, os

desenhos fazem uma releitura dos olhos que encontramos em diversas obras do pintor Joan Miró. Nestas placas, logo abaixo dos desenhos citados, pode-se perceber a presença de pequenas bolinhas em relevo que se trata da seguinte frase escrita em Braille: No teu olhar-achei o meu. [Portanto] *Voyeur* é uma reflexão sobre a essência e poética do Ver, uma referência ao olhar que contém o prazer e o desprazer de observar e ser observado, é uma alusão aos múltiplos olhares do mundo e seus significados.<sup>17</sup>

Nesse instante, a experiência do segredo — daquilo que é retido à visibilidade — ressurgente aparente e visível e permite-se adentrar o arquivo dos próximos olhos videntes que a percorra.

### III. Kelly Kreis e os olhos falsos

Tal como as obras de Sara Ramos, os trabalhos da artista Kelly Kreis também transpassam suas obsessões cotidianas e adentram sua afetividade de forma intensa. Eles trazem à luz aquilo que está obscuro em seu interior, latentes em seu abismo e maduros para o florescimento. Seus desenhos são notáveis devido a sua compulsão

criativa — desenhos não premeditados — e de seus traços pesados e precisos. Os temas de suas obras tangenciam questões como a morte, a infância, o erotismo, o feminino, a natureza. Em sua maioria, mergulham em um universo onírico e surrealista criado pela própria artista a partir de suas vivências e transbordam no olhar do observador de forma obliterada. Com todos os artifícios presentes na obra da artista, é possível evidenciar um elemento que se repete constante em seus desenhos: os olhos. Mas chega-se a um ponto em que esses olhos deixam de ser realistas e tornam-se olhos falsos, irreconhecíveis em meio à infinidade de linhas, como é possível perceber na obra *O Espírito da Floresta* (Figura 5). Nesse momento, os desenhos de Kelly esbarram-se em um conceito conhecido por *ocelos* — olhos falsos — problematizado por Roger Caillois em seu ensaio *Mimetismo e a Psicastenia Legendária* e desdobrado por Paolo Fabbri em seu texto *Semiótica e Camuflagem*.

O mimetismo animal e sua capacidade de criação de olhos falsos no instante da caça suscitou a abordagem do conceito de camuflagem, logo apropriado pelos soldados durante as guerras. A camuflagem é constituída por duas estratégias fundamentais: a de desaparecer ou de esconder-se e a de transformar-se em outro. Por esse motivo, o encontro entre o predador e a sua presa é caracterizado pelos mecanismos de repulsão/atração e de inversão de papéis que possui. Segundo Paolo Fabbri, *o animal que caça se move como presa, ou seja, perturbado pela sua imagem agoniada. A presa, então, pode se camuflar de predador; a borboleta, por exemplo, escancara, diante do pássaro agressor, os seus ocelos, que simulam olhos, e diante dos quais o predador foge... como presa*<sup>18</sup>. E continua ao refletir que a:

A inteligência astuta do *camoufleur* não consiste em usar um engano definitivo, aquele que impede a iniciativa. Apenas lhe basta levar o adversário à indecisão, o suficiente para pegá-lo “a tempo”. O lepidóptero que consegue criar ocelos na parte posterior do corpo sabe ou espera que o predador imagine vê-lo fugir na direção oposta, e este será enganado o suficiente para permitir que ele se esconda. A rapidez da decisão, a “tomada de tempo” necessária para poder fugir e o embaraço provocado por signos ambivalentes — “São olhos?! Não, não são?! É um animal, é uma folha?!” — revelam-se então essenciais. É a tática do contra-ataque.<sup>19</sup>



Fig. 5: Kelly Kreis, *O Espírito das Florestas*, 2011. Grafite em tela.



Além da criação de ocelos, outro instrumento utilizado pela tática da camuflagem é a aplicação das sombras — *sombras internas ou projetadas, aquelas que a pintura clássica italiana chamava de “abalos” (sbattimenti)*<sup>20</sup>. As sombras modificam-se e não permitem a projeção de uma imagem estática, como pode ser observado na Figura 5. É importante ressaltar que no âmbito das vanguardas ocorreu uma singular valorização da camuflagem e, para complementar, Salvador Dalí afirmou que *se na Primeira Guerra Mundial os grandes disfarçadores foram os Cubistas; na Segunda Guerra Mundial, os grandes camufladores teriam sido os Surrealistas*<sup>21</sup> — neste ponto pode-se tangenciar, mais uma vez, o conceito abordado com o universo produzido pelos trabalhos da Kelly.

Paolo Fabbri constrói ainda, em seu texto, uma relação entre a poesia *Fragments de uma derrota*<sup>22</sup> de Vittorio Sereni, produzida em 1947, e o soldado, enquanto presa mimetizada, composto por dois tipos de olhos: os olhos visíveis — voltados para o alto na direção do predador — e o olho invisível — *um olho de predador voltado para o interno, que descobre dentro de si, presa, “lampejos” de paixão: nostalgia e remorsos, não mimetizados*<sup>23</sup> — muito cara à reflexão sobre o íntimo da artista projetado em suas obras. Torna-se curiosa a aproximação desse olho invisível com o inconsciente cego proposto por Jacques Derrida ao descrever que *o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha [...]*<sup>24</sup>. A artista desdobra-se sobre si mesma e é surpreendida por esse movimento cego que a impulsiona a projetar, em sua obra, demasiadas linhas tortuosas e confusas que tem por objetivo dissimular os ocelos, mas

não com menos intensidade que a estratégia de repulsão/atração adquirida pela camuflagem e com o êxito da apreensão do olhar do observador. Exatamente isso, olhá-la sem vê-la pois, de acordo com Georges Didi-Huberman, *ver sabe melhor aproximar-se, antecipar ou então imitar por mímica o ato, supostamente soberano, do saber*<sup>25</sup>.

Na Figura 5, então, os ocelos fundem-se às linhas incessantes que sugerem movimento à obra e abrigam-se nas frações de sombras delineadas pela intensidade dos tons de cinza que escapam da luminosidade. Kelly produz com uma perfeição de detalhes o que Didi-Huberman denominou de *trecho* em seu livro *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*, ao mesmo tempo que desconstrói algumas das perspectivas utilizadas pelo próprio autor para caracterizar esse termo. Sem aprofundar o pensamento de Didi-Huberman, serão pontuadas apenas as afirmações que transpassam essa imagem. É necessário destacar que a análise do autor foi considerada em relação à linguagem pictórica e que, nesse artigo, ela auxiliará também na compreensão do termo *trecho* perante a linguagem gráfica. O *trecho* particulariza-se como uma zona perturbadora que distingue-se do *detalhe* — caracterizado por decidir um sentido no visível, um ato de traço, de decisão gráfica, de reconhecimento mimético e que também pode ser pautado na obra *O Espírito das Florestas*. Porém, o foco é enfatizar o reconhecimento do conceito de *trecho*, evidenciado por Didi-Huberman como uma mancha ou algo que não possui forma e não se presta ao discurso, apesar do detalhamento de uma imagem.

Os ocelos na obra de Kelly não mimetizam os olhos, eles propõem um reconhecimento visual e atribuem sentido aquilo que está sendo visto: *seu estatuto representativo é dominado pela precária*

*dimensão do quase*<sup>26</sup>. Comportam-se como intensidades parciais perturbando as relações costumeiras do local e do global. O *trecho* é o sintoma da obra e localiza-se entre a intensidade visual, seu valor de *estilhaço* — e a dissimulação — inconsciente em ação. E quando as imagens se apresentam mais intensamente contraditórias é que se tornam mais autênticas e sintomáticas.<sup>27</sup> Ele também deve ser situado no conceito dos elementos não miméticos do signo icônico, desenvolvido por Meyer Schapiro e que desemboca na noção de insistência das singularidades:

[...] ele insiste no quadro; mas insiste igualmente por ser um acidente que se repete, que passa de um quadro a outro, paradigmaticando-se enquanto perturbação, enquanto sintoma: insistência — soberania — por si só portadora de sentido, ou melhor, que faz surgir como que aleatoriamente estilhaços que são, de um lugar a outro, como as zonas de afloramento [...] (os sintomas) desaparecem aqui para ressurgir ali, onde ninguém os espera, e nesse aspecto constituem tanto um enigma do lugar e do trajeto quanto um enigma da significação.<sup>28</sup>

Por isso, no *trecho*, a parte devora o todo. O *trecho* não delimita um objeto, produz uma potencialidade que traz à luz senão a própria figurabilidade — uma incerteza, uma existência *quase* da figura. Ele não exige ver claramente: exige apenas olhar, olhar algo que está velado — ou camuflado — por ser evidente, mas dificilmente nomeável. O *trecho salta aos olhos*<sup>29</sup>.

#### IV. Do abismo à (in)visibilidade

É possível pensar que, enquanto Kelly Kreis paira sobre a questão do *trecho*, Sara Ramos sobrevoa a questão do *detalhe* — termo utilizado por Didi-Huberman para opor-se as questões apresentadas pelo *trecho*. Enquanto a primeira exercita a inconsciência da invisibilidade, do esconder-se simultaneamente ao aparecer, a última busca detalhar à visibilidade o invisível, aquilo que não depende apenas do olhar. Como o autor descreveu em seu livro *Diante da imagem, o homem do detalhe escreve portanto romans à clef, com interrogação colocada no início e resposta dada no fim. Já o homem do trecho, se lhe permitissem, escreveria écfrases sem fim, reticuladas, aporéticas*<sup>30</sup>.

Assim, olhos para ver ou olhos para olhar, olhos cegos ou olhos falsos, olhos humanos ou olhos criados por animais: ambos estão indagando o universo das cegueiras visual e funcional. Olhos voltados à intensidade de sua singularidade, dialogando simultaneamente com a sua necessidade de florescer no abismo e de projetar-se para o outro. Essa necessidade de projetar-se está evidente no desdobramento das cegueiras por meio das imagens que sobrevivem através de fluxos constantes entre órgãos que substituem, quase porém não completamente, o órgão da visão.

---

<sup>1</sup> Lúcia Bahia é graduada em Bacharelado em Artes Visuais pela UDESC e mestranda em Artes Visuais na linha de Teoria e História da Arte, na mesma instituição. Foi bolsista de iniciação científica no grupo de pesquisa *Imagem-Acontecimento. Uma história das persistências e consistências da arte moderna na atualidade*, ministrado pelas professoras

Dra. Sandra Makowiecky e Dra. Rosângela Cherem. Sua pesquisa anterior era pautada nos desdobramentos de artifícios surrealistas — propostos na obra *Aventura Surrealista* de Sérgio Lima — que transpassavam as imagens fotográficas de Geraldo de Barros e resultou no trabalho de conclusão de curso intitulado *Casos Flertes: Surrealismo, Concretismo e as experimentações fotográficas de Geraldo de Barros* (2013). Atualmente, seu desejo segue em busca de artistas visuais que se interessaram pelo universo da cegueira e dos paradoxos que envolvem as questões da visibilidade e da visualidade na modernidade/contemporaneidade.

2 DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Revisão técnica de João Camillo Penna. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, p. 66.

3 NIETZSCHE, Friedrich. *O Viajante e sua Sombra*. Tradução de Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. 1ª edição. São Paulo: Editora Escala, 2007, p. 78. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, 82.

4 TESSLER, Élida. *Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis*. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, 1998. Novembro, volume 9, nº 17, p. 83.

5 *Ibidem*, p. 88.

6 TESSLER, Élida. *Luz Escura: Imagem e Imaginação: Considerações sobre a fotografia de Evgen Bavcar*, 2010, p. 20-21. Disponível em: [http://www.elidatessler.com/pag\\_nova\\_tartistas.htm](http://www.elidatessler.com/pag_nova_tartistas.htm)

7 Esse conceito será desdobrado no subtítulo seguinte intitulado *Kelly Kreis e a cegueira funcional*.

8 DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 69.

9 DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos endereçada aqueles que enxergam*. Tradução de Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Editora Escala, 1749, p. 45. Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, 59.

10 *Ibidem*, p. 80.

11 Apenas como curiosidade, há a presença de olhos representacionais

ou, até mesmo, que apenas aludem ao órgão visual em algumas obras do surrealista Joan Miró, como é o caso da obra *Constellation The Morning Star [Constelação a Estrela da Manhã]* de 1940. Imagem disponível em: <https://quadroseretratos.wordpress.com/2013/07/>. Acesso em 05 de out. 2015.

12 DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 72.

13 *Ibidem*, p. 76.

14 *Ibidem*, p. 77-78.

15 *Ibidem*, p. 79.

16 *Ibidem*, p. 84.

17 Fragmento enviado, por email, pela artista Sara Ramos no dia 03 de nov. 2015.

18 FABBRI, Paolo. *Semiótica e Camuflagem*, 2013, n.p. Disponível na Revista Semiótica Online: [http://www.paolofabbri.it/traduzioni/semiotica\\_camuflagem.html](http://www.paolofabbri.it/traduzioni/semiotica_camuflagem.html)

19 *Ibidem*, n.p.

20 *Ibidem*, n.p.

21 *Ibidem*, n.p.

22 *Istruzione e allarme*  
Dicevano i generali:  
mimetizzarsi sparire  
confondersi amalgamar si al suolo,  
farsi una vita di fronda  
e mai ingiallire.  
Ma l'anima di quali foglie  
si vestirà per sfuggire  
alla muta non vista osservazione  
dell'occhio che scopre in ognuno  
baleni di rimorso e nostalgia?  
Se passa la rombante distruzione  
siamo appiattiti corpi,  
volti protesi all'alto senza onore.

*Instruções e alarme*  
Diziam os generais:  
mimetizar-se desaparecer  
confundir-se amalgamando-se ao solo  
ter uma vida de folha  
e nunca amarelar.  
Mas a alma de quais folhagens  
se vestirá para escapar  
da muda não vista observação  
do olho que descobre em cada um  
lampejos e remorso e nostalgia?  
Passa-se a rompante destruição  
seremos corpos esmagados,  
rostos erguidos para o alto sem honra

## INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS E ARQUIVOS EM ROSANA BORTOLIN E CLARA FERNANDES

Danielle Rocha Benício<sup>1</sup>

23 FABBRI, Paolo. *Op. cit.*, n.p.

24 DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, p. 71.

25 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 297.

26 *Ibidem*, p. 327.

27 *Ibidem*, p. 336.

28 *Ibidem*, p. 340-341.

29 *Ibidem*, p. 343.

30 *Ibidem*, p. 344.

### 1 Aproximações iniciais: reconhecer arquivos

*O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.*<sup>2</sup>

Michel Foucault

Esta escrita constitui uma reflexão sobre intervenções artísticas em preexistências históricas. Para tanto, são considerados

três acontecimentos de arte contemporânea a partir de arquivos, provocados e instalados em Portugal e no Brasil nas últimas duas décadas, todos por artistas do gênero feminino, residentes no Estado de Santa Catarina. As referidas intervenções objeto desta reflexão são as seguintes:

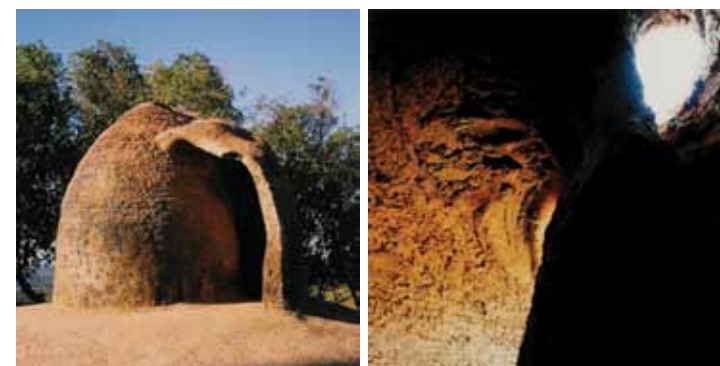
– *Ninho de João-de-Barro* (dimensões: h=260cm, Ø=260cm, em escala humana; técnica: pasta a base de barro, que após seca, foi queimada), escultura produzida em 2001, pela artista gaúcha Rosana Bortolin, para o III Simpósio Internacional de Escultura em Terra (Cota) – Habitar 2001, realizada in situ nas ruínas do Castelo no município de Montemor-o-Novo, região do Alentejo em Portugal<sup>3</sup> (Figuras 1 e 2);

– *Revitalização do Ninho de João de Barro*, ação empreendida em 2011, também pela artista gaúcha Rosana Bortolin, após vandalismo por agentes humanos e deterioração pelas intempéries da citada obra realizada em 2001 em Montemor-o-Novo, em Portugal<sup>4</sup> (Figuras 3 e 4);

– *Madona* (dimensões: 55 x 100 x 50 cm, em escala humana; técnica: trama em metal e seda sobre suporte de madeira, antiga cadeira), criada em 2015, pela artista paulista Maria Clara Fernandes<sup>5</sup> (Figura 5).



**Fig. 1:** Rosana Bortolin, *Ninho de João-de-Barro* (espaço das ruínas e intervenção artística em preexistências históricas), Montemor-o-Novo, Portugal, 2001. Fonte: BORTOLIN, 2015.



**Fig. 2:** Rosana Bortolin, *Ninho de João-de-Barro* (intervenção artística, exterior e interior), Montemor-o-Novo, Portugal, 2001. Fonte: BORTOLIN, 2015.



**Fig. 3:** Rosana Bortolin, *Ninho de João-de-Barro* (após vandalismo por agentes humanos e deterioração pelas intempéries, ruína no espaço das ruínas), Montemor-o-Novo, Portugal, 2011. Fonte: BORTOLIN, 2015.



**Fig. 4:** Rosana Bortolin, Revitalização do Ninho de João-de-Barro (intervenção artística em preexistências históricas), Montemor-o-Novo, Portugal, 2011. Fonte: BORTOLIN, 2015.



**Fig. 5:** Maria Clara Fernandes, Madona (intervenção artística em preexistência histórica), Brasil, 2015. Fonte: FERNANDES, 2015.

Em comum, além do fato de terem sido concebidos por artistas mulheres que moram e criam em terras florianopolitanas, esses três acontecimentos de arte contemporânea se instauram em preexistências históricas — partem de arquivos: coletivo, no caso do *Ninho*; e particular, no caso da *Madona*. O termo arquivo apresenta distintas concepções: pode referir-se a um conjunto de documentos ou a um edifício que guarda um acervo documental; pode atrelar-se a um lugar de acúmulo de vestígios do passado, um campo de exploração de memórias e construção de histórias; pode remeter a um princípio de procedência, a uma origem que fundamenta a ordem do repositório de fontes; enfim, pode estruturar um sistema de enunciados<sup>6</sup>.

No campo específico da arte, o arquivo pode abranger um repertório visual, conceitual, teórico constituído pelo artista, de recorrência e de manifestação em seu trabalho enquanto referências, noções operatórias, construções poéticas, soluções de materiais e de fatura, etc. Já no campo específico da arquitetura, o arquivo pode consistir nas informações disponibilizadas através da organização de projetos, maquetes, memoriais executivos, processos de aprovação, fotografias, etc.; bem como o arquivo pode coincidir com o arsenal de imagens e demais dados apreendidos da própria obra<sup>7</sup>. Logo, por exemplo, a cidade pode revelar testemunhos do passado que permanecem no presente; pode ainda desvelar verdades discursivas, enunciados, evidências, saberes, poderes, subjacências, ambiguidades, contradições, continuidades, rupturas, etc. A propósito, Foucault esclarece que:

O arquivo não é descritível em sua totalidade; e é incontornável em sua atualidade. Dá-se por fragmentos, regiões e níveis [...]. A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita. [...] Nesse sentido, vale para nosso diagnóstico. [...] O diagnóstico assim entendido não estabelece a autenticação de nossa identidade pelo jogo das distinções. Ele estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras.<sup>8</sup>

## 2 Intervenções artísticas em preexistências históricas

*Em geral, quando se diz 'ver', pensa-se naturalmente, em primeiro lugar, nos olhos, nos olhos que são feitos, pensa-se, para ver. Mas os senhores sabem que os olhos não são feitos apenas para ver, são feitos também para chorar. [...] Em geral, são as mulheres que choram e que fazem a experiência [...] dos próprios olhos, quando choram de tristeza ou de alegria, aliás. [...].*

*Os desenhistas, os pintores não dão a ver 'alguma coisa', sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é uma coisa completamente diferente, absolutamente irreduzível ao visível, que permanece invisível. Quando se fica sem ar diante de um desenho ou de uma pintura, é porque não se vê nada; o que se vê essencialmente não é o que se vê, mas, imediatamente, a visibilidade. E, portanto, o invisível.<sup>9</sup>*

Jacques Derrida

Atualmente, o problema das intervenções em preexistências

tem preocupado, e mantido ocupados, distintos profissionais, sejam arquitetos e urbanistas, historiadores, arqueólogos, engenheiros civis, entre outros. Trata-se de problemática extremamente complexa, pois envolve a difícil equalização de vários valores em disputa e, por conseguinte, a permanência da obra, e não raro de seu contexto, no tempo<sup>10</sup>. Além disso, considerando as artes figurativas, qualquer ação sobre a matéria da obra constitui também uma operação sobre sua imagem e certamente, em maior ou menor grau, uma interferência no modo de sua transmissão ao futuro<sup>11</sup>. Abordando-se a obra arquitetônica, e explicitando a arquitetura como arte figurativa e utilitária, a intervenção torna-se ainda mais complicada, pois a preservação das instâncias estética e histórica é exigida, muitas vezes, em concomitância, à atualização da instância da utilidade (introdução de novo uso, restabelecimento do desempenho funcional, obtenção de maior eficiência tecnológica)<sup>12</sup>.

Ora, a obra de arquitetura é uma arte em devir, que tende a se transformar no decorrer do tempo, e, assim, a assumir as sucessivas transformações contextuais (físico-espaciais e socioculturais). Tais transformações colocam-se sempre em relação com as preexistências. A propósito, as preexistências consistem em algo, natural ou construído, que já está no mundo antes da intervenção; não se restringem a apenas uma imagem a ser reconstituída e congelada, mas a figurações atreladas a um lugar e às memórias e aos significados existenciais mais profundos aí estabelecidos.

Nesse sentido, as preexistências históricas, como criações humanas com certa antiguidade e historicidade, destinam-se à rememoração<sup>13</sup> e, desse modo, oferecem-se à leitura como presença

atual, consistência presente que abre tempos passados, insistência e potência, vestígios e evidências. Portanto, da intervenção sobre as preexistências exige-se minimamente consideração e respeito.

As intervenções em bens culturais têm de ser feitas com discernimento, pois a responsabilidade cultural e, portanto, social, envolvida em projetos de transformação de áreas urbanas, conjuntos arquitetônicos e edifícios de interesse histórico é enorme. São sempre testemunhos únicos, não-repetíveis, que tem de ser analisados com a máxima diligência, fundamentando as propostas em rigorosos critérios. Ao identificar um bem como de interesse cultural, devem-se levar em consideração os valores documentais, formais, memoriais e simbólicos de interesse para a coletividade como um todo — e não simples aspirações imediatistas ou setoriais — para transmiti-los para as gerações futuras, através de intervenções pautadas nos aspectos documentais, formais e materiais, respeitando-os da maneira mais ampla possível.<sup>14</sup>

## 2.1 No espaço das ruínas

*Meu olhar para a natureza, para o mundo é esse olhar tateante, o olhar para o invisível do visível [...].*

*A escultura foi construída em escala de casa, feita in situ, causando um estranhamento na rotina visual do castelo em ruínas. A intervenção causou uma descontinuidade, um desconforto na visualidade do lugar.<sup>15</sup>*

Rosana Bortolin

A escultura *Ninho de João-de-Barro* foi produzida em 2001 por Rosana Bortolin, em escala humana, em escala de casa, no espaço das ruínas do Castelo de Montemor-o-Novo, na freguesia de Nossa Senhora da Vila, concelho de Montemor-o-Novo, distrito de Évora,

no Alentejo em Portugal. A importância desse espaço das ruínas foi reconhecida através do Decreto n. 38.147 de 1951, que o classifica como monumento nacional português<sup>16</sup>. A escultura insere-se como um acontecimento de arte contemporânea num arquivo. Ora, trata-se de uma intervenção artística em preexistências históricas, que incluem a primitiva ocupação humana que remonta possivelmente a um castro pré-histórico romanizado, castelo medieval, abrangendo as muralhas e os imóveis que se encontram dentro delas.

De fato, o espaço de produção da escultura é lugar de memórias<sup>17</sup>, constituído por restos materiais do que um dia foram obras de arquitetura — remontam sobretudo ao castelo medieval e à povoação no interior de seus muros. Essas ruínas sobrevivem como testemunhos da história humana, mas com um aspecto bastante diverso e quase irreconhecível em relação ao exibido inicialmente. As ruínas expõem a perda irremediável, definitiva, da unidade figurativa, que insiste irreparavelmente fragmentada — configuram-se vestígios.

A escultura *Ninho de João-de-Barro* reafirma recorrências da artista Bortolin: a questão do ninho, do próprio ser em sua intimidade, em seu espaço particular, em seu refúgio, em seu retorno à origem; e a questão do tempo, do estar no mundo no presente, do presente em imbricações com o passado e o futuro. Em concomitância, o *Ninho* desencadeia outras questões a partir de sua implantação no espaço das ruínas. Sua linguagem coloca a beleza na verdade, na nudez explícita da matéria em si mesma.

Sua materialidade e respectiva textura referem-se à terra, à natureza, ao primitivo e, assim, congraça as preexistências, naturais e construídas. Sua forma se autoestrutura, suas “paredes” crescem numa espiral e configuram uma cúpula, que estabelece



uma ativa relação visual com as demais construções em alvenaria autoportante e, principalmente, com as demais cúpulas, em diferentes linguagens, tamanhos e posições que emergem no sítio fortemente historicizado. Além disso, o *Ninho* avizinha-se com a antiga capela: eclode mais uma questão peculiar à artista autora — o enfrentamento entre o profano e o sagrado. Por conseguinte, a obra manifesta-se simultaneamente enquanto lugar privado e lugar público: convida à intimidade e defere à monumentalidade. Enfim, desde a muralha ao *Ninho*, exprime-se a proteção à complexidade da abertura no fechado, do invisível no visível — a salvaguarda ao espaço e ao tempo.

## 2.2 Na ruína no espaço das ruínas

Após vandalismo por agentes humanos e deterioração pelas intempéries, a referida escultura *Ninho de João-de-Barro* insistia no espaço das ruínas, sobrevivente, também ela arruinada. Então, a artista autora da escultura foi chamada para intervir na obra e, com isso, empreender o restauro de reconstituição estilística<sup>18</sup>, o que foi rechaçado<sup>19</sup>.

Em alternativa, a artista propõe a *Revitalização do Ninho de João de Barro*, ação empreendida em 2011, a partir da qual se efetiva a consolidação dos antigos restos materiais e a inserção de um novo anel, aproveitando materiais e técnicas autóctones. Desse modo, apresenta-se um caso exemplar de fascinação em torno de ruínas e atuação de conservação aliada à invenção: mais uma vez a intervenção artística se insere nas preexistências históricas como um acontecimento de arte contemporânea e assim como um novo

estrato temporal — camada de tempo que não confunde, não engana, não falseia; bem como não se impõe, não subjuga, não destrói, não apaga as demais estratificações: respeita o transcurso e a coexistência dos distintos tempos. Mantem-se a possibilidade de reconhecimento do arquivo e, principalmente, oferece-se contribuição presente ao arquivo.

Além disso, mais uma vez, explicita-se uma leitura sensível e escrupulosa dos atributos formais, tectônicos, espaciais. A criação do novo anel reafirma os elementos caracterizadores preexistentes, mormente a espiral e a cúpula. Sem macular a relação até então estabelecida, traz o halo do sagrado à terra profanada. Nesse sentido, a matéria ofertada das entranhas é revestida por uma espécie de véu branco, reluzente, que emana novos registros positivos e, assim, estabelece novas conexões com o universo.

Mas o novo anel não se fecha em si mesmo, abre-se e convida ao percorrido, provoca o movimento esperançoso à descoberta do que está por vir — o visível, na perspectiva em espiral, sempre remete ao invisível. Enfim, repete-se, mais uma vez, desde a muralha ao *Ninho*, agora passando pelo anel, exprime-se a proteção à complexidade da abertura no fechado, do invisível no visível — a salvaguarda ao espaço e ao tempo.

## 2.3 No objeto

*Foi então que aconteceu um inesperado: uma pequena aranha apropriou-se dos fios de latão que sustentavam uma das obras e nesse suporte iniciou uma interessante teia. Trabalhamos assim, juntas, avançando ela na sua teia e eu no meu ninho. Apoiadas nos mesmos suportes aéreos e eu a admirar-lhe a técnica e o efeito de transparência e flexibilidade. Isso,*

*inevitavelmente, influenciou a continuidade das tramas  
impulsionou também a criação de uma nova série de teias.*<sup>20</sup>

Maria Clara Fernandes

A obra *Madona* foi produzida em 2015 por Maria Clara Fernandes, em escala humana, em escala de casa, no espaço de seu ateliê, a partir de sua própria coleção, de seu próprio acervo, de seu próprio arquivo. Além disso, a obra *Madona* reafirma recorrências da artista Fernandes: a questão dos restos e descartes do cotidiano e seu reaproveitamento e, com isso, a transformação do ordinário em extraordinário — através da tessitura, a reintrodução do objeto usual no mundo atual como obra de arte. Ora, através do delicado trabalho manual se dá a interação com o contexto e a criação de novos textos. A tecelagem, tradição artesanal não erudita, também é manipulada: torcida e retorcida, de modo a desdobrar o plano, minimizar o pano textil e fazer surgir uma trama caracterizada originalmente tridimensional, liberta e inusitada, desobediente de qualquer regularidade.

A antiga cadeira de madeira, em estado fragmentário, já sem assento e, portanto, sem uso, é retirada da coleção, do acervo, e tomada como suporte material para a delicada trama em metal e seda; esta uma espécie de manto sagrado, que encobre parcialmente o encosto, que permanece vazado, simultaneamente oculto e transparente. Ressalta-se a trama, em saltos dados no ritmo ondulante da madeira, como se sob a harmonia da mesma música. Não cabe mais sentar, mas contemplar — instaura-se um acontecimento de arte contemporânea. Dessa intervenção, o objeto historicizado agora não apenas manifesta a instância estética, bem como se expande gerando nova espacialidade e contaminado

artisticamente o lugar em que está.

Entre o acúmulo indiscriminado e a coleção invocada, essa intervenção também traz à luz o refugio que o mundo atual está empenhado em ocultar, ou seja, dá a ver o que deixou de ser visto, torna visível o invisível; inclusive, confere visibilidade aos paradoxos da passagem do tempo, sobretudo dos vestígios do tempo sobre a matéria. Portanto, parte da aceitação da vida em sua plenitude — desde o nascer, ao amadurecer e, dignamente, envelhecer. Ora, a intervenção não se reduz a uma operação plástica, de rejuvenescimento e de congelamento. Afinal, a antiga cadeira não renasce uma nova cadeira, tampouco volta a ser cadeira. Porque uma tessitura em acabamento e transbordamento, a obra daí resultante clama a permanência — a conservação da natureza aliada à sensibilização da cultura. Não se trata de uma ação conservadora, mas de uma arte conservacionista.

### 3 Aproximações finais: dar futuro a arquivos

*la cuestión del archivo no es una cuestión de pasado [...] de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión del futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás.*<sup>21</sup>

Jacques Derrida

A intervenção em preexistências é, portanto, ato de extrema responsabilidade. É imperioso que a intervenção seja conscientemente fundamentada artística e historicamente para

evitar arbitrariedades e perdas irrecuperáveis, pois o mundo atual é o autor perante o presente e concomitantemente o tutor perante as gerações futuras. Não se nega a inserção do novo em meio ao antigo; mas roga-se pelo novo em respeito ao antigo.

Por conseguinte, é fundamental apreender a figuratividade existente, ainda que fragmentária. Nesse sentido, a nova estratificação deve manifestar a artisticidade contemporânea — e que a qualidade do passado não seja prejudicada pela falta de qualidade do presente. Em defesa da imprescindibilidade da arte em contextos fortemente historicizados, a propósito da construção do Hotel de Niemeyer em Ouro Preto, Lúcio Costa asseverou que

uma obra de arte e, como tal, não deverá estranhar a vizinhança de outras obras de arte, embora diferentes, porque a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior — o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura.<sup>22</sup>

Além disso, a perda do futuro é tão grave quanto à destruição do passado. Inclusive, sobre o arquivo, Melendi<sup>23</sup>, fundamentada em Derrida, alerta para o risco de destruição e desaparecimento do arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido. Logo, em se tratando de intervenções artísticas em preexistências históricas, não importa, por exemplo, o gênero do autor da obra contemporânea, mas saber evocar o arquivo e ter o poder<sup>24</sup> de instaurar acontecimentos de arte.

Nesta reflexão sobre intervenções artísticas em preexistências históricas, considerados os três acontecimentos de arte contemporânea a partir de arquivos, o *Ninho de João-de-Barro*, a *Revitalização do Ninho de João de Barro* e a *Madona*, as artistas

autoras exibem, em comum, o respeito absoluto às sobrevivências do passado, aliado à plena coerência de articulação de material, imagem e temporalidade entre os dados do antigo e as inserções do novo; e, em concomitância, ambas conseguem um equilíbrio requintado de forças no qual não prevalece nem a conservação do preexistente, nem a invenção do novo — destaca-se como protagonista o ser da arte da obra, que insiste atemporal.

Assim, cada obra ganha uma interessantíssima e particular configuração na qual os tempos se mostram claramente, ainda que possa se insurgir estranhamentos e complementações, sem embates despropositais entre os distintos períodos: o presente e o passado não estão postos como antagônicos, mas como delicados enlaces de futuro. Preservação e criação estão literalmente imbrincadas num mesmo gesto, valente e potente.

Nesse sentido, portanto, ambas as artistas autoras recorrem a seus respectivos arquivos pessoais, aclaram os arquivos que se lhes oferecem, e exercem, com maior ou menor liberdade em consideração ao antigo, seu poder de originar a arte. Ao contaminarem tão singularmente a preexistência com o artístico, seus processos pessoais provocam também a perpetuação da tradição de produção, de saberes e de fazeres, de modo vivo e necessário, remetendo à valoração e à proteção desde a materialidade à imaterialidade — inaugura-se, por conseguinte, a aproximação entre a cultura erudita e as manifestações populares. Enfim, demonstram grande potência artística e forte capacidade para perpetuar a prática da própria arte. Por isso, os exemplos objeto desta reflexão servem como pontos de inflexão e redirecionamento de olhar e de pensamento.

---

1 Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) e mestrado em Arquitetura e Urbanismo (na Área de Concentração Conservação e Restauro) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É doutoranda em Teoria e História das Artes Visuais junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atua como professora assistente da UDESC, no Centro de Educação Superior da Região Sul (CERES), no Curso de Arquitetura e Urbanismo. Trabalha com ensino, pesquisa e extensão, com ênfase em Projeto Arquitetônico, Preservação do Patrimônio e Teoria e História da Arquitetura. Além disso, desenvolve projetos e consultoria na área de Arquitetura.

2 FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 149.

3 BORTOLIN, Rosana. *Ninho, Casa e Corpo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 23, 27. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-14082009-172330/pt-br.php>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

4 BORTOLIN, Rosana. *Busca Poética: Habitar Ninhos – Sagrado Profano*. Florianópolis. 2015. Palestra realizada no CEART/UDESC em 23 de fev. de 2015.

5 FERNANDES, Clara. *Epifânicas*. Florianópolis. 2015. Palestra realizada no CEART/UDESC em 27 de fev. de 2015.

6 Sobre o paradigma do arquivo nos diferentes pensamentos que o abarcaram desde as primeiras décadas do século XX até a Contemporaneidade, ver: GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. p. 7-107.

7 Acerca do arquivo e arquitetura, ver: RAMÍREZ NIETO, Jorge. Sobre Archivos, Imágenes y Documentos en la Investigación de la Historia de la Arquitectura. In: CASTRIOTA, Leonardo (Org.). *Arquitectura e Documentação: Novas Perspectivas para a História da Arquitetura*. Belo

Horizonte: IEDS, 2011. p. 260-273.

8 FOUCAULT, *op. cit.*, p. 150-151.

9 DERRIDA, Jacques. *Pensar em Não Ver: Escritos Sobre as Artes do Visível*. Florianópolis: EdUFSC, 2012, p. 66-82.

10 Sobre as exigências simultâneas e contraditórias dos diferentes valores que os monumentos acumulam no decorrer dos tempos, ver: RIEGL, Alois. *El Culto Moderno a los Monumentos: Caracteres y Origen*. Madrid: Visor, 1987.

11 Sobre intervenções em preexistências e seus limites, ver: DOURADO, Odete. *Conservação ou Invenção? Notas sobre uma Relação Ambígua*. In: CARDOSO, Luiz Antonio; OLIVEIRA, Olívia (Org.). *(Re)Discutindo o Modernismo: Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*. Salvador: MAU/UFBA, 1997. p. 139-143.

12 Sobre intervenções e reconhecimento das instâncias da obra de arte, ver: BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

13 Segundo Meneses (1992, p. 14), a elaboração da memória se dá sempre no presente. “A memória é filha do presente. Mas como seu objeto é a mudança, se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto.” Sobre isso, ver: MENESES, Ulpiano. *A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 34, p. 9-23, 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

14 KÜHL, Beatriz. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 269.

15 BORTOLIN, *op. cit.*, 2005, p. 45-23.

16 O Decreto n. 38.147 encontra-se em: Diário do Governo. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, Série I, n. 4, 5 jan. 1951. Disponível em: <<https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/1951/01/00400/00070008.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

17 Sobre os lugares de memória, ver: NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2015. \_\_\_\_\_. “La Era de la Comemoración”. In: NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008. p. 167-199.

18 O restauro de reconstituição estilística, proposto por Viollet-Le-Duc em meados do século XIX, baseia-se no refazimento corretivo da obra, na volta da figuração a uma suposta situação original, na restituição do edifício a um estado de inteireza e completude que pode nunca ter existido — na ressuscitação do morto. Sobre isso, ver: VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Restauro*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. Para uma crítica à teoria intervencionista e uma defesa da autenticidade e, portanto, da pura conservação, antiintervencionista, coevo de VIOLLET-LE-DUC, ver: RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. Para uma reflexão mais ampla da teoria e história da restauração, ver: CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: UNESP; Estação Liberdade, 2001; KÜHL, Beatriz. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

19 BORTOLIN, *op. cit.*, 2005.

20 FERNANDES, *op. cit.*

21 DERRIDA, 1997, p. 36 apud GUASCH, *op. cit.*, p. 10.

22 COSTA apud KÜHL, *op. cit.*, p. 171.

23 MELENDI, Maria Angélica. *As Ruínas do Archivo*. In: CASTRIOTA, *op. cit.*, p. 60.

24 “As reais diferenças entre ambos [homem e mulher] se encontravam no jogo de poder: quem o tinha e quem não o tinha.” ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 126.

## O OLHO QUE CHAMA E A MÃO QUE TRAÇA EM ROBERTA TASSINARI E KELLY KREIS

Danilo da Silva Calegari<sup>1</sup>

### Roberta Tassinari e o olho que chama

Roberta Tassinari nasceu e atua em Florianópolis. Sua formação na área de Publicidade (Unisul, 2005) foi paralelamente permeada pelas oficinas artísticas em desenho, cerâmica e pintura (Fundação Cultural Catarinense). Em passagem por Porto Alegre, ela se especializa em Expressão Gráfica (PUC, 2007) e em Design Gráfico (Unisinos, 2007). Constam igualmente em sua formação, um curso de pintura em Vancouver (Ecuador, 2007) e uma residência em Nova Iorque (SVA, 2013). Produzindo intensamente desde 2009, com exposições em diversos centros do Brasil, a artista problematiza questões relacionadas à natureza pictórica. Através da experimentação com a matéria e a cor, Roberta Tassinari faz com que sua pintura se desdobre e se expanda para fora do espaço biplanar da tela.

*Cor matéria* (2009) traz os questionamentos os quais Tassinari parece carregar consigo desde o início de seu percurso artístico. A série é constituída de utensílios do dia a dia, dos mais variados, adquiridos em lojas de departamento. Estes perdem sua função primordial para se transfigurarem em objetos artísticos. Roberta os ordena através de uma montagem que mais do que evidenciar formas ocultas, as cria de modo inusitado, jogando com a sombra e as veladuras dos utensílios, dos plásticos e das boias.

*Pintura* (2010) é constituída de Amoeba aplicada verticalmente às paredes. Ao escorrer, o magenta e o alaranjado se esfloram, deixando o branco da parede aparecer. Por vezes, as cores se tocam por completo. Dessas veladuras e do branco que transparece entre elas, o efeito que se tem é o de uma cortina de cores que revela



**Fig. 1:** *Cor-matéria 3*, 2009. Plástico, boia inflável, celofane, canudos, potes, tampas e acrílico. Dimensões variáveis.

muito mais sobre a pintura do que esconde. Além disso, *Pintura* encontra o limite para seu avanço somente quando toca o chão. De quanto mais alto ela for aplicada, maior é a ação da gravidade e do acaso. É a gravidade que se ocupa em criar o rastro de cor e assim o acaso dá forma ao trabalho. Desse modo, *Pintura* dialoga livremente com a arquitetura do lugar onde ela acontece: no espaço.

Se nos atentarmos, *Pintura* nos revela um atributo interessante. Mesmo em se tratando de um trabalho que abandona as características formais da pintura — material estranho à técnica, ausência da tela, movimento — o escorrimento e o entrelaçamento das cores formam veladuras, profundidades, ou seja, um atributo da pintura formal.

Assim como *Cor matéria* e *Pintura*, a série iniciada em 2010, *Plástica*, continua com as reflexões acerca da matéria e da cor e de uma



**Fig. 2:** *Pintura*, 2010. Amoeba sobre parede. Dimensões variáveis. Galeria Municipal de arte Victor Kursancew, Joinville (SC).

pintura que se desdobra no espaço. Do mesmo modo de *Cor matéria*, nessa série, a artista valoriza igualmente o uso de outros objetos banais.

No caso de *Plástica*, a tridimensionalidade entra em cena com maior presença e os arranjos de utensílios adquirem mais volume, sombras e veladuras. Como se nessa série as formas dos objetos e seus efeitos aparecessem de modo menos tímido do que na série *Cor matéria*.

Podemos assim nos ater a questão do olho. Na fala de Roberta, ela reiterou em diversas oportunidades que durante seus passeios pelas lojas de departamentos, era seu olho que chamava os objetos.

Ao observar os trabalhos dessas três séries, tanto *Cor matéria*



**Fig. 3:** *Pintura*, 2010. Amoeba sobre parede. Dimensões variáveis. Processo.

quanto *Plástica* evidenciam a quase falta de gestualidade da artista. Ao contrário, já em *Pintura*, o gesto aparece com mais presença. A gravidade ou o acaso poderiam inclusive apontar certa subjetividade nos rastros de cores. Porém, eles ocorrem de maneira proposital: são resultados da escolha premeditada; do olhar racional que chama os objetos e da precisão na fatura de Tassinari. Isto se deve ao fato de que nos trabalhos de Roberta Tassinari, assim como o gesto, a subjetividade é quase ausente. Ao contrário, o que transparece nessas séries é um conjunto de operações coerentes e lógicas na busca por uma expansão da matéria e, principalmente, da cor.



**Fig. 4:** *Plástica 3*. 2010. Tapete de banheiro, copos, grampo de roupa, estojo, fio de arame recoberto com plástico e nylon. 50 x 30 x 15 cm.

## Kelly Kreis e a mão que traça

Kelly Kreis nasceu em Florianópolis. Obteve uma parte de sua formação em Arquitetura (UFSC, 1991-1992), Belas Artes em Curitiba (EMBAP, 1993) e Bacharelado em Pintura e Gravura (UDESC, 1995-1996). Finalmente graduou-se em Artes Plásticas, habilitação Licenciatura (UDESC, 2012). Durante todo este tempo frequentou diversas oficinas da Fundação Cultural Catarinense — Oficina de Criatividade com Ruy Braga, Curso de Pintura com Hamilton Cordeiro, Oficina de Xilogravura com Rubem Grilo e Steve Price, Oficina de Gravura com Bebeto, Oficina de Pintura Contemporânea com Rubens Oeström. Em Curitiba, fez oficinas com a xilogravadora Ana Gonzalez e a pintora e gravadora Dulce Osinsky. Tanto sua formação, quanto sua produção, com início em meados dos anos 90, foram permeadas de pausas para que Kelly pudesse tratar seus casos clínicos de depressão. Atualmente, sua produção é constante. Além disso, ela é diversificada, pois é uma



Fig. 5: *Série Encontros e Desencontros*, 2007. Xilogravura. 50 x 70 cm.

conhecedora de técnicas; do desenho à pintura, das gravuras às colagens, passando até pela produção de um livro de artista. Kelly parece não ter receio da experimentação: a tal ponto que chega a desierarquizar certas técnicas para dispô-las à sua fatura.

A xilogravura da série *Encontros e Desencontros* (2007) apresenta um atributo evidente em diversos trabalhos de Kelly: a aversão ao espaço vazio. O *Horror Vacui* se caracteriza pela profusão de formas orgânicas: olhos, seios, corações e também lábios vermelhos. Apesar da rigidez do espaço e das formas que se encontram esmagadas uma contra as outras, um contraponto é obtido por esses lábios vermelhos que cintilam. Eles parecem se destacar do fundo do quadro, dando mais dinâmica à composição.

No trabalho *Orgânico* (2011), da série *Desenhos-Pinturas*, percebemos um traço mais fluído; menos estático



Fig. 6: *Orgânico*, 2011. Grafite sobre tela. 50 x 50 cm.



do que na obra anterior. Percebe-se igualmente a vontade de desierarquizar as técnicas. Isto ocorre ao passo que Kelly pinta sobre a tela um desenho com grafite. Apesar de fluído, o desenho é expansivo, convulso. Desta convulsão os membros do corpo humano aparecem como se de uma detonação — possíveis orelhas, línguas, olhos, lábios e vulvas que por vezes se metamorfoseiam em silhuetas de animais ou até perfis humanos. Eles não respeitam a dimensão da tela, o recorte dos membros e das silhuetas ultrapassa os limites do espaço do quadro.

A aversão ao vazio, na obra de Kelly, possui dois atributos. O primeiro é a própria obsessão ao preenchimento total mas, sobretudo, desordenado do espaço de representação. O segundo é que a profusão dos traços e das formas faz com que a perspectiva



Fig. 7: *Série Abaixo da Superfície*, 2005. Nanquim sobre papel. 29,7 x 21 cm ambas.

não seja eliminada totalmente. Tanto em *Orgânico* quanto em *Encontros e Desencontros* a profundidade é fruto do traço forte e intenso da artista. Por causa dessa operação, as camadas de formas orgânicas ganham espessura, se movimentam, se aproximam e se distanciam diante do olhar do espectador. Kelly propicia uma dinâmica aos seus trabalhos e isso resulta na percepção de uma profundidade aparente.

Este atributo na obra de Kelly não é somente visto em suas séries abstratas.

Na série *Abaixo da Superfície* (2005), a artista parece querer controlar a mão e deixar o traço menos frenético e compulsivo. Neste caso, ele é comedido e delineado, com formas de membros e órgãos mais reconhecíveis. A confusão de formas é criada simplesmente pela repetição e justaposição. Mesmo assim, a acentuação de algumas partes negativas com o preenchimento total em preto; o que por vezes dá sombra a elementos; por vezes evidencia a forma de um membro — fazem igualmente transparecer a dinamicidade presente em *Encontros e desencontros* e *Orgânico*.

Apesar do nome da série, estes seres multiorgânicos, subjetivos, como totens, ascendem verticalmente e induzem a essa subjetividade de seres que brotam do agrupamento de formas tão reconhecidas.

### A questão inabordável ao pensamento

O momento dedicado à conversa com as artistas mostrou-se revelador. Foi através de relatos encantadores e detalhes de falas despreziosas que nos foi permitido um mergulho em profundos universos singulares. E neles notamos que quando as artistas

falavam, duas palavras se repetiam com certa recorrência: eram elas, o olho e a mão.

Para Michel Foucault o arquivo imaterial é o que nos delimita fora de nós mesmos. Desse modo, tratando o relato das artistas de acordo com o método arqueológico, supomos que este forma um sistema de enunciabilidades onde podemos perceber o surgimento de acontecimentos singulares. Dentro dessa condição que estrutura o discurso, as práticas engendram saberes. Por sua vez, esses saberes engendram as subjetividades as quais usamos para tentar uma inversão da dicotomia que as duas palavras representam dentro da poética de cada artista.



**Fig. 8:** *Sem título*, 2011. Amoeba, fita adesiva, tinta acrílica, placas de acrílico e fita dupla face sobre papel. Dimensões variáveis.

Tanto para Roberta, o olho parece ser o órgão que dá o primeiro chamado para a obra. A escolha consciente dos materiais permite que suas pinturas resembram o âmbito da racionalidade. Já a mão, para Kelly, é quem produz esse traço carregado que através de um movimento constante e obsessivo cria certa percepção de dinâmica nessas formas carregadas.

Didi-Huberman, já no início de seu livro *La pintura Encarnada*, abre sua reflexão dizendo que a pintura pensa e, por conseguinte, tem a força de agir por si só. Ele continua sua reflexão propondo outras discussões a respeito da pintura figurativa e a relação com seus meios. Nós nos permitimos ampliar tal afirmação para os



**Fig. 9:** *Sem título*, 2013. Madeira, tinta acrílica, plástico líquido, fita, tubo de acrílico. 30 x 35 x 2cm. Trabalho produzido durante a residência em Nova Iorque.

trabalhos de nossas duas artistas e percebemos que independente do relato comedido e pensado, por mais detalhado e verossímil que seja, o maior atributo de um trabalho artístico é que ele tenha a força de se sustentar por si só.

De um lado, a força do trabalho artístico, do outro, a diferença entre a fala e o que vemos. Divagar a propósito de uma inversão entre as palavras olho e mão e da dicotomia que elas criam na poética de Roberta Tassinari e Kelly Kreis; o racional e o subjetivo, é como para Blanchot persistir na interrupção. É chamar um desvio para manter-se entre o visível e o invisível. É assim que acreditamos que a reflexão sobre o trabalho de arte deve ser feito.

Seguindo essa linha, desde 2011, nota-se na série de trabalhos *Objetos com lacres* de Roberta Tassinari, certa intervenção gestual.



**Fig. 10:** *Sem título*, 2014. Tinta spray sobre acrílico sobre compensado. 70 x 50 cm.

Como se a mão se sobrepusse e interferisse na precisão que determinados trabalhos do mesmo ano possuem. Tal atributo também está presente nos trabalhos produzidos durante a residência da artista em Nova Iorque.

Em *Sem título* de 2014 não existe, como na maioria de seus trabalhos, um gesto que deixa a pintura mais suja, menos fria e racional. Contudo, o feixe de luz emanante que aparece no centro do trabalho, produzido com tinta spray sobre uma lastra de acrílico, parece resultado de uma fresta aberta no suporte — por ou uma mão talvez. Não é mais um objeto dissimulando uma operação pictórica, é um gesto que se trata do ponto de convergência entre os atributos conceituais e formais na pintura da artista. No interior da racionalidade nas obras de Roberta Tassinari existe uma dualidade que acarreta certa subjetividade: esta se encontra entre uma pintura insinuada ou expandida, e uma pintura legitimada ou formal.

Já com relação a Kelly Kreis, por mais que sua mão seja a portadora da força subjetiva, do traço que faz as formas adquirirem dinamicidade, percebemos na série *Monstrinhas* a perspicácia de seu olho. No fundo, ele age com a mesma histeria do traço. Nesses retratos generalizados a um grupo de mulheres — mais de trinta no total — o olhar da artista atravessa os olhares das personagens. É igualmente um olho racional que vê o que pode, e mesmo assim desenha com eficácia os pormenores, as imperfeições dos rostos.

A série *As Monstrinhas* teve início em 2011 e com relação à versão de 2015, os primeiros trabalhos possuíam ares muito mais grotescos e surreais. A nova versão da série apresenta rostos menos estranhos, mais sensíveis e racionais.



Fig. 11 e 12: *Série As Monstrinhas*, 2015. Nanquim s/ papel, 21 x 15 cm ambas.



Fig. 13 e 14: *Série As Monstrinhas*, 2011. Nanquim s/ papel, 21 x 15 cm ambas.

1 Atualmente cursa o mestrado da linha de Teoria e História das Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do CEART, UDESC (bolsista Capes 2014–2016). Possui graduação em Letras Língua e Literatura Francesas pela Universidade Federal de Santa Catarina (2004). Primeiro ano de mestrado em Didática Intercultural Francês Língua Estrangeira e Segunda (DIFLES) pela Université Marc Bloch (2006). Cursou um ano e meio de graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

2 DANTO, A.C. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

3 DIDI-HUBERMAN, G. *Questão de detalhe, questão de trecho in Diante da Imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 297-347, p. 324.

4 FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

5 DIDI-HUBERMAN, G. *La pintura encarnada*. Valência: Pre-Textos Universidade Politécnica de Valencia, 2007.

6 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é Filosofia*. 1ª Edição. Tradução de Bento Prado Jr. e Adalberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 213.

7 BLANCHOT, M. *A Conversa infinita: a palavra plural*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora Escuta, 2001, p. 70.



IMAGEM ACONTECIMENTO:  
MODERNIDADE ARTÍSTICA  
EM SANTA CATARINA

PARTE II

APRESENTAÇÃO

IMAGEM ACONTECIMENTO:  
CONTEMPORIZAÇÕES DA MODERNIDADE  
ARTÍSTICA EM SANTA CATARINA

Sandra Makowiecky<sup>1</sup>

A segunda parte deste livro irá apresentar artigos produzidos na realização da pesquisa denominada: “Imagem acontecimento: contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina”, restringindo-se no caso, a artigos que tratam de mulheres artistas, pois a pesquisa não faz esta diferenciação de gênero em sua problemática. O projeto ocorre em concomitância e parceria com o projeto coordenado pela professora Rosângela Miranda Cherem, denominado: “Maneiras de arquivar, modos de experimentar, paradoxos e singularidades do gesto artístico na contemporaneidade”, que pretende analisar artistas, situados entre o último quartel do século XX e o século XXI, principalmente que trabalham, estudam, ensinam ou expõem em Santa Catarina e que apresentam um alto potencial imagético a partir de referências, interlocuções e repertórios (distintos arquivos), reconhecendo como os mesmos são processados e combinados no interior de

seus trabalhos e obras (singularidades e complexidades dos gestos artísticos)<sup>2</sup>. As duas pesquisas possuem os mesmos fundamentos teórico-metodológicos, bem como a mesma matriz bibliográfica, entretanto, com atenção voltada aos objetivos específicos formulados em cada projeto. A primeira parte do livro, como já explicitado, reúne artigos realizados durante para o Seminário Temático “História da Arte como operação de hipertexto”, ministrado pelas professoras Rosângela Miranda Cherem e Daniela Pinheiro Machado Kern, que foi dividido em dois blocos. O primeiro bloco foi conduzido pela professora Rosângela Cherem e pesquisou o arsenal e o repertório das mulheres artistas, principalmente as locais, bem como o arquivo como dispositivo de criação nos artifícios da poética e da fatura, sendo que ressaltavam questionamentos como: Existe distinção entre a arte feita por homens e por mulheres? Existe isso que se pode chamar de arte feminina? O segundo bloco, conduzido por Daniela Kern, salientou tanto a natureza da imagem e sua relação com a obra de arte — juntamente com desdobramentos teóricos e implicações da crítica — quanto à história da arte e seu alcance, assim como eternos retornos ou avanço sobre inquietações, constituídos por temas como, por exemplo, a arte como crença, a arte como política, a arte como subjetivação, a arte como produção serial, a arte como pensamento, cujo conteúdo transpassava desde a busca de um mundo perdido através das vanguardas históricas e das *velhas tecnologias* até a Arte Contemporânea e as *velhas tecnologias*, fundamentadas nos arquivos, nas poéticas da obsolescência, na ficção e nos mundos possíveis; ambos construindo um diálogo com as artistas mulheres locais, apresentadas no primeiro bloco do seminário.

A pesquisa “Imagem acontecimento: contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina” apresenta em sua formulação do problema, o fato notório de que há uma escassez de estudos e pesquisas sobre as artes plásticas em Santa Catarina, não apenas em termos de arsenal imagético, como também em termos de um tratamento teórico-metodológico em relação a este arsenal. Some-se a este problema o fato de que dificilmente vemos conexões entre artistas de diferentes temporalidades, impossibilitando tanto um entendimento mais abrangente e rico da produção artística, como impedindo avanços para além dos estudos sobre acervos privados e/ou monotemáticos, dificultando tanto maiores articulações das particularidades em relação ao conjunto dessas características, como evitando análises mais consistentes sobre suas contaminações e desdobramentos. Neste sentido, fazem-se necessários novos esforços, procurando relacionar as principais inquietações plásticas e persistências artísticas em Santa Catarina, considerando tanto os elos de proximidade-distância, repetição-diferença desta mesma produção no âmbito da modernidade, como em especial, seus desdobramentos desde a segunda metade do século XX.

Pensando em tais problemas, alguns objetivos emergem, como mapear artistas e sua produção em Santa Catarina a partir da segunda metade do século XX, bem como reconhecer as principais questões plásticas (poéticas e faturas) e afinidades temáticas, condições de trabalho, expectativas e sociabilidades artísticas que emergem neste circuito. Os artigos que constituem a parte dois do livro, são oriundos de trabalhos realizados em sua maioria em co-autoria, com alunos de graduação (em iniciação científica) e uma doutoranda em artes visuais, integrantes do grupo de pesquisa

“História da Arte: imagem–Acontecimento”, assim cadastrado na plataforma de grupos de pesquisa do CNPq, que agrega a maior parte dos autores dos artigos deste livro.

Um seminário temático denominado “Instituições, fronteiras e marginalidade: centros e periferias na história da arte brasileira”, organizado por Emerson Dionisio G. de Oliveira e Maria de Fátima Morethy Couto e realizado em 2014, em Uberlândia<sup>3</sup>, relacionou problemáticas que estão no cerne de muitas das preocupações da pesquisa. Por exemplo, sinalizava que o debate sobre a relação entre territórios culturalmente hegemônicos e suas periferias ganhou novas configurações na contemporaneidade e que há algumas décadas, historiadores da arte juntaram-se a outros pesquisadores para questionar pontos cruciais desta antiga dualidade: onde está o centro? O que tipifica as periferias? Como avaliar a circulação de valores entre elas? Até recentemente, era mais ou menos evidente que no contexto artístico brasileiro o centro estava identificado com os modelos narrativos, as propostas conceituais, as demandas econômicas e as seleções políticas oriundas do eixo formado pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Uma história da Arte com “pretensões nacionais” foi construída pela ótica deste eixo, transformando obras, artistas e instituições em modelos normativos, aos quais os demais territórios artísticos estavam destinados a seguir ou contrariar. Todavia, tal modelo cêntrico não parece resistir às inúmeras pesquisas levadas a termo em outras geografias artísticas nos últimos anos. Os proponentes do seminário defendiam que *torna-se importante articular pesquisas voltadas à produção artística de outros “centros”, com especial foco nos aspectos relativos aos processos de institucionalização e/ou*

*sobrevivência marginal dessa produção, segundo uma abordagem crítica da história da arte. Abordagem que problematiza os modelos narrativos hegemônicos de interpretação, sobretudo aqueles devotados à depreciação de uma produção que não se molda aos critérios eleitos de outrora.* Partindo desses pressupostos, o seminário debateu e acolheu pesquisas voltadas à análise de tal produção, antes “periférica”, visando compreender as táticas de enquadramento interpretativo, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se agora para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional. Tais modelos de interpretação, segundo os proponentes, foram cruciais para construir políticas do que conservar e do que “esquecer”, agindo diretamente sobre políticas patrimoniais, processos curatoriais, procedimentos de exibição, estratégias de colecionamento, projetos editoriais, programas educativos, políticas de premiação e de difusão, acionamentos críticos e midiáticos, enfim, todo um sistema institucional criado para a manutenção de narrativas específicas em diferentes territórios.

Os artigos a serem apresentados neste livro buscam pensar um arsenal imagético sem perder-se em generalidades. Partindo da produção das artistas, mesmo que em temáticas diversas, visamos compreender enquadramentos interpretativos, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se justamente para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional. Assim, para além deste debate, escolhemos a produção das mulheres artistas.

Como em muitas atividades humanas, a área da cultura e das artes visuais é ainda uma atividade reinada e dominada por homens. As mulheres ao longo de séculos aparecem mais como modelos de pinturas, desenhos, esculturas, gravuras e outras mídias, do que



propriamente autoras desta história. Existem muitos estudos que apontam a ausência de artistas mulheres ao longo da História da Arte e claro, como toda história, ela é contada e por alguém que elege o que deve ser contado. Este livro fez essa opção. Escrever sobre a produção de mulheres artistas. Em termos de curiosidade, vale registrar que o NMWA, *National Museum of Women in the Arts*, localizado na cidade de Washington, nos EUA, foi fundado em 1987, com o intuito de divulgar em um só local os grandes nomes femininos da arte. Sua coleção conta com nomes de artistas do século XVI em diante, até a era contemporânea, sendo o único museu no mundo dedicado somente a elas.

Ana Paula Cavalcanti Simioni aponta em artigo “As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões”<sup>4</sup>, alguns exemplos concretos de práticas de exclusão da participação feminina na história da arte brasileira, sobretudo no que tange às artistas classificadas como “acadêmicas”. Busca incitar uma reflexão crítica sobre a suposta neutralidade das fontes com que, usualmente, se (re)constrói a memória das práticas culturais e artísticas. O texto de Ana Paula, segundo a própria autora, *aborda particularmente três tipos de práticas constitutivas da institucionalização da história da arte enquanto disciplina: a montagem dos arquivos; as seleções museais e o modo com que os valores de época presentes na crítica de arte acadêmica impregnaram os estudos posteriores, procurando demonstrar como em cada uma delas as artistas mulheres foram sistematicamente negligenciadas e, por fim, colocadas à margem do cânon.*

Entendendo, como a autora, que a história da arte pode ser compreendida como uma narrativa constituída a partir de escolhas e exclusões e que o direito a figurar entre os sujeitos que fazem

a história da arte não é, nesse sentido, evidente ou determinado apenas por critérios puramente formais, mas depende, em grande parte, de outros sujeitos responsáveis pela escrita da história, a saber, o historiador da arte, o crítico, o museólogo, o curador, personagens determinantes na construção de um destino para obras de arte e seus criadores, aquilo que se denomina “cânon”, buscamos evidenciar uma mínima parcela do que se faz em Santa Catarina, deixando claro que são escolhas também circunstanciais de pesquisas mais adiantadas ou acesso aos arquivos e acervos mais facilitados. Poderiam, evidentemente ser outras artistas mulheres a figurar no livro. Santa Catarina possui uma parcela significativa de produção em arte realizada por elas. O livro deveria ser bem maior, mas precisávamos colocar um ponto final.

Assim, serão apresentados quatro trabalhos, a saber:

**1. A poética da transparência na gravura em Sandra Correia Favero, de Shayenne Alves e Sandra Makowiecky**, que visa analisar e registrar o trabalho de Sandra Maria Correia Favero, professora do curso de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, artista e pesquisadora em arte. Tendo em princípio se formado em pintura, logo migrou para a gravura. Dentro deste segmento da arte, desenvolveu pesquisas e experimentações da técnica, encontrando novas possibilidades para a gravação e impressão. Também como coordenadora de grupos de extensão desenvolveu um trabalho signficante na formação de gravadores, alguns deles atuantes como professores na UDESC. Neste artigo daremos ênfase à análise de sua produção da gravura que se desdobra preponderantemente sob três vertentes, tendo a gravura sempre por base: a gravura pro-

priamente dita, os livros de artista e as instalações. Para além da questão formal e do modo em que opta por apresentar seus trabalhos, existe sempre presente um processo de memória, de guardar e reutilizar sobras de papel, pois havendo a possibilidade de se transformar em um condutor poético, os objetos não são descartados. A outra questão a destacar é a transparência, uma característica bem perceptível em sua poética.

**2. Do pictórico ao digital em Yara Guasque, de Luciana Marcelino e Sandra Makowiecky,** visa analisar e registrar a transição do pictórico ao digital no pensamento e na produção da artista Yara Guasque, professora do curso de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, pesquisadora em arte e tecnologia. Seu percurso artístico e intelectual parte de uma produção pictórica nos anos 80 e 90, centrada em pinturas monocromáticas de grandes dimensões com aplicação de têmpera sobre lona, na qual encontramos questões formais como cor e dimensão, que a aproximam dos artistas expressionistas abstratos da década de 50, especialmente com Mark Rothko, artista de maior aproximação. Transfere-se para o campo das artes digitais a partir dos anos 2000, cujos trabalhos tornam-se ainda mais experimentais e colaborativos. Percurso sintomático da atual mudança de paradigmas analógico/digital, o artigo busca analisar os atravessamentos do conceito de imersão tanto na produção pictórica quanto na produção digital realizada pela artista. Partindo das possibilidades imersivas do campo pictórico chega-se ao estudo da imersão em telepresença nos trabalhos experimentais realizados pelos grupos Perforum Desterro e Perforum São Paulo, coordenados, respectivamente, por Yara Guasque e Artur Matuck.

**3. O arquivo revolvido em velhas técnicas e clássicos escritos em Gláucia Olinger, de Danielle Benício e Sandra Makowiecky,** em escrita que constitui uma breve reflexão sobre a arte contemporânea catarinense, considerando a articulação entre arquivo e criação, incluindo arsenal técnico e repertório teórico, a partir da obra de Gláucia Olinger, artista nascida e residente em Florianópolis, no Estado de Santa Catarina, com formação acadêmica em Direito, mas que abandonou a promissora carreira em prol do ser/fazer artístico, tornando-se autodidata. Aperfeiçoou seus estudos através de participação em cursos diversos e dedica-se à pintura desde 1999, trabalhando sob orientação do artista plástico Fernando Lindote desde 2010. No artigo, tomam-se justamente como objeto de reflexão as pinturas, as maquetes e a instalação exibidas em exposição realizada em 2012, bem como as informações obtidas através de entrevista concedida pela artista às autoras e as observações e registros fotográficos feitos durante a visita a seu ateliê. O processo artístico de Olinger reconcilia e congrega o intelectual e o manual. Os procedimentos do trabalho científico também são incorporados ao fazer artístico: coleta de dados, análise do material coletado e síntese crítico-criativa são etapas empreendidas em prol da criação de cada pintura. Assim, na arte contemporânea de Olinger verifica-se a íntima, e aberta, relação entre arquivo e criação.

**4. Singularidades da terra em exposição de mulheres ceramistas, de Sandra Makowiecky,** dedica-se a fazer uma narrativa do conjunto de obras apresentadas em uma exposição que merece registro, por sua qualidade técnica e artística e por expor obras de ceramistas mulheres que atuam em Santa Catarina.

A exposição ocorreu no mês de agosto de 2015, no Museu da Escola Catarinense da UDESC e merece figurar neste livro, porque reuniu trabalhos de mulheres ceramistas de larga experiência e atuação no campo da arte. A exposição “Singularidades da Terra”, foi desenvolvida por um coletivo de dez artistas e apresentou trabalhos diferenciados de cerâmica, que aliam a tradição da técnica com as urgências da arte contemporânea.

## A POÉTICA DA TRANSPARÊNCIA NA GRAVURA EM SANDRA CORREIA FAVERO

Sandra Makowiecky<sup>1</sup>  
Shayenne Bruna Alves<sup>2</sup>

---

1 Possui licenciatura em Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas – pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), especialização em Arte-Educação também pela UDESC, mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e doutorado interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua como professora de Estética e História da Arte da UDESC, no Centro de Artes (CEART), no curso de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PP-GAV), na linha de Teoria e História da Arte. Coordena o projeto de pesquisa “Contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina”.

2 Dados do projeto presentes no currículo da plataforma lattes da coordenadora do projeto, Rosângela Miranda Cherem. Disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacvdo?id=K4700929U0>>. Acesso em 21 dez. 2015.

3 Disponível em <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2014sessaotematica6.html>>. Acesso em 10 nov. 2015.

4 SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “*As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões*”. Disponível em <<http://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>>. Acesso em 10 nov. 2015.

**1. Por uma introdução – Conhecendo Sandra Maria Correia Favero:** Este texto visa analisar e registrar o trabalho de Sandra Maria Correia Favero, professora do curso de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, artista e pesquisadora em arte. Tendo em princípio se formado em pintura, logo migrou para a gravura. Dentro deste segmento da arte, desenvolveu pesquisas e experimentações da técnica, encontrando novas possibilidades para a gravação e impressão. Também como coordenadora de grupos de extensão desenvolveu um trabalho significativo na formação de gravadores, alguns deles atuantes como professores na UDESC. Neste artigo daremos ênfase à análise de sua produção da gravura que se desdobra preponderantemente sob três vertentes, tendo a gravura sempre por base: a gravura propriamente dita, os livros de artista e as instalações. Para além da questão formal e do modo em que opta por apresentar seus trabalhos, existe sempre

presente um processo de memória, de guardar e reutilizar sobras de papel, pois havendo a possibilidade de se transformar em um condutor poético, os objetos não são descartados. A outra questão a destacar é a transparência, uma característica bem perceptível em sua poética.

Sandra Maria Correia Favero, conhecida como Sandra Correia Favero, nasceu em Curitiba, no Paraná, em 1957. É graduada em pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em 1979. Durante sua graduação, cursou desenho de observação no Museu Alfredo Andersen com o Professor Alberto Massuda em 1975. Logo após sua formação, desenvolveu uma curiosidade pela gravura, sendo assim, cursou litografia e impressão litográfica com Sonia Tozatti da Rosa e Roberto Gyrfi (impressor) no Centro de Criatividade de Curitiba, em 1980. Participou das atividades do atelier livre de litografia no Centro de Criatividade, em 1980 até 1982, quando foi feita a mudança dos ateliers de gravura para o Solar do Barão, Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Ao participar dessas movimentações, passou a fazer parte da história da gravura no Paraná, em seu início de carreira. Este período foi muito efervescente para a história da gravura e já resultou em estudos próprios sobre o desenvolvimento da gravura no Paraná e mesmo da gravura em geral.<sup>3</sup> Nessa época começou a frequentar também o atelier de gravura em metal sob a orientação de Uiara Bartira e coordenação de Fernando Calderari, que foi aluno de Johnny Friedlander, o que os insere em exigente métier e ao respeito pelo ofício de gravar. A orientação de Litografia ficou a cargo de Rosane Schlögel, Tossati da Rosa e Roberto Gyrfi. Com as artistas Uiara Bartira e Rosane Schlögel empreendeu uma viagem para Nova

York onde realizou cursos de gravura em metal com Roberto De Lamonica, no Art Students League of New York, todas as manhãs de outubro à dezembro de 1982. Cursou também desenho de “modelo vivo” com Marshall Glasier, Art Students League of New York, todas as tardes de outubro à dezembro de 1982. Além também do curso de fotogravura em metal com Brenda Zlamani no Workshop de Bob Blackburn em Now York, num período de 5 dias, em 1982. Em pós-graduação, cursou a disciplina de “Aperfeiçoamento em litografia avançada, na área de Artes com o Prof. Garo Zareh Antreasian, sob a coordenação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Scalzilli Silveira ECA/USP, São Paulo, em 1985. Logo após seu regresso ao Brasil em 1982, que sua produção se fixou quase que exclusivamente na gravura, onde explica: *a escolha para pesquisar a gravura em metal dentro da minha poética se deu justamente por ser um meio onde eu posso explorar relevos e texturas que fazem parte das minhas experimentações. Com o metal eu venho buscando a ampliação das possibilidades gráficas*<sup>4</sup>. Sua primeira exposição individual ocorre em 1984, na galeria do Banestado, em Curitiba.

Sandra Correia Favero defendeu o mestrado em Gestão do Design e Produto no Programa de Pós-Graduação de Engenharia de Produção e Sistemas da UFSC, em 2003. Sua dissertação intitulada: “Arte ou Não: uma abordagem de aspectos relacionados à responsabilidade na formação de paradigmas estéticos do público”, dizia respeito à inquietações da artista à época, quando estava incomodada com um assunto recorrente do seu dia a dia. Em palavras textuais, explica a artista:

Onde eu andava me deparava com ‘obras de arte’ à venda. Em restaurantes, em supermercados, em entradas de bancos,

eram colocados trabalhos ditos de arte. E a confusão do que é e que não é arte para quem não entende? Como sair de um supermercado e entrar já em seguida num museu ao lado? Qual a sensação resultante disso? O que diz que um trabalho é e o outro não é arte? Assim fui tentando fazer ver que há uma deturpação de sentidos para o público. Os espaços públicos, as leis municipais, enfim, uma confusão<sup>5</sup>.

De sua pesquisa no mestrado, as considerações finais a encaminharam para atitudes de maior responsabilidade diante daquilo a que se propunha, como artista e professora, pois existe um vasto espaço para transformações nas relações entre as artes visuais contemporâneas e o público, e isso não pode ser esquecido. Buscou um fortalecimento de elos investigativos entre teoria e prática e os caminhos que esses delineiam.

Realizou sua pesquisa de doutorado na Universidade de São Paulo — Escola de Comunicação e Artes — doutoramento em poéticas Visuais, sob orientação do prof. dr. Luiz Claudio Mubarac, entre 2011 e 2015. A pesquisa intitulada “estuário”, busca compreender o processo poético utilizando como meio de experiências a gravura em metal. Para isso, teve aulas com Luiz Claudio Mubarac, Marco Buti, Hugo Fortes e Dária Jaremtchuk, onde ocorreram várias possibilidades para reflexões sobre o seu processo, como também o entendimento do processo artístico em geral. Declara que:

A valorização da experiência para o encontro entre o que se quer dizer, o que se diz e o que poderia ser dito com o trabalho. O espaço para outras formas, outros significados. O tempo correndo a favor, mas também forçando definições que com certeza mais

tarde surgirão como outras formas de significar. O encanto de se trabalhar sabendo que aquelas soluções encontradas poderão vir a ser transformadas e nem por isso deixarão de ser o que eram, mas receberão outros complementos.<sup>6</sup>

Atua como professora de gravura no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) desde 1998. Sua atuação no centro é dinâmica e com grande reconhecimento entre os alunos. Na Universidade, coordenou o Programa de Extensão Articulando Poéticas em 2012 e o Projeto de Extensão Gravar Gravando Gravura, com longa duração, de 2003 a 2010. Estes programas contribuíram na formação de novos gravadores como Eliana Veiga, Helena Werner, Terezinha Dias e Juliana Crispe que continuam trabalhando com gravura e com publicações de artista. Outros nomes como Elenice Berbigier, Zulma Borges, Leandro Serpa, Joana Amarante, Gabriela Oliveira, Paulo Roberto, Bruna Mansani, Joceane Willerding, Gabriela Oliveira, que continuam atuando na gravura, são citados como pertencentes a uma rede de formação de artistas com propostas compartilhadas. Sandra conta que o projeto teve a duração de dez anos e consistia em trabalhos um grupo muito constante e um público flutuante e explica um pouco o processo do grupo e de como se constitui esta experiência na gravura:

O fato é que para produzir em gravura é preciso dedicação, tempo, disciplina e determinação. Isso tudo nem sempre vem num pacote só e muitos acabam só querendo produzir mas não conseguem por vários outros fatores que muitas vezes sequer estão relacionados com o próprio fazer gravura, mas são tantas coisas a serem descobertas

e experimentadas. Eu acho que pude fazer um trabalho muito bom entre alunos, ex-alunos, comunidade extra universidade. Através de projetos busquei sempre valorizar todos os lados e promover a extensão que considero muito importante para a universidade e para aqueles que querem dividir conhecimentos.<sup>7</sup>

Não resta dúvida que Sandra Correa Favero se destaca pela boa gravura e sobre a artista, escreveu João Francisco Evangelista: *O trabalho de Sandra Favero possui três características, a saber: 1) a pesquisa é mantida em nível cauteloso de serenidade; 2) o resultado aponta para um apuro de sensibilidade; 3) a atitude não é romântica nem simbólica, nem confessional nem generalizante, mas sinaliza para a plenitude da visualidade. Reflexiva.*<sup>8</sup> Esta é uma síntese apropriada para a obra da artista. Mesmo ampliando a análise das três vertentes em que hoje ela produz, não estaremos longe desta caracterização. Quais seriam essas vertentes? Entendemos que são três, tendo a gravura sempre por base: a gravura propriamente dita, os livros de artista e as instalações. Seu trabalho é requintado e pouco tem a ver com tradições históricas do local em que escolheu para morar: Sambaqui, perto do mar onde vive há 27 anos, construiu sua vida familiar, cercada pelo verde, pelo céu e pelo mar, ouvindo silêncios (o barulho urbano fica bem longe) e sons da natureza. Diz a artista em entrevista<sup>9</sup> que foi em Sambaqui que pode descobrir lentamente as relações que foi formando entre sua vida e seu trabalho, seja como artista ou professora, pois tenta levar sempre tudo junto, admitindo que não consegue ser compartimentada. A região onde vive/mora está presente em sua obra, em especial na sua pesquisa de doutoramento.

**2. O processo:** Para entender melhor a relação da artista com a gravura, é necessário entrar nesse universo. Gravura é o termo que designa, em geral, desenhos feitos em superfícies duras como madeira, pedra e metal, com base em incisões, corrosões e talhos realizados com instrumentos e materiais específicos. Ao contrário do desenho, os procedimentos técnicos empregados na gravura permitem a reprodução da imagem. Em função da técnica e do material empregados, a gravura recebe uma nomenclatura específica: litografia, que é a gravura em pedra; calcografia, gravura em metal e suas variantes água-forte, ponta-seca, água-tinta, maneira negra, verniz mole e tantas outras; xilogravura, gravura em madeira; serigrafia etc. A artista tem mais afinidade com a gravura em metal e utiliza-se preponderantemente das técnicas de ponta-seca, água-forte e água-tinta sobre o metal, buscando diferentes combinações e possibilidades com estes processos gráficos. A gravura inicia seu papel na história como um utilitário de comunicação por meio da imagem. Passa por alguns momentos determinantes na história das artes permanece como afirmação em movimentos como o expressionismo alemão e a arte pop. Com o passar dos tempos a gravura foi se transformando e participando das mudanças da arte, já não se limita à simples existência de uma matriz e respectiva edição. Os valores dados às gravações, cortes e incisões realizados nas matrizes de cobre ou madeira, a fim de construir uma imagem, são agora relações encaradas conceitualmente. São estas as características também representadas por outros meios. Os limites entre as definições técnicas das obras não são mais tão claros<sup>10</sup>. A técnica e a linguagem precisam

acompanhar os tempos, as transformações, as necessidades, os questionamentos contemporâneos.

Muitos artistas entendem a gravura como um componente da arte contemporânea e não mais simplesmente como uma técnica e um gueto dentro das artes, constituindo-se em uma linguagem que se cria relações com outras linguagens e não tem mais a necessidade de ser tão específica. De certa maneira, pode-se aludir a uma libertação da técnica. Não é este o caso de Sandra Correia Favero. Ela claramente entende a gravura como um componente da arte contemporânea, mas defende que não há como se libertar da técnica, ela estará presente sempre. O que acontece é que quando o artista produz, ele faz experimentos e naturalmente ocorrem modificações nos modos de trabalhar.

[...] me tornei mais “certeira” naquilo que já fiz tantas vezes, e assim tento de outra forma, simplificando passos, mas não me desprendo totalmente, e sabe por quê? Porque sou, como diz Olívio Tavares de Araújo, uma entre aqueles gravadores essenciais, artistas que sentem necessidade de explorar este meio específico e extrair dele o que mais puder.<sup>11</sup>

Diz a artista que não concebe gravura como uma forma de multiplicação de determinada imagem, como um desenho múltiplo, mas que dentro deste meio expressivo, busca extrair dele o que mais puder. E com tal afirmação, nos remete à debates bem pertinentes no universo da gravura em que uma pergunta que pode ser bem explorada diz: quais são as possibilidades da gravura na arte contemporânea? A gravura, margeada desde sempre pelos contornos ontológicos da técnica, foi agora penetrada pelo ecletismo expansivo da arte do fim do século, e não tardaria a se juntar, finalmente, às angústias de um mundo feito de linguagens

em crise. A respeito do fim das mostras de gravura em Curitiba, nos anos 2000, escreve Arthur Freitas:

Com o fim das Mostras, a identidade da gravura partilhava agora, em plenos anos 2000, da mesma crise identitária da arte em tempos globalizados. Não se tratava, é claro, de mais um capítulo da lenta e interminável morte do moderno, que invariavelmente foi seguida pelo eterno retorno de tudo – da pintura, da arte, da história –, como se fosse o caso de esperarmos, *mutatis mutandis*, por um eventual e glorioso “retorno da gravura”. Antes, como anunciado pela XII Mostra, tratava-se de entender a “gravura” como um modo possível e legítimo de compreensão do mundo: como uma categoria, enfim, que se expandiu a ponto de abarcar os sintomas, as marcas dos corpos e a transformação mesma do tempo em matéria.<sup>12</sup>

A obra de Sandra Correia Favero está circunscrita dentro desse meio expressivo, como ela diz, extraíndo deste meio o que mais dele puder. E acreditamos também que se *expandiu a ponto de abarcar os sintomas, as marcas dos corpos e a transformação mesma do tempo em matéria*. Desta forma, Sandra reafirma ser gravadora em essência, conectada em seu tempo. Diz a artista, ao escrever sobre seu processo, que:

Todo o caminho que percorremos na nossa vida, incluindo nossa experiência artística, faz-se presente nas escolhas que fazemos; é impossível, por mais que queiramos, distanciar-nos da rota seguida, reduzindo tudo a um momento de tendência artística, desprezando toda a liberdade expressiva conquistada com responsabilidade poética.<sup>13</sup>

Ao falar de suas escolhas técnicas e expressivas, menciona que a escolha da gravura em metal, de modo geral preponderante em

sua produção, ocorre pelas possibilidades que esse meio oferece para trazer para as matrizes e suas estampas sensações aproximadas aos contatos diretos que tem com os materiais diversos, texturas e tonalidades. Com a gravura em metal, acontece uma adequação visual quase que imediata em suas pesquisas. Explica ainda que diferentemente da xilogravura, que lhe traz a busca pela exatidão do corte, a ansiedade do ver finalizada a imagem/matriz, procura fazer do trabalho em metal uma experiência mais paciente, um pouco menos impulsiva, talvez, em que o diálogo permanece mais aberto, permitindo uma reflexão mais introspectiva, um refazer quase que constante.<sup>14</sup>

Para além da questão formal e do modo em que opta por apresentar seus trabalhos, existe sempre presente um processo de memória. A artista faz uso de coisas que carregam uma bagagem de memória, seja um objeto que encontra na praia, seja um objeto da família, ou partes do próprio trabalho. Havendo a possibilidade de se transformar em um condutor poético, os objetos não são descartados. A artista acrescenta, em entrevista<sup>15</sup> que há uma pertinência poética nesses procedimentos. *Posso dizer que meu processo é sustentável, não porque esta palavra está na moda hoje, mas porque sinto-me atraída por isso. Não consigo descartar se penso num determinado objeto como um possível condutor poético. Faz parte do meu modo de trabalhar com arte, como também de viver.*<sup>16</sup> Para corroborar seu pensamento ou postura frente à vida, cita uma frase de Proust:

Na verdade, jamais se resignava a comprar qualquer objeto de que não se pudesse tirar algum proveito intelectual e sobretudo o que nos proporcionam as coisas belas,

ensinando-nos a buscar deleite em outra parte que não nas satisfações do bem-estar e da vaidade. Até quando tinha de fazer algum presente chamado útil, [...], procurava-os ‘antigos’, como se, havendo seu longo desuso apagado em tais coisas o caráter de utilidade, parecessem antes destinadas a contar a vida dos homens de outrora que a atender às necessidades de nossa vida atual.<sup>17</sup>

## 2.1. Gravura Propriamente dita: (Figs. 1, 3, 4, 19, 20).

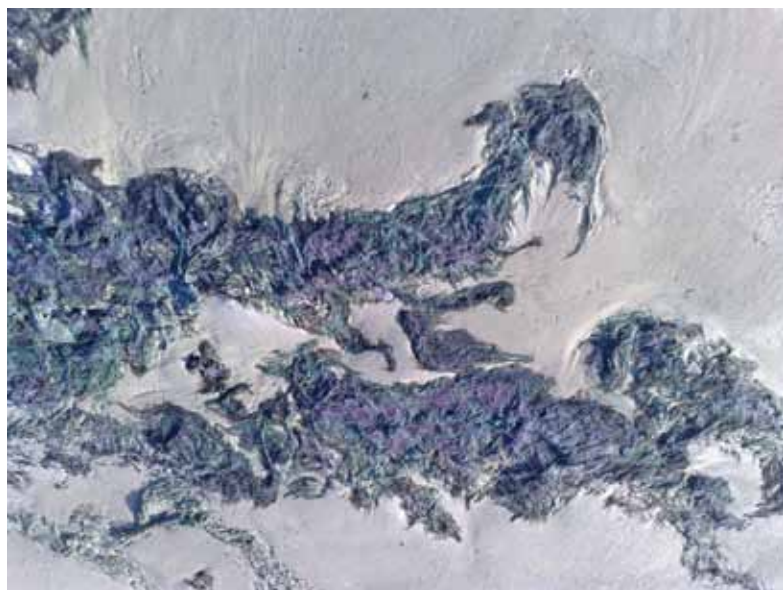
Algumas das obras selecionadas mostram como a artista segue utilizando a gravura em sua forma mais tradicional. Nas gravuras em metal, o trabalho de Sandra tem por características as impressões sobrepostas, às vezes sem a adição de mais uma entintagem, onde uma mácula sobre a outra gera transparência e novas possibilidades de composições, outras vezes ela sobrepõem impressões de outras matrizes com outras tonalidades. Além disso, todas as sobras de papel impresso, que por algum acaso foram descartadas, são guardadas para um possível reaproveitamento seja na forma de colagem ou ainda como um trabalho específico reutilizadas. Além disso, a poética da artista, conforme podemos ver na sua obra, está voltada para elementos naturais e objetos trazidos pelo mar até as areias da praia da Daniela, em Florianópolis, local onde ela costuma caminhar. Sobre seu processo (fig. 1 e 2), esclarece a artista que fotografa as coisas que a tocam.

É como se fosse um *back up* daquilo que estou registrando no momento em minha memória, e quando preciso vou lá, olho todas as fotos que interessam e formo a minha imagem buscando alcançar texturas, as tonalidades que lembrem, mas, não é a representação de determinada fotografia.<sup>18</sup>





**Fig. 1:** Sandra Correia Favero. Título: Da série Estuário, 2013.



**Fig. 2:** Foto da artista.



**Fig. 3:** Sandra Correia Favero, *Da série Estuário*, 2013. Dimensão: 57 x 75cm. Técnica: gravura em metal, chapas recortadas, água-forte, água-tinta, enxofre com azeite de oliva. Acervo da artista.



**Fig. 4:** Sandra Correia Favero, *Da série Estuário*, 2013. Dimensão: 50 x 34,5 cm. Técnica: gravura em metal, água-forte, água-tinta, duas impressões, duas cores.

**2.2. Livros de Artista:** A necessidade do aproveitamento de imagens que haviam sido impressas e que apresentavam problemas, desencadeou um outro modo de proceder, ou seja, esses problemas levaram à artista desdobramentos das possibilidades gráficas e permitindo-se selecionar partes das impressões, reorganizando-as em novos sentidos poéticos e adequando à linguagem de livro, ou seja, as páginas foram sendo formadas com a intenção de se complementarem como um objeto único, no caso: livro de artista. Ao contrário do que comumente se espera de um livro de artista, este segmento de trabalhos de Sandra costuma ter um cunho de peça única e irreprodutível no sentido de utilização dos mesmos materiais, uma vez que a digitalização deles possibilitará fac-símiles (Figuras 5 a 9). Livros de artista consagram-se na arte contemporânea e merecem breves explicações, pois como categoria artística, sua definição nem sempre é precisa. Adicionamos, para maior esclarecimento, algumas definições de teóricos, artistas, bibliotecas e museus.<sup>19</sup> Uma definição bem simples diz que *são obras de artistas em forma de livros* (Newark Public Library, W. Dane), ou que pode-se sempre cair na definição duchampiana: *É um livro de artista se um artista o fez, ou se um artista diz que é* (New artists' books, Lucy Lippard), ou ainda uma definição bem pragmática: *Livros de artista são 1. Portáteis, 2. Duráveis, 3. Baratos, 4. Íntimos, 5. Não-preciosos, 6. Reproduzíveis, 7. Históricos, e 8. Universais.* (New artists' books, Pat Steir).

O livro de artista é por si só uma obra de arte, concebido especificamente na forma de livro e frequentemente publicado pelo próprio artista. Pode ser visual, verbal, ou

visual/verbal. Com algumas exceções, é um todo como peça, consistindo num trabalho em série ou série de ideias e/ou imagens – uma exposição portátil. Mas, ao contrário de uma exposição, o livro de artista não reflete as opiniões exteriores e permite ao artista contornar o sistema comercial da galeria, assim como evitar más interpretações por críticos e outros intermediários. Habitualmente não é caro, modesto no formato, e ambicioso no alcance, o livro de artista é também um veículo frágil para pesadas cargas de crenças e ideias: é considerado por muitos a maneira mais fácil, fora do mundo artístico, em direção ao coração de uma maior audiência. (*The artist's book goes public*, Lucy Lippard)<sup>20</sup>

Conceptualmente, consideram-se livros de artista aquelas obras cujo suporte físico ou de inspiração remete para a forma física de um livro, ou cuja utilização implica uma aproximação à utilização de um livro (*16/60 – contextos e margens*, Ana Gonçalves, Rita Castelo-Branco, Sara Matos, José Caisotti).

Em outros trabalhos, as sobras de xilogravuras que compõem um “tapete”, são reaproveitadas e acabam transformando assim uma gravura bidimensional em uma obra tridimensional. Aqui, a gravura de Sandra também não se limita à simples existência de uma matriz e respectiva edição. Existem nestas obras, relações encaradas conceitualmente. Os limites entre as definições técnicas de suas obras não são mais tão claros. A artista descreve o início de seu trabalho com os livros de artista.

Em 2002 eu estava completamente envolvida com o processo de descoberta da xilogravura. Sobre portas retiradas da minha casa inseri imagens que denominei de peles. O uso da impressão manual favorecia o

aproveitamento de marcas deixadas pelo tempo somando-se a sobreposições de imagens de duas ou mais matrizes. As cópias nem sempre saíam como o esperado e, a grande quantidade de restos de lâminas de madeira me perturbava. Percebi naquele momento que eu tinha liberdade de transformar aquele material todo em outra coisa que passava dos limites da gravura tradicional. Transformei as lascas de madeira em livro de artista *Outras Peles, Outros Pêlos*. As cópias que não saíram bem foram pacientemente recortadas em tiras e coladas uma a uma formando um “tapete” com o título de *Pelas Peles, Pelas Penas, Pelos Pêlos*, trazendo imagens de leveza aos olhos.<sup>21</sup>

Os livros de artista desdobram-se em proposições, passa a ser um contínuo que se estabelece cada vez mais, como depositário de memórias, com registro de ações, como espaço para um “olhar de outra forma”, mergulhar, completa.



**Fig. 5:** Sandra Correia Favero, S/título, 2011. Dimensão: 12,5 x 8 cm. Técnica: livro de artista com recortes de estampas de xilogravuras, colagem.



**Fig. 6:** Sandra Correia Favero, *Pelas peles, pelas penas, pelos pêlos*, 2002. Dimensão: 1,45 x 0,50cm. Material utilizado: tiras recortadas de estampas de xilogravuras sobre papel manteiga fosco coladas sobre papel manteiga também fosco.



**Fig. 7:** Sandra Correia Favero, *Pelas peles, pelas penas, pelos pêlos*, 2002. Dimensão: 1,45 x 0,50cm. Material utilizado: tiras recortadas de estampas de xilogravuras sobre papel manteiga fosco coladas sobre papel manteiga também fosco.



**Fig. 8:** Sandra Correia Favero, *Outras peles, outros pêlos*, 2002. Dimensão: 30 x 23 cm. Técnica capa: lâminas de madeira retiradas de matriz xilográfica costuradas sobre meia de nylon esticada sobre papel sola, colada sobre lâmina de madeira. Miolo: impressões em xilogravura sobre papel artesanal feito com fibras de bananeira; papel feito com fibras de cana-de-açúcar.



**Fig. 9:** Sandra Correia Favero, *Outras peles, outros pêlos*, 2002. Dimensão: 30 x 23 cm. Técnica capa: lâminas de madeira retiradas de matriz xilográfica costuradas sobre meia de nylon esticada sobre papel sola, colada sobre lâmina de madeira. Miolo: impressões em xilogravura sobre papel artesanal feito com fibras de bananeira; papel feito com fibras de cana-de-açúcar.

**2.3. Instalações:** Outra vertente observada na produção de Sandra trata de instalações (Figs. 11 a 18). Para uma definição mais precisa, Instalação é um fazer artístico dos mais relevantes no panorama das artes no século XX e início do XXI. Embora já bastante discutida e exercida, conta ainda com frágil definição e com muitos pontos a serem pesquisados de forma incisiva. Como boa parte da produção artística contemporânea a instalação não permite rotulação única, por seu princípio experimental. O conceito, a intenção do artista ao formular seu trabalho é em grande parte a essência da própria obra, na medida em que a instalação emerge no contexto da Arte Conceitual, que consiste também em amplo repertório de experimentações, que apresentam em comum o predomínio da valorização da ideia sobre o objeto artístico. A Instalação, enquanto poética artística permite uma grande possibilidade de suportes, a gama variada de possibilidades, em sua realização pode integrar recursos de diversas ordens. Esta abertura de formatos e meios faz com que esta modalidade se situe de forma totalmente confortável na produção artística contemporânea que tem como grande característica o questionamento do próprio espaço e do tempo.

Em suas instalações, utiliza peças que recolhe, objetos guardados pela família, que carregam consigo suas próprias memórias, além de preservar lembranças. Cada objeto tem características bem próprias da matéria de que se constituem, mais as reações provocadas pelo tempo de convívio, como chaves (fig.10), portas, cadeiras, casacos.

Em seu artigo “O avesso das matrizes gravadas”, a artista comenta seus trabalhos e conta que por volta de 2003/2004, em pesquisa denominada “Desdobramentos da Experiência Estética: a

gravura contemporânea na ação educativa”, apresentou um trabalho que resultou em um autorretrato (fig. 11), que a levou a outros dois trabalhos: Um novo autorretrato (fig. 12) e a *A Sementeira* (fig. 13 e 14). O primeiro autorretrato surgiu de um abacate que transformou-se num ovo de madeira oca que podia ser aberto ao meio. Por fora, foi preenchido com conchas e caramujos guardados das caminhadas pelas praias, por dentro, com pele de coelho e um ovo antigo de cerzir meias que se transformou em semente. O segundo *Autorretrato* surgiu de um casaco de pele da avó de Sandra e da vontade de trabalhar com conchas de ostras, muito cultivadas onde a artista mora. O acúmulo delas é motivo de trabalho constante. Na sequência de reflexões, surgiu o casaco de conchas. Esse *Autorretrato* foi apresentado sobre um manequim antigo.

A *Sementeira* de 2005 (fig. 13 e 14) surgiu da semente do ovo, numa caixa de vidro medindo 35 cm x 35 cm com 15 cm de altura (aberta). Nela, foram colocadas conchas e caramujos e, nascendo deles, cópias com tiragem ilimitada de uma imagem em xilogravura para ser levada pelo público, intencionada a contaminar pelo ato de gravar.



**Fig. 10:** Sandra Correia Favero. Molho de chaves antigas utilizadas como matriz para impressão sobre papel.



**Fig. 11:** Sandra Correia Favero. Título: *Autorretrato*, 2005. Dimensão: 25 x 15 x 15 cm. Material utilizado: madeira, conchas e caramujos, pele de coelho. Acervo da artista.



**Fig. 12:** Sandra Correia Favero, *Auto-Retrato*, 2007. Dimensões: 80 x 75 x 50 cm. Material: manequim, cascas de ostras, tela para tapeçaria, barbante, casaco de pele. Foto: Carolina Correia Favero.



**Fig. 13:** Sandra Correia Favero, *Sementeira*, 2005. Dimensões: 35 x 35 x 15,5 cm. Material: vidro, conchas e caramujos, cópias de imagem xilográfica.



**Fig. 14:** Sandra Correia Favero, *Sementeira*, 2005. Dimensões: 35 x 35 x 15,5 cm. Instalação com caixa de vidro, conchas e caramujos, cascas de ostras e mariscos, estampas impressas a partir de matriz xilográfica.

Na obra “Sem título”, figs. 15 e 16, a artista expõe uma ligação afetiva muito intensa. Todos os objetos aqui apresentados pertenceram a sua família e em especial as gravatas e a forma de sapato que eram do pai de Sandra Favero.

Em “Ninho”, de 2008 (figs. 17 e 18), novamente defendendo o que entende por preservação de meio ambiente e sustentabilidade, Sandra confeccionou um ninho com sacolas plásticas. Nesta obra, a artista pretendia uma reflexão sobre o uso abusivo das sacolas plásticas, da repetição da ação cotidiana abusiva, do excesso delas dentro de casa, das possibilidades de modificações de hábitos. A repetição da ação formou um ninho que pretendia ser acolhedor o suficiente para gerar sonhos de transformações comportamentais. A participação e interação de crianças com a obra foram fundamentais na intenção de conscientização para o cuidado com o meio ambiente. Com esta obra, pretendia ressaltar a importância da experimentação, da práxis, em que a produção é gerada no que ela pede e sugere, sempre num diálogo interno entre o que a artista intui e percebe na matéria e no que ela traduz e a leva a processar intelectualmente.

Vejo que nos trabalhos evidenciam-se repetições, transformações e diferenças, como se eu quisesse dizer de outro modo o que já havia dito e mostrado. Mas é uma forma de ressignificar, colocar em outro espaço, provocar reações em mim e no público que acompanha meu trabalho ou que o vê pela primeira vez.<sup>22</sup>



**Fig. 15:** Sandra Correia Favero, Sem título, 2014. Materiais: cadeira antiga de quarto, bola confeccionada com gravatas, formas de bota. Exposição Cartografias Afetivas. Acervo da artista.



**Fig. 16:** Sandra Correia Favero, Sem título, 2014. Materiais: cadeira antiga de quarto, bola confeccionada com gravatas, formas de bota. Exposição Cartografias Afetivas. Acervo da artista.



**Fig. 17:** Sandra Correia Favero, *Ninho*, Fundação Cultural Badesc, 2008. Dimensão: 1.50 cm de diâmetro X 1.90cm de altura. Material: Sacolas plásticas de supermercados, bambú, câmara de pneu.



**Fig. 18:** Sandra Correia Favero, *Ninho*, Fundação Cultural Badesc, 2008.

**3. Sobre a transparência na gravura:** Sandra Correia Favero reconhece a importância de diversos artistas e entre eles cita: Bill Jensen, Kiki Smith, Christopher Le Brun, Anna Letycia, Edith Behring, Leya Mira Brander, Miquel Barceló, Antonie Tàpies, Emile Nolde, Antoni Clavé, Iberê Camargo, Carlos Vergara. Sobre possíveis referências e influências, Sandra Favero destaca que o aprendizado em arte se fortalece no próprio meio:

É preciso entender que as referências são aquelas pelas quais nos interessamos e encontramos aproximações com nosso modo de trabalhar ou de pensar, [...] o que acontece e que deve ser levado em consideração é que quando estamos elaborando um trabalho estamos mantendo um diálogo com este determinado trabalho e a partir deste diálogo vamos seguindo uma direção para solucioná-lo. [...] Todos os artistas citados me são muito caros pelo modo como trabalham ou trabalharam. [...] uma vez que assim como ler textos sobre a história da arte, também ler as imagens possibilitam um arquivo imenso no inconsciente que floresce quando estou trabalhando.<sup>23</sup>

Disse João Evangelista<sup>24</sup> sobre Sandra que além de competência, o que mais atrai na personalidade de Sandra Favero é a modéstia; e, na pessoa, a presença clara, cordial e honesta como a arte que pratica, também clara, honesta, amável e incisiva ao mesmo tempo; uma obra que professa-se com prazerosa angústia e empatia com os materiais. Sem pudor algum, o produto artístico pode ser lido como extensão do criador, diz ele. Assegura-lhe o fascínio do trabalho o fato de não procurar o modismo, mas a vertente do essencial, a qual não é alheia a fantasia e que se articula, por sua natureza de arte, no processo fundamental do espírito. Vemos nas obras de Sandra,

o querer imprimir-lhe força, fazer do espaço gravado o registro do embate do artista com a matéria dura que devolve à estampa uma certa suavidade. Tornam-se pertinentes à gravura de Sandra Correia Favero, as palavras de Bachelard quando diz: [...] *a imaginação não é mais que o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito*<sup>25</sup>. Sandra encontra na gravura o espaço ideal para registrar o seu processo, evidentemente não só pelo tempo que a ela se dedica, mas, pelas características inerentes.

O trabalho com obras que privilegiam a transparência propicia o acúmulo de possibilidades e interpretações conectadas entre si. Neste debate, não há como deixar de lado os opostos, o tudo e o nada. A transparência possui sua expressão no relevo, na sobreposição de imagens transparentes, com contornos sutis que se emaranham e confundem o olhar que consegue perceber essa sobreposição. Pede-se acuidade no olhar para perceber a imagem, sem garantias de sucesso. Sandra fala que durante o processo de gravação, as alterações da matéria, uma após a outra acontecem, e ela chama de acaso.

Porque na gravura, decididamente, é impossível manter o domínio da intenção criadora, todo projeto já deve contar com as interferências externas, sejam elas da ordem da feitura, da ordem das manifestações climáticas, ou do tempo propriamente, que indiscutivelmente é outro dentro desse processo, eu diria que até certo ponto ele é irreal diante da vida que hoje somos induzidos a viver.<sup>26</sup>

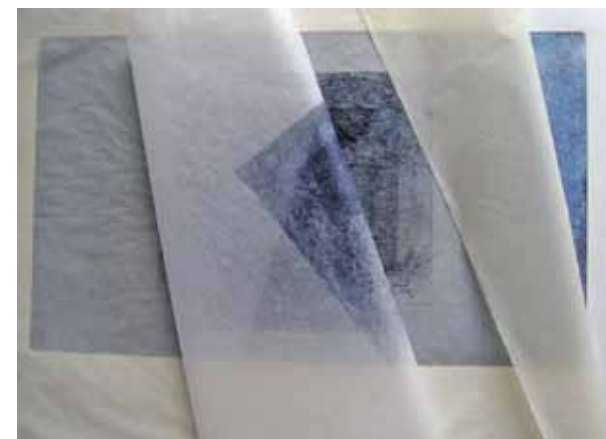
Sandra acrescenta que o acaso talvez seja o espaço da liberdade inerente ao fazer artístico. Mas lança uma pergunta e uma resposta: *E como lidar com o fazer se hoje esta palavra provoca*



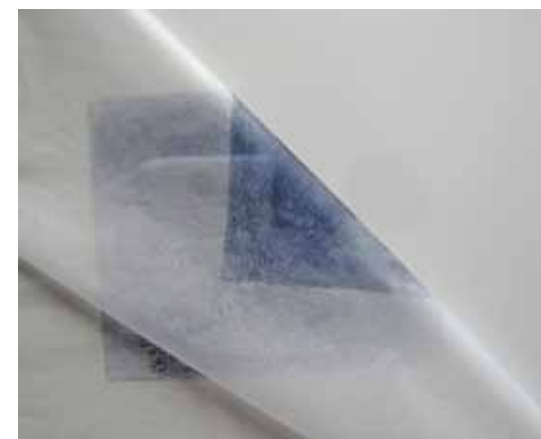
*arrepios conceituais? Respondo: fazendo; mesmo que esteja solitária nesta trajetória, repetindo e transformando, sempre em movimento. Buscando diferenças que indicam brechas para novas buscas poéticas.*<sup>27</sup>

A questão da materialidade acompanha as discussões acerca da obra de arte desde sempre. Com Duchamp, essa discussão tomou novos rumos. Na década de 1960, por meio de ideias veiculadas pelo grupo Fluxus, as questões acerca da materialidade da obra ganharam novos contornos, e a obra passou a ser considerada por essa corrente como um suporte para as reflexões do artista. E situações como a performance, a vídeo-arte e a tele-presença passaram a construir uma metáfora da imaterialidade na obra de arte. No trabalho de Sandra Favero, a transparência é uma constante, um traço que a caracteriza.

Mas em Sandra, diante das possibilidades e contrária à estética da saturação na gravura, talvez a opção pela transparência e seu caráter silencioso de ausência seja uma escolha para refletir também sobre tudo que a cerca. As imagens das figuras 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 19, 20, 21 e 22 mostram sua opção pela transparência. Em alguns outros momentos ela escolhe o NADA como produção, ela seleciona um NADA (aquilo que foi abandonado, o rejeito de um momento) para produzir um TUDO, como nas imagens das figuras 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 e 18. Na opção pelo NADA na forma expressiva, a transparência pode ser sua escolha, bem como pode ser sua presença clara, cordial e honesta, uma extensão do criador, como disse Bachelard quando afirma que a imaginação não é mais que o sujeito transportado às coisas e que as imagens trazem a marca do sujeito.



**Fig. 19:** Sandra Correia Favero, *s/título*, 2009. Material: 3 gravuras impressas de gravuras em metal, a primeira no fundo sobre papel Canson Montval com tinta *Charbonnel* azul da Prússia+vermelho+cobalto, as outras duas impressões sobre papel arroz com a mesma tinta da primeira. Foto: Carolina Correia Favero.



**Fig. 20:** Sandra Correia Favero, *s/título*, 2009. Material: 2 matrizes de gravuras em metal impressas, a primeira no fundo sobre papel Canson Montval com tinta *Charbonnel* azul da Prússia+vermelho+cobalto. Foto: Carolina Correia Favero.



**Fig. 22:** Sandra Favero, *Caixamar*, 2011. Dimensões: 4 x 30 x 49,2 cm. Caixa de madeira, miçangas, gravura em metal e vidro. O trabalho da fig. 21 foi finalizado em *Caixamar*.



**Fig. 21:** Detalhe de uma gravura em metal de Sandra Favero – *S/ título* – utilizando-se o avesso de uma matriz. A imagem encontrada na chapa foi impressa com violeta e preto, com uma sobreposição da cor azul feita com rolo. Os pontos em branco surgiram quando se jogou carbonato de magnésio, 2011. Fotografia: Carolina Favero.

O que em um determinado momento é nada para mim, aquilo que foi abandonado, o rejeito de um momento, tudo isso passa a ser resgatado, reelaborado, recortado, transformado. Camadas de diferentes impressões com a mesma matriz ou diferentes matrizes vão dando forma àqueles referenciais encontrados na água, na areia, no lodo.<sup>28</sup>

**4. Finalizando:** A mudança que vem sendo operada no estatuto da gravura a partir da década de 1960, direcionando esta para um “campo ampliado”, com a aproximação entre a gravura e outras linguagens, tem afetado a produção dos gravadores de maneira ampla, levando, de forma geral, a uma discussão que abrange os processos de impressão. Cruzamentos e contaminações permeiam a gravura, seja do ponto de vista técnico, poético ou conceitual, por meio da combinação entre diferentes procedimentos de impressão, apontando também para a permeabilidade de fronteiras entre as linguagens artísticas. Trata-se de uma expansão das questões relacionadas à própria prática artística, na qual estão imbricadas as relações histórico-técnicas que determinam uma ruptura de categorias e gêneros estanques, a partir das quais o artista é visto como um construtor de possibilidades poéticas que opera para o alargamento dos elementos presentes na tessitura cultural.<sup>29</sup> A obra de Sandra Correia Favero, como muitas, parte não apenas de elementos técnico-artísticos, mas também de constructos-estratégias puramente mentais/culturais que permeiam a teoria e as práticas artísticas. Desse modo, é possível articular as discussões sobre os meios, as práticas e as poéticas influenciadas pela trajetória que descreve na paisagem cultural em um encadeamento entre formas, signos, imagens. De fato, Sandra faz boa gravura, mas por

vezes se distancia da gravura, como mais comumente concebida e se aproxima de paisagens culturais com encadeamentos diversos, tendo a transparência como primado e a memória como princípio. Mas sempre gravura.

### **Relação de exposições:**

#### Exposições Individuais:

- Galeria de Arte Poupança Banestado, Curitiba, PR (1984);
- Centro Cultural Brasil Estados Unidos, Curitiba, SC (1986);
- Casa da Gravura, Curitiba, SC (1987);
- Casa da Alfândega, Florianópolis, SC (1989);
- Museu de Arte de Santa Catarina no CIC, Florianópolis, SC (1999);
- Centro Cultural Solar do Barão/Museu da Gravura, Curitiba, PR (2002);
- Galeria de Arte Centro Cultural Jorge Zanatta/Fundação Cultural de Criciúma, SC (2002);
- Galeria de Arte da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC (2002).

#### Exposições coletivas:

- Ideário para livros, Galeria de Arte da UFSC, Florianópolis, SC (2008);
- Ninho, Fundação BADESC, Florianópolis, SC (2008);
- 2ª Edição, Fundação Hassis, Florianópolis, SC (2010);
- Autorretrato, Museu Histórico de São José, SC (2010);
- Circulando em outras dimensões: uma exposição coletiva de gravura digital, Hall da Reitoria da UFSC, Florianópolis, SC (2010);

- Circulando em outras dimensões: uma exposição coletiva de gravura digital, Galeria da UNISUL de Tubarão, Galeria Zumblick, SC (2010);
- Circulando em outras dimensões: uma exposição coletiva de gravura digital, Galeria do SESC, Blumenau, SC (2010);
- + Papel, Museu Cruz e Sousa, Florianópolis, SC, (2011).
- Armazém, Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC, (2011).
- Intervenções na Árvore da Felicidade, Florianópolis, SC, (2011).
- + Papel, Museu de Arte de Blumenau, Blumenau, SC, (2012).
- Armazém, Museu de Arte de Blumenau, Blumenau, SC, (2012).
- Conversa gráfica: os tacos desenhados da Escola de Xilografia do Horto, Museu Florestal Octavio Vecchi, São Paulo, SP, (2012).
- Armazém, NACASA, Florianópolis, (2013).
- Córdoba Florianópolis, Fundação Cultural BADESC, Florianópolis, (2014).
- Maratonal Cultural, Museu Escola, Florianópolis. Que desfaça o curso de qualquer certeza (2014).

---

1 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. Coordenadora do projeto de pesquisa “Contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina”.

2 Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Visuais – CEART-UDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UDESC.

3 FREITAS, Arthur. *A Gravura expandida: As mostras da Gravura dos*

anos 1990. Anais do 19 Encontro Nacional da Anpap. 2010, p. 118 a 132. Disponível em <[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/artur\\_freitas.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/artur_freitas.pdf)>. Acesso em 21 jul.2014.

4 Entrevista com a artista concedida às autoras em maio de 2014.

5 *Idem*.

6 Entrevista com a artista concedida às autoras em junho de 2014

7 *Idem*.

8 FILHO, João Evangelista de Andrade. *Arte Contemporânea em Santa Catarina*: 1º Caderno do MASC. Florianópolis: MASC, 2011, p. 70.

9 Entrevista com a artista por *email* às autoras, em julho de 2014.

10 PANEK, Bernadete. *A contemporaneidade da gravura em discussão*. Disponível em <<http://redememoria.bn.br/2012/01/a-contemporaneidade-da-gravura-em-discussao>>. Acesso em 20 jun. 2014.

11 Entrevista com a artista por *email* às autoras, em julho de 2014.

12 FREITAS, Arthur. *A Gravura expandida*: As mostras da Gravura dos anos 1990. Anais do 19 Encontro Nacional da Anpap. 2010, p.130. Disponível em <[http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/artur\\_freitas.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/artur_freitas.pdf)>. Acesso em 21 jul. 2014.

13 FAVERO, Sandra M. Correia. *Percurso Gráfico*. 22 Encontro Nacional da Anpap. Belém do Pará, 2013, p. 2724.

14 *Idem*.

15 Entrevista com a artista concedida às autoras em junho de 2014.

16 *Idem*.

17 PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann*. Volume 1, Rio de Janeiro, Editora Globo, 2006, p. 65.

18 Entrevista com a artista por *email* às autoras, em julho de 2014.

19 Disponível em <[http://web.esad.ipleiria.pt/\\_webdocs/sala5catalogo.pdf](http://web.esad.ipleiria.pt/_webdocs/sala5catalogo.pdf)>. Acesso em 21 jul. 2014.

20 *Idem*.

21 FAVERO, Sandra Maria Correia. *O avesso das matrizes gravadas*. Disponível em <[http://karlabru.net/site/wp-content/uploads/2011/05/livro\\_arteepolitica.pdf](http://karlabru.net/site/wp-content/uploads/2011/05/livro_arteepolitica.pdf)>. Acesso em 21 jul. 2014.

22 FAVERO, Sandra Maria Correia. *O avesso das matrizes gravadas*. 2010. p. 245. Disponível em <[http://karlabru.net/site/wp-content/uploads/2011/05/livro\\_arteepolitica.pdf](http://karlabru.net/site/wp-content/uploads/2011/05/livro_arteepolitica.pdf)>. Acesso em 21 jul. 2014.

23 Entrevista com a artista por *email* às autoras, em julho de 2014.

24 FILHO, João Evangelista de Andrade. *Arte Contemporânea em Santa Catarina*: 1º Caderno do MASC. MASC: 2011.

25 BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 3.

26 FAVERO, Sandra Maria Correia. *O avesso das matrizes gravadas*. 2010. p. 251. Disponível em <[http://karlabru.net/site/wp-content/uploads/2011/05/livro\\_arteepolitica.pdf](http://karlabru.net/site/wp-content/uploads/2011/05/livro_arteepolitica.pdf)>. Acesso em 21 jul. 2014.

27 *Idem*, p. 251.

28 FAVERO, Sandra Correa. *Percurso Gráfico*. 22 Encontro Nacional da Anpap. Belém do Pará, 2013, p. 2724.

29 PEDRO, Fernando. *Maria do Carmo Freitas*: Gravura Contemporânea. Disponível em <[http://www.novalimaperfil.com.br/site\\_nlperfil/index.php?option=com\\_content&view=article&id=563:maria-do-carmo-freitas-gravura-contemporanea&catid=14&Itemid=118](http://www.novalimaperfil.com.br/site_nlperfil/index.php?option=com_content&view=article&id=563:maria-do-carmo-freitas-gravura-contemporanea&catid=14&Itemid=118)>. Acesso em 14 jun.2014.

DO PICTÓRICO AO DIGITAL:  
YARA GUASQUE<sup>1</sup>

Sandra Makowiecky<sup>2</sup>  
Luciana Marcelino<sup>3</sup>

### Introdução

A artista plástica Yara Guasque apresenta um percurso que parte da pintura e gravura nos anos 80 e 90 para chegar à relação da arte com a tecnologia, às novas mídias e às artes digitais a partir do início do novo milênio. Com isto, conceituamos sua passagem do pictórico ao digital, entendendo por pictórico o percurso no território da gravura e pintura e por digital, o percurso que combina em grande medida arte, ciência e tecnologia. É sabido que a arte digital transformou-se numa área que agrupa todas as manifestações artísticas realizadas por um computador. Se considerarmos o advento da era digital como um momento de mudança de paradigmas, o percurso de Yara é sintomático deste processo. Este artigo pretende compreender o percurso realizado e os motivos que levaram a artista a abandonar uma pesquisa pictórica concebida em meios/suportes mais tradicionais como pintura, gravura, para se debruçar sobre o novo mundo das artes digitais.

Yara graduou-se em artes plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em 1979, desde então sua produção foi marcada pela gravura e pintura, especialmente a xilogravura e as pinturas com têmpera e aquarela. Em 1995, Yara realiza uma exposição individual no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) intitulada “A questão da cor”, onde a própria artista expressa que havia uma preocupação com a pesquisa cromática: *as pinturas tentam explicitar a natureza contrastante da cor.*<sup>4</sup>

Em relação à produção acadêmica, em 1998, Yara escreve sua dissertação de mestrado que consiste em uma análise literária sobre a obra de Goethe “Para uma Teoria das Cores”. Ainda que não possamos encontrar nesta dissertação referência direta ao seu trabalho com pintura, podemos identificar relações indiretas como em uma série de trabalhos intitulados “O mar é roxo, verde são seus olhos azuis” que segundo a artista resultaram da sua pesquisa sobre a teoria das cores. Esta série produzida entre 1995 a 2001 compõem-se de pinturas de têmpera sobre lona, gravura, painel eletrônico e um site.

A transição do pictórico ao digital também se dá no interior do pensamento e da pesquisa acadêmica de Yara. Em 2003, ela escreve sua tese de doutorado denominada “Telepresença: interação e interfaces” e em 2007 uma série intimista de desenhos e aquarelas produzidos durante quase duas décadas são apresentadas em exposição retrospectiva no Museu de Artes de Santa Catarina sob o título de “Sou alma pequenina”. Atualmente, Yara Guasque é professora efetiva do curso de artes visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde desenvolve pesquisas em arte e tecnologia com o grupo Tecnofagia.

## 1. Do Pictórico

Para iniciar a abordagem teórica sobre o trabalho de Yara, vamos utilizar como ponto de partida metodológico o pensamento do teórico da arte Yves-Alain Bois<sup>5</sup>, o qual sugere que o olhar sobre a obra indique os caminhos teóricos a serem percorridos. Na introdução do livro “A pintura como modelo”, Bois faz uma crítica às diversas correntes teóricas que disputam entre si o lugar da teoria dominante. O autor parte da premissa de que não se deve aplicar uma teoria ao objeto de estudo, mas que a partir do objeto é que se encontra uma teoria aplicável. Com isto, ele resgata em parte um formalismo teórico abandonado após Greenberg, ao mesmo tempo em que desvincula sua teoria da obrigação de uma interpretação sociopolítica estabelecida pela geração marxista.

Bois defende que existem dois modelos teóricos que se contrapõem na história da arte do século XX e que estes o dominaram, mais acentuadamente no âmbito americano: o discurso formalista que se desenvolveu com o empreendimento de Greenberg nos anos 50 e 60 e a iconografia panofskiana. Todo esse debate, formalistas de um lado, iconologistas de outro, é tido por Bois como um sintoma daquilo que é chamado por Barthes de assimbolismo: *a incapacidade de perceber a infinita proliferação semântica que forma o tecido da obra de arte*.<sup>6</sup> Como se estivéssemos discutindo quantos anjos dançam na cabeça de um alfinete, conforme Wolfe (1987)<sup>7</sup>.

Para Bois, as correntes teóricas como a sócio-política, a psicocrítica, o antiformalismo, a iconologia, entre outras, recusam examinar a obra em sua especificidade, tratando-a como um *documento*, ao invés de *monumento*. O autor propõe como

reação ao que ele chama de assimbolismo generalizado, o resgate do formalismo baseado na retórica russa; onde ele evoca neste formalismo *uma missão essencial precisamente a definição de mediações entre o espaço semântico da obra, suas estratégias formais e tudo o que ela não é [o mundo, a história, a luta de classes, a biografia, a tradição, todo o resto]*.<sup>8</sup>

O que então podemos perceber nas mediações entre o espaço semântico da obra de Yara Guasque, suas estratégias formais e tudo o que ela não é, ou seja, o mundo, a história, a luta de classes, a biografia, a tradição, todo o resto? Sabendo da impossibilidade de abraçar todo este conjunto, ou mesmo parte dele em um artigo, ousaremos apontar alguns caminhos possíveis, entendendo que estes aspectos apontados nos aproximam da obra de Yara Guasque, sem pretender esgotar ou definir o assunto. Não se tratam de afirmações irredutíveis.

### 1.1 Pintura Plana

Segundo o escritor e jornalista Tom Wolfe (1987), no período do pós-guerra, quando o ponto central da arte se desloca de Paris a Nova York, surge com força no cenário artístico norte-americano o movimento conhecido por expressionismo abstrato e a teoria da pintura plana de Clement Greenberg. A teoria da pintura plana retorna aos cubistas e outros modernistas, que recusaram os efeitos ilusórios da profundidade no plano, para exemplificar uma espécie de avanço teórico da arte moderna, no sentido de alcançar a pureza da pintura pela sua planitude. Ainda que os cubistas e os modernistas “primitivos” tentassem eliminar a terceira dimensão da pintura ao fugirem da figuração e do naturalismo, estes primeiros

artistas abstratos mantiveram linhas, formas, contornos e cores.

Em seu ensaio *Pintura Modernista* de 1960, Greenberg entrega a tridimensionalidade ao domínio da escultura e considera que a pureza da pintura, a preservação de sua autonomia deveria se dar através do abandono de tudo que se pudesse compartilhar com a escultura. Assim, a arte abstrata excluiu o representativo e o literário do campo de atuação, o quadro plano. Greenberg propunha então a integridade do plano do quadro como hipótese artística para a arte moderna. Inicia-se assim uma obsessão, na opinião de Tom Wolfe, pela integridade do plano entre os pintores abstratos nova-iorquinos, tendo como suporte e sustentação a teoria de Greenberg. Considerando o expressionismo abstrato a abstração da própria abstração que foi o cubismo, a teoria torna-se combustível para a produção artística apoiando-a e reforçando-a (promovendo-a). Para Wolfe, a necessidade de uma teoria que sustente a produção artística irá seguir até o surgimento da arte conceitual como movimento, nos anos 60.

## 1.2 Mark Rothko e a abstração imersiva — a vertente norte-americana

É nesse cenário teórico que Mark Rothko, cuja abstração pictórica surge como produto de um processo intenso de meditação e pensamento na busca de precisão e solução de uma questão pictórica específica, centrada na cor, mas que também revela dentro dessa busca quase matemática um forte aspecto transcendente. Nesse sentido, pode-se especular as influências de Rothko advindas da pintura suprematista de Malevich. Também partindo da obra

de Matisse, Rothko se dá conta de como a cor extravasa as formas impostas pela linha, inundando o quadro de vibrações vermelhas.

Rothko é o único que parece estar ligado a alguma área da arte francesa após o impressionismo, e sua habilidade em sugerir contrastes de valor e calor em oposições de cor pura me fazem pensar em Matisse, que investiu nos contrastes de valor mais ou menos da mesma maneira<sup>9</sup>. (Figura 1)

As variadas influências de Rothko destacadas acima convergem para uma questão que consideramos primordial na sua produção: a pesquisa cromática imersiva. Destacável na obra de Rothko é o aspecto imersivo das suas pinturas abstratas. A transcendentalidade quase religiosa que atribuíram a ele diz respeito à imersão subjetiva



**Fig. 1:** Henri Matisse, *The Red Studio*, óleo s/ tela, 181 x 219,1 cm, 1911. Acervo online Moma.<sup>10</sup>

pictórica produzida no fruidor; um perder-se entre as cores, que despertam conteúdos emocionais primários como: tranquilidade, medo, insegurança, força e êxtase. Essas possibilidades sensoriais emergem conforme a vibração do campo de cor nas pinturas.<sup>11</sup> Assim, enquanto Greenberg destaca uma busca pela pureza formal na análise das pinturas expressionistas abstratas,<sup>12</sup> Rothko busca as propriedades subjetivas das cores, que se tornam indissociáveis da fruição de suas telas no sentido das sensações proporcionadas. Elas abarcam o fruidor numa expansão espacial da cor para além dos limites bidimensionais da superfície pictórica, o que abre para outras dimensões de aspectos subjetivos. (Figura 2)

Entre os críticos da pintura expressionista abstrata, não vemos

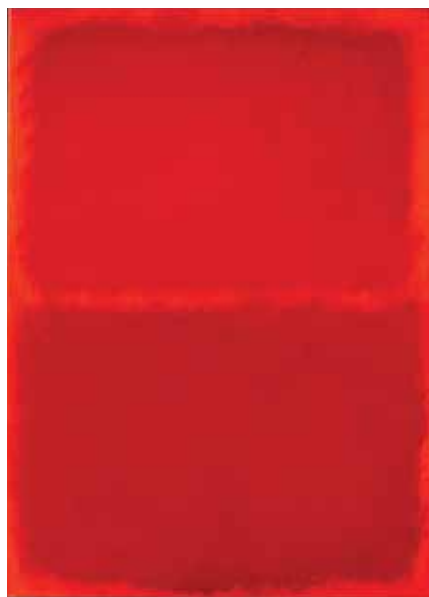


Fig. 2: Mark Rothko, *Orange, red, orange*, óleo sobre papel, 73 x 52 cm, 1962.<sup>14</sup>

uma afirmação explícita da imersividade no campo cromático, no entanto, podemos considerá-lo através de uma leitura que expressa o ilusionismo como característica destas obras. Leo Steinberg cita o escultor Don Judd para ressaltar o aspecto ilusionista presente na obra de Rothko. *Toda maneira de Rothko trabalhar se fundou numa boa dose de ilusionismo. É muito aéreo. Tudo gira em torno de massas flutuando no espaço [...] Acabei por concluir que toda pintura é espacialmente ilusionista.*<sup>13</sup>

### 1.3 Lucio Fontana e a imersão em conceitos espaciais — a vertente europeia

Também na Europa havia entre os artistas a necessidade de reformulações no campo da arte em decorrência dos desdobramentos da modernidade. No caso europeu, essas reformulações aparecem com maior ênfase no debate filosófico a respeito da sensibilidade do espectador em relação ao tempo, espaço e matéria; reagindo contra o caráter físico e instintivo do estilo informal, equivalente europeu do Expressionismo abstrato.<sup>15</sup> Uma contraposição crítica da teoria pintura plana proposta por Greenberg pode ser vista, por exemplo, nas obras do neo-realismo europeu, como a do italiano Lucio Fontana, que ao retalhar ou golpear suas telas, exerceu um rompimento com a bidimensionalidade da pintura para criar um espaço além dela, como em seu projeto intitulado “Conceitos Espaciais” produzido na década de 50 (Figuras 3 e 4). Tratam-se de pinturas em sua maioria monocromáticas que são golpeadas de modo a ampliarem a superfície da pintura para além de sua bidimensionalidade, o que Fontana entendia pelo termo “espacialismo”.<sup>16</sup>





Fig. 3: Lucio Fontana, *Concetto Spaziale Rosso*, 29,5 x 29,5 cm, 1965.



Fig. 4: Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, 100 x 125 cm, 1959.

No “espacialismo” a pintura ganha espaço para além da bidimensionalidade, assim ela abarca uma potência imersiva para o fruidor não mais pelo campo de cor, mas pela fissura ou rasgo do próprio espaço da obra que passa transbordar dos seus limites internos. Assim, se em Rothko os limites da pintura são extrapolados pelas intensidades vibratórias dos campos cromáticos em uma escala que abarca o fruidor, em Fontana os limites são extrapolados nos rasgos internos à tela, conferindo à pintura uma tridimensionalidade que joga entre as fronteiras pictóricas e escultóricas. Nesse sentido, temos duas possibilidades imersivas dadas pela cor em grandes formatos e pelo rasgo das telas.

#### 1.4 Yara Guasque e a imersão pictórica

Yara Guasque, a nosso ver, transita (entre outras influências possíveis) entre a vertente norte americana e a vertente europeia. São influências fortes e predominantes, porém, não exatamente exclusivas. Com relação a vertente norte — americana, em 1995, Yara realiza uma exposição individual no Museu de Arte de Santa Catarina contendo uma série de pinturas de têmpera sobre lona de grandes dimensões, entre outros trabalhos. A exposição intitulava-se “A questão da cor” e segundo a artista, as pinturas daquela exposição tentavam explicitar a natureza contrastante da cor. Com estas características, o seu trabalho levanta questões relativas ao *color field paintings* do expressionismo abstrato norte- americano, o que a aproxima de Mark Rothko.

Para análise da produção pictórica de Yara Guasque escolheu-se três obras significativas produzidas na década de 90, presentes

nesta exposição. São pinturas com aplicações em veladura de têmpera sobre lona, cujos efeitos criam campos de cor atmosféricos. Nas pinturas intituladas “O Incerto, Rubens e Yara” (Figuras 5, 6 e 7) podemos perceber algumas características formais semelhantes: formato quadrangular das telas em grandes dimensões com 1,98 m por 1,98 m; sobreposições suaves de camadas de cor baseadas em tons pastéis oscilando entre os campos cromáticos de amarelo e azul; além de traçados brancos na vertical que criam uma densidade etérea sobre o plano pictórico, uma luminosidade efusiva. Todas essas características funcionam como atratores que, a partir da sensação, descortinam uma condição imersiva para o fruidor.



**Fig. 5:** Yara Guasque, *O incerto*, têmpera sobre lona, 1,98 x 1,98 m, 1993. Fonte: acervo da artista.



**Fig. 6:** Yara Guasque, *Rubens*, têmpera sobre lona, 0,98 x 1,98 m, 1993. Fonte: acervo da artista.



**Fig. 7:** Yara Guasque, *Yara*, têmpera sobre lona 1,98 x 1,98 m, 1993. Fonte: acervo da artista.

Com relação à vertente europeia, vemos outras possibilidades de aproximação. Nas pinturas das Figuras 8 e 9, Yara Guasque opera em suas composições com as duas possibilidades de imersão: a cor e o rasgo nas telas. Essas pinturas mantêm os grandes formatos com a investigação de campos cromáticos como nas telas descritas acima e agrega outro elemento compositivo, os cortes ovalados nas lonas que são sobrepostas a outras. Na pintura da figura 08, a camada de fundo de lona possui uma cor única e chapada em tom ocre que contrasta com as cores mais dinâmicas e vibráteis da camada superior com tonalidades azuladas. Já na pintura da figura 9, o que vemos é uma complexidade da composição no sentido do uso das duas estruturas imersivas. Nela o plano de fundo é composto por cores vibráteis avermelhadas com rajadas que dinamizam e lançam



**Fig. 8:** Yara Guasque, sem título, têmpera sob lona, 2 x 2 m, 1995. Fonte: acervo da artista.



**Fig. 9:** Yara Guasque, Sem título, têmpera sobre lona, 1,80 x 1,80 m, 1994. Fonte: acervo da artista.



**Fig. 10:** Yara Guasque, *Guaritas de cor*, instalação/objeto/espaco relacional de têmpera sob lona, 2 x 0,7 x 1,5 m, 1993. Fonte: acervo da artista.

a cor para fora da superfície bidimensional que, por sua vez, ocorre uma sobreposição com lona de cor azul chapado e com rasgos ovais permitindo que emerjam as cores do plano de fundo. Esses cortes também possuem no plano de fundo uma espécie de negativo, dado em espaços ovais de dimensões similares ao cortados e pintados em tons de branco. Assim as pinturas ganham pelos cortes e pelo negativo deles uma outra possibilidades dimensional, semelhante àquelas que do “espacialismo” de Fontana.

Citamos outra obra de Yara que acentua ainda mais o seu caráter imersivo, que consiste em uma instalação de um objeto relacional (Figura 10), onde o espectador entra de fato na pintura. Uma espécie de cabine de lona, pintada com têmpera no seu interior, medindo 2 metros de altura; 1,5 metros de largura e 0,7 metros de profundidade. O trabalho intitula-se Guaritas de Cor, uma série destes objetos foram produzidos em 1993. Trata-se de uma pintura em três dimensões, levando o espectador a uma imersão tanto pictórica quanto espacial.

Nesta trajetória brevemente delineada podemos ler nos trabalhos de Yara uma afirmação do aspecto imersivo da pintura dada tanto pelo campo cromático como pela cisão da bidimensionalidade da tela. Se por um lado a imersão ocorre de forma expandida pela vibração do campo cromático, por outro trata-se de uma imersão sintética dada pela fissura da noção tradicional do plano da pintura. Lançamos como hipótese que esse aspecto imersivo em sua obra pode ser a base para uma leitura que faz a passagem do pictórico para o digital em sua produção recente, na medida em que o digital reafirma as possibilidades imersivas em outras materialidades a partir das mídias virtuais que funciona também como campo expressivo.

## 2. Do Digital

### 2.1 Grupo Perforum

No final da década de 90, Yara Guasque abandona a pintura como suporte para sua pesquisa artística e em 1999 inicia seu Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Ainda em 1998, Artur Matuck desenvolve, em sua disciplina Escrituras Eletrônicas, o grupo Perforum, da qual Yara participa como aluna especial. Este grupo concentrava interesses em estabelecer e efetivar núcleos interinstitucionais de diálogo em cidades distintas, trabalhando na implementação de “colaboratórios de mídia e performace”, onde se discutiam roteiros e linguagem intermídia.<sup>17</sup>

O grupo Perforum acabou se tornando um projeto de rede, em que desenvolveu-se a linguagem intermídia em tempo real, unindo diversos âmbitos artísticos como as artes cênicas, visuais e música para realização de performances de telepresença com *script* colaborativos<sup>18</sup> entre os anos de 1999 a 2001. O grupo Perforum era subdividido em dois pólos: Perforum Desterro, sob coordenação de Yara Guasque (entre os membros fixos do grupo Perforum Desterro estavam Daniel Izidoro, Leonardo Romão, Janaí Pereira, Cynthia Pimenta e Rodrigo Tramonte) e Perforum São Paulo, sob coordenação de Artur Matuck.

Algumas diferenças marcaram a atuação dos dois grupos. Por exemplo, conforme Araújo<sup>19</sup>, o grupo Desterro criou sessões utilizando sistemas *multicast*, testadas pela RMAV-FLN, ligações discadas RDSI, *streaming* de vídeo em tempo real e salas multiusuários do iVisit na Internet. Os *scripts* colaborativos

consistiam em receber as imagens de vídeo de maneira que elas fossem reelaborados nos *whiteboards*, que permitia o compartilhamento remoto do desenho em tempo real, e logo em seguida, reenviado, podendo ser retrabalhado da mesma maneira e cada ponto de recepção.<sup>20</sup> Ao se discutir sobre a própria natureza dos trabalhos realizados pelo grupo, chegou-se a ideia de que os eventos de performances deveriam ser assistidos com participação, onde a Internet seria o lugar de hospedagem e apresentações dos eventos em tempo real, sendo ao mesmo tempo uma manifestação de *Live Art* e *Net Art*.

Entre os anos de 1999 e 2000 foram realizadas aproximadamente 7 videoconferências, denominadas entre algumas, *Linguagens Interativas e Arte Experimental*, *Encontro Interracial e Arte Interativa*, *A Economia do Amor*, *Evento Teleróide: artistas de lata*. Estas videoconferências apresentavam diferentes scripts, co-autores e hibridização das linguagens. Segue abaixo, trecho de relato de Yara sobre um dos eventos:

Nossa interferência no material recebido de início era física, analógica. Na tentativa de processarmos em tempo real as imagens recebidas, pintamos [...] em uma tela solta e transparente as imagens digitalizadas pelo codec que recebíamos de São Paulo projetadas no tecido.<sup>21</sup>

Em 2004, criou-se um grupo de pesquisa, dentro da Universidade do Estado de Santa Catarina, chamado *Interações Telemáticas*, com o objetivo de resgatar o material videográfico das teleperformances realizadas pelos Grupos Perforum. Todo o material foi agrupados em três blocos denominados pelo próprio grupo de

metáforas conforme o conteúdo apresentados nas performances: telefagia, esquizolinguagem e libidoeconomia.<sup>22</sup>

## 2.2 Realidade Virtual e Telepresença

Realidade Virtual e telepresença são palavras comuns a diferentes áreas, tais como a telerobótica, a neurociência e as artes digitais. No entanto, nos interessa aqui delinear uma breve noção deste conceitos com a finalidade discutir a imersão como conceito transversal a estes dois. Para Araújo,<sup>23</sup> realidade virtual é popularmente conhecido na situação em que o observador se sente em um mundo ficcional gerado artificialmente e a telepresença acontece quando o observador se sente em um espaço real gerado pelo ambiente natural. Ainda assim, a autora considera que existe fragilidade em tais definições.

Presença é entendido por Lombard e Ditton<sup>24</sup> (1997) como ilusão perceptiva de não mediação. Isto porque nossa apreensão do mundo real não está isenta de mediações, o corpo e as variantes culturais são aparatos de interface que nos fazem sentir o mundo através de uma percepção fenomenológica, mediada. Se a presença física é uma ilusão de não mediação, esta não pode ser utilizada para diferenciar espaços reais de espaços virtuais. O objetivo mesmo da realidade virtual e da telepresença é reduzir ao máximo a sensação de mediação durante a experiência virtual de presença.

A telepresença objetiva o transporte do corpo sensorial através de suportes tecnológicos que permite, em tempo real, a comunicação dialógica desde os níveis proprioceptivo<sup>25</sup>, comum a realidade virtual, até o linguístico.<sup>26</sup> A comunicação por webcams,

muito comum hoje em dia, pode ser entendida como uma operação de telepresença, no entanto é considerada nos termos de *baixa telepresença*, pois a imersão é limitada pelas dimensões das janelas do *desktop*.<sup>27</sup> Um exemplo das primeiras experimentações em telepresença citado por Grau foi realizado entre Berlim e Genebra em 1991. Um usuário em Genebra com luvas digitais podia navegar no conjunto de dados enviados por Berlim, tornando-se um experimento de telepresença relativo a recepção de obras de artes visuais e da sua interação a longas distâncias.

A posição clássica do observador que está bem na frente de uma obra de arte material foi substituída por uma relação participativa que, apesar de transcorrida a grandes distâncias, ainda sugere a presença real diante da obra.<sup>28</sup>

A partir daí, desenvolveu-se o que chamamos de arte da telepresença, como muitas ações experimentais, ainda que voltados menos para a pesquisa de ambientes imersivos do que derivados da arte telemática, estas pesquisas tiveram forte influência de dois importantes artistas: Eduardo Kac, atuante no Brasil, e Ken Goldberg, na Califórnia. Interessa-nos aqui analisar outro importante experimento de telepresença que são as video-instalações *Telematic Dreaming* (Figura 11), de Paul Sermon, exibida pela primeira vez em 1992, na Finlândia, trabalho que levanta questões imersivas dentro da pesquisa telemática.

Sermon fez uso da videoconferência para reunir pessoas de diferentes lugares, através da comunicação por áudio e mímica, cujos resultados de proximidade geraram uma ideia de quase-intimidade<sup>29</sup>. Foi utilizada uma cama como anteparo para projeção

em tempo de real de uma pessoa distante ao lado de uma pessoa presente fisicamente na mesma cama. A interação em tempo real da pessoa projetada com a pessoa presente gerava uma forte sensação de proximidade. O efeito visual produzido pela imagem tão próxima do outro cria a sensação de tangibilidade, que conforme Grau já foi explorado por diversas vezes na história da arte, em tempos diversos e contextos distintos.

A projeção clara de uma outra pessoa, que pode reagir em tempo real aos movimentos da pessoa na cama, é tão sugestiva que tocar a imagem do corpo, projetado sobre o lençol, torna-se um ato íntimo.<sup>30</sup>

Invocamos o trabalho de Sermon em telepresença, especificamente o *Telematic Dreaming*, pois ele se aproxima da



Fig. 11: Paul Sermon, *Telematic Dreaming*, 1992.

última teleperformance realizada entre os grupos Perforum Desterro e São Paulo em 21 de maio de 2001. Nesta performance (Figura 12) a dançarina Gilsamara realiza movimentos corporais em São Paulo, interagindo com uma cobra de brinquedo manipulada por Yara Guasque, ao mesmo tempo em que desvia dos malabres de Bruno Rocha, ambos localizados em Florianópolis. A dançarina e a cobra interagem por meio da telepresença, Gilsamara não pode tocar a cobra, mas pode reagir a seus movimentos. Conforme relato de Yara:

Na performance devolvemos a São Paulo a imagem deles com o delay característico da transmissão somadas a interação do malabar e da cobra. Estávamos enviando por RDSI e por iVisit pela internet. Tínhamos a Janaí Pereira registrando no chat todos diálogos em tempo real e a discussão que aconteceu.<sup>31</sup>



Fig. 12: Teleperformance Perforum Desterro e Perforum São Paulo, com script de Maíra Spanghero, colaborações de Daniel Seda e Bruno Rocha, 2001.

O aspecto imersivo das teleperformances experimentais de Yara Guasque e Artur Matuck deve ser lido em seu caráter mais experimental. As intervenções em um ambiente distante por meio da telecomunicação com *feedback* em tempo real tornam possíveis experiências sensoriais de um evento remoto que colocam as teleperformances do grupo Perforum no âmbito da pesquisa de imersão na virtualidade. Esta experiência de um evento remoto pode ser lida, conforme Grau, como uma tentativa do desejo humano de abandonar o corpo para estar aparentemente presente e ativo em outro lugar<sup>32</sup>. Embora não fosse esta a motivação específica dos membros do grupo Perforum, esta ideia subsistiu à história não só da telepresença como também das imagens. Desde os tempos mais remotos, à imagem incumbia-se a função mágica, mitológica ou tecnológica de transportar o espectador para outra dimensão mental, espacial ou sensorial, ou seja, levar o espectador a uma imersão em outra realidade, citando brevemente como exemplo uma crença difundida no século XVIII de que com uma cabine de espelhos era possível transportar-se para esferas artificiais.<sup>33</sup> A telepresença situa-se, portanto, no âmbito tecnológico de desenvolvimento de imagens imersivas. Imersividade dada no plano da interface midiática e da experiência sensório-motora remota que contrasta com o plano subjetivo e estético da imersividade pictórica.

### 2.3 Ilusão e Imersão

Oliver Grau<sup>34</sup> apresenta, em “Arte Virtual, da ilusão à imersão” alguns conceitos importantes para o entendimento deste novo segmento no mundo das imagens e da arte. Este livro

procura situar a arte virtual no contexto de uma história da arte que transita da ilusão à imersão. Ainda que a história da arte se cruzasse com a história das mídias desde os tempos mais remotos, até hoje não se deu devida atenção a este relacionamento. Para este autor, o conceito de virtualidade recai sobre as relações do homem com as imagens e como isto se evidencia no ilusionismo, onde a convergência tecnológica das imagens e das mídias guia-se por um desejo de ilusão. Acredita-se que a *realidade virtual* seja um fenômeno novo, produto da mais avançada tecnologia; no entanto, Grau<sup>35</sup> procura demonstrar que a ideia de dispor o espectador diante de um *espaço imagético de ilusão* não é exclusividade da era dos computadores. Neste sentido, o autor faz uma análise de salas de afrescos da Antiguidade, do panorama do século XIX, do cinema circular e da arte computacional. Os recursos e estratégias destas mídias convergem para a produção de um sentimento de alto grau de imersão, ou seja, um sentimento sugestivo de presença.

Para Grau, *a imersão é, sem dúvida, a chave para qualquer compreensão do desenvolvimento da mídia*.<sup>36</sup> Constitui-se como um processo mental onde a diminuição da distância crítica do que é observado relaciona-se a um crescente envolvimento emocional com os acontecimentos daí derivados. As mídias imagéticas atuam nos processos de intervenção da percepção e cognição, assim os espaços imersivos virtuais são variantes extremas destas mídias no sentido de envolver o observador numa totalidade espaço temporal, oferecendo-lhe enfim uma realidade alternativa. O projeto utópico da imersão consiste em tornar invisível ou imperceptível qualquer presença de interfaces, fundindo o observador na própria mídia da imagem, afetando hermeticamente as impressões e a consciência sensorial, trata-se de um *ilusionismo a serviço do efeito imersivo*.<sup>37</sup>

## Considerações Finais

Partindo do conceito de imersão, que entendemos como uma atitude estética que pode estar presente tanto em um substrato físico e matérico, como o pictórico, quanto em uma interface geradora de virtualidade, como no caso da telepresença, foi possível analisar a transição do pictórico ao digital que Yara Guasque realiza em seu percurso artístico. Nas pinturas de grandes dimensões, com aplicação em veladura de têmpera sobre lona, apontamos para o aspecto pictórico imersivo, dado pela vibração de um campo cromático em combinação com a dimensão da lona, cujo efeito no espectador é de sentir-se envolvido em uma atmosfera cromática. Neste caso, seu trabalho se aproxima da pintura expressionista abstrata de Mark Rothko. Em outros trabalhos, observamos cortes ovalados na tela, que sobrepõem camadas de cor, criando um efeito de imersão espacial, onde a fissura da bidimensionalidade do espaço plano da pintura transborda para seus limites internos. Neste momento, relacionamos sua obra com as do artista italiano Lucio Fontana, que traz o *espacialismo* como conceito para os trabalhos em que realiza cortes nas superfícies cromáticas. Colocamos também em destaque um de seus trabalhos que evidenciam o caráter imersivo, a cabine de lona pintada, “Guaritas de cor”, onde o espectador pode literalmente “entrar na pintura”.

Após a análise de algumas obras significativas da produção pictórica de Yara Guasque, entramos em seu universo de estudos que trata de sua produção artística e de sua pesquisa digital. Para o estudo das noções de arte virtual e telepresença, tomamos como base o pensamento da própria artista, apresentado por meio de artigos



eletrônicos e sua tese publicada, além do livro *Arte Virtual* do teórico Oliver Grau. Em sua produção digital, escolhemos para análise as performances realizadas pelo grupo pesquisa em telepresença Perforum Desterro e Perforum São Paulo, coordenados por Yara Guasque e Artur Matuck. Lemos, nos trabalhos experimentais do grupo, um aspecto imersivo voltado para a pesquisa de interfaces que possibilitam a experiência sensorial remota. Durante a revisão da literatura citada, percebemos a tentativa de alguns teóricos em afirmar a noção de espaço como entidade relacional de construção subjetiva individual ou coletiva. Noção que permite diluir os limites e as diferenças entre o espaço real e o virtual. A pesquisa realizada com a obra de Yara Guasque nos reafirma a noção do conceito de imersão escolhido, presente tanto em um substrato físico e matérico, como o pictórico, quanto em uma interface geradora de virtualidade, como no caso da telepresença.

Todavia, lembramos que Walter Benjamin, em um texto de sua juventude, que permaneceu inédito até muito tempo depois de sua morte, escreveu que o tempo histórico é “infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos”<sup>38</sup>. O assunto que abordamos é ainda recente e a história que esta dimensão nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por realizar. Sabemos que muito existe ainda por pesquisar na produção de Yara Guasque, pois sempre há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo e todo documento de arquivo (este pode vir a ser um deles), na oportunidade de sua redenção poética, reverbera de novas leituras.

---

1 Este artigo já foi publicado em MAKOWIECKY, S; MARCELINO, L. Yara Guasque: do pictórico ao digital. *DAPesquisa*, v. 10, p. 130-147, 2013. Ainda achamos oportuno dar maior visibilidade ao texto nesta publicação, pela relevância do trabalho da artista.

2 Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. Coordenadora do projeto de pesquisa “Contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina”.

3 Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Visuais – CEART-UDESC, bolsista de iniciação científica PROBIC/UDESC.

4 *Jornal A Notícia*, Seção Variedades, terça-feira, 18 de abril de 1995, Joinville (SC).

5 BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como Modelo*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

6 BARTHES R. apud BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como Modelo*. São Paulo, Martins Fontes, 2009, p. xxiv.

7 WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Porto Alegre: LPM, 1987.

8 BOIS, Yve-Alain. *Viva o formalismo (bis)*, 1989. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001, p. 248

9 GREENBERG, C. *Pintura Modernista*, 1960. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

10 Disponível em: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78389](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78389). Acesso em: 13 jun. 2013.

11 Campo de cor ou *colour field painting* refere-se a um termo utilizado essencialmente para referência a alguns artistas expressionistas abstratos da década de 1950 para os diferenciar dos *Action painters* (como Kooning, Klein, Pollock). Os *colour-field painters* (como Gottlieb, Motherwell,

Newman, Reinhardt, Rothko) preocupavam-se com a imagem abstrata que era constituída por uma forma ou área grande de cor unificada.

12 WOLFE, Tom. *A palavra pintada*. Porto Alegre: LPM, 1987.

13 STEINBERG, L. *Outros critérios*. 1972. Páginas-175-210. In: COTRIM, C. e FERREIRA, G. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001, p. 190.

14 Disponível em: <http://www.galerie-melki.fr/category/artist/rothko-mark>. Acesso: 03 de jun de 2013.

15 READ, Herbert. *História da pintura moderna*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

16 *Idem*.

17 Guasque, Yara; Araujo, Yara R. G. Perforum Desterro e Perforum São Paulo: repensando a colaboração entre a periferia e os centros, p.01. Disponível em: <<http://webartes.dominiotemporario.com/performancecorpopolitica/textes%20pdf/yara%20perforum%20desterro.pdf>>.

18 *Idem*, p. 01.

19 *Idem*, p. 02.

20 *Idem*, p. 02.

21 *Idem*, p. 04.

22 Ver mais sobre o grupo Interações Telemáticas em: <<http://webceart.udesc.br/perforum/>>.

23 Guasque, Yara; Araujo, Yara R. G. *(Tele)+Presença e VR*. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_914.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_914.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2013.

24 Lombard, M.; Ditton, T. *At the heart of it all: the concept of presence*, 1997. Apud: idem, ibidem, p. 4.

25 Proprioceptivo é o sentido que nos dão as fronteiras do próprio corpo. In: ARAÚJO, Y. G. R. *Telepresença: interação e interfaces*, p. 67.

26 Guasque, Yara; Araujo, Yara R. G. *Telepresença: interação e interfaces*. Editora PUC, São Paulo, 2003, p. 23.

27 *Idem*, p. 27.

28 GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. Editora UNESP, Editora Sesc. São Paulo, 2007, p. 307.

29 *Idem*, p. 311

30 *Ibidem*.

31 Relato por correspondência eletrônica com a artista, no ano de 2013.

32 GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. Editora UNESP, Editora Sesc. São Paulo, 2007, p. 317

33 *Idem*, p. 319.

34 *Ibidem*.

35 *Idem*, p. 18.

36 *Idem*, p. 30.

37 *Idem*, p. 31.

38 Benjamin, Walter. Trauerspiel and tragedy. In: *Selected writings* (vol.1). Cambridge ( Mass.): Belknap Press, 2004, p. 25.

GLÁUCIA OLINGER:  
O ARQUIVO REVOLVIDO EM VELHAS  
TÉCNICAS E CLÁSSICOS ESCRITOS

Sandra Makowiecky<sup>1</sup>  
Danielle Rocha Benício<sup>2</sup>

### 1. Abertura: sempre o aberto

*“[...] in the archive, we encounter things we never expected to find; yet the archive is also the condition under which the unexpected, the sudden, the contingent can be sudden, unexpected, and contingent. Or, differently put, nothing enters the archive that is not in some sense destined to be there from the moment of its inception. [...] The archive does not give access to history: it is, or aims to be, the condition of historicity itself. The archive therefore is not simply a departure, a cipher for the condition of innovation; it gives a name to the way in which the new is also a return, an iteration in the true sense of that word”.*<sup>3</sup>

Sven Spieker

Esta escrita constitui uma breve reflexão sobre a arte contemporânea catarinense, considerando a articulação entre arquivo e criação, incluindo arsenal técnico e repertório teórico,

a partir da obra de Gláucia Olinger, artista nascida e residente em Florianópolis, no Estado de Santa Catarina. Gláucia Maria Olinger tem formação acadêmica em Direito, mas abandonou a promissora carreira em prol do ser/fazer artístico, tornando-se autodidata. Aperfeiçoou seus estudos através de participação em cursos com Charles Watson e em *workshops* com Otto Francisco de Souza, entre outros. Dedicou-se à pintura desde 1999 e trabalha sob orientação do artista plástico Fernando Lindote desde 2010<sup>4</sup>. Entre 20 de agosto e 10 de setembro de 2012, Olinger realizou a exposição individual de estreia “Obras Recentes”, composta de vinte telas, oito maquetes e uma instalação (que recria parte da montagem referencial existente originalmente em seu ateliê), na Galeria de Arte Helena Fretta, também situada na capital florianopolitana, com a curadoria igualmente de Lindote<sup>5</sup>.

Nesta escrita, tomam-se justamente como objeto de reflexão as pinturas, as maquetes e a instalação exibidas na citada exposição de 2012 (Figuras 1 e 2), bem como as informações obtidas através de entrevista concedida pela artista às autoras e as observações e registros fotográficos feitos durante a visita a seu ateliê em 18 de junho de 2015<sup>6</sup> (Figura 3). Nesse sentido, foca-se na coisa como fenômeno em sua dupla instância enquanto matéria e imagem, que se oferece à vista, afeta os sentidos, provoca o espírito; e, em concomitância, na coisa como concepção conceitual e ação na matéria, fruto de embate filosófico, estético e manual, de comunhão poética — intelectual e gestual —, que demanda ação, doação e reação. Ou seja, interessa concomitantemente desvendar a complexidade da abertura no desfecho.

Olinger oferece ao universo da arte pinturas realizadas em óleo sobre tela, geralmente de pequenas dimensões (variando entre 40 x 40 cm e 100 x 100 cm), emolduradas, protegidas e concomitantemente limitadas, por cercadura estreita em madeira, na cor preta. Essas molduras guardam um distanciamento em depressão, um fosso, um escuro, que separa o ser artístico do não ser.

Essas pinturas são caracterizadas fundamentalmente pela composição marcada pela dicotomia manifesta na relação entre figura e fundo. Como identidade distintiva e recorrente, o fundo é construído de modo absolutamente racional, através de geometria rígida e regular: frequentemente, o fundo aparece totalmente na cor preta; excepcionalmente, o fundo exhibe-se completamente em outra



**Fig. 1 e 2:** Gláucia Olinger, na abertura da exposição “Obras Recentes” na Galeria de Arte Helena Fretta em 2012 e cartaz dessa mostra individual. Destaque, à esquerda, à reprodução da montagem referencial de seu local de trabalho na sala de exibição da Galeria de Arte; e, à direita, à obra *Superfície* (óleo sobre tela, 80 x 60 cm, 2012). Fonte: Helena Fretta Galeria de Arte, 2015. Fonte: Helena Fretta Galeria de Arte, 2015<sup>7</sup>.



**Fig. 3:** Gláucia Olinger e seu ateliê. Destaque à montagem referencial de seu local de trabalho, durante a entrevista em junho de 2015. Fonte: MAKOWIECKY, 2015<sup>8</sup>.

cor, mantida única, como em cinza ou bege; comumente, o fundo mostra-se cortado, dividido em duas formas retangulares, duas cores diferentes, através das quais atravessa uma linha horizontal, sem início nem fim, que marca o quadro e remete ao horizonte, infinito — daí resulta, essencialmente, outro retângulo preto. Destarte, o fundo preto constitui um todo homogêneo, ausente de cor, capaz de absorver uniformemente todas as radiações luminosas. Esse fundo preto confunde-se com o fosso escuro e a moldura preta — mimetizam-se: o limite no ilimitável. Ou seja, o fundo pode prescindir de ordenamento planar submetido à perspectiva, sem evadir-se em um ou mais pontos de fuga (Figuras 4, 5 e 6).

As figuras, por sua vez, irrompem desse fundo: em todos os quadros, sempre, com crianças; raramente, também com mulheres; invariavelmente, com a raça branca. Olinger<sup>10</sup> delimita



**Fig. 4, 5 e 6:** Exposição “Obras Recentes” de Olinger. Destaque às pinturas *Superfície* (óleo sobre tela; 80 x 60 cm), *Der Sandmann – homem da areia* (óleo sobre tela; 80 x 60 cm) e *Corte* (óleo sobre tela; 60 x 40 cm), todas de 2012. Fonte: *Facebook* de Gláucia Maria Olinger, 2015<sup>9</sup>.

intencionalmente a criança como tema de suas pinturas, inclusive afirma que persistirá elegendo a criança como objeto de trabalho. *A criança sempre vai aparecer. Todo mundo traz dentro de si o calcanhar de Aquiles, o meu é a criança*, assevera Gláucia<sup>11</sup>. Essas figuras surgem aproximadamente no centro geométrico de cada composição, o que poderia gerar a impressão de estabilidade e equilíbrio. Contudo, tal impressão não se realiza. Considerando-se a coexistência fundo e pose das figuras, experimenta-se um estranhamento — gestos desestabilizam, desconfortam; posturas carecem de congruência e de adequação ao mundo infantil; daí o inesperado, depara-se com o insuspeitável suspeitável. Diz a artista<sup>12</sup>:

O preto é porque as crianças não estão em lugar nenhum, nem mesmo quando há uma linha do horizonte. Assim, através da coexistência fundo e pose das figuras, além da cor preta, Olinger trabalha a relação de espaço e tempo, bem como a noção de não-lugar e de suspensão temporal — provoca, por conseguinte, a sensação de algo a emergir, mas que não emerge efetivamente. ‘Estão e não estão. Já não são mais uma coisa, mas também não vieram ainda a ser outra.’

A paleta de cores encerra-se em variações de azuis, verdes e cinzas, isto é, restringe-se à metade fria do círculo cromático, que transmite a sensação de profundidade e distanciamento, remete à introspecção e seriedade e, assim, tende a reforçar o escuro, o obscuro. Ao invés da experiência de descanso, relaxamento e tranquilidade, própria do cromatismo frio, a paleta aliada à relação das figuras e dos fundos, induz ao incômodo mal-estar, à indisposição e à reação, à aproximação do embaraço e do constrangimento, ao movimento ao encontro de abertura, ao aberto indecifrável. As pinturas de

Olinger, portanto, estabelecem aberturas no desfecho, provocam o aberto no fecho (Figuras 7, 8 e 9).

O trabalho prevê um efeito, porquanto é derivado de uma força, de uma intenção sobre a inércia. E esse efeito se efetiva por meio da materialidade de sua pintura, que internaliza os aspectos conceituais e narrativos de suas cenas. O modo de pintar e os procedimentos de fatura reiteram a incomunicabilidade das partes nas imagens.

Nessas pinturas, os elementos que percebemos são prosaicos, conhecidos: uma linha do horizonte, uma criança, uma mulher. Mas algo na atmosfera das cenas resvala levemente, revela por um momento um olhar insuspeito, um sorriso irreconhecível, um chão que desestabiliza. A certeza pode oscilar e o significado ficar aberto demais para a recuperação da linguagem.<sup>14</sup>

## 2. Ato: Entre meios

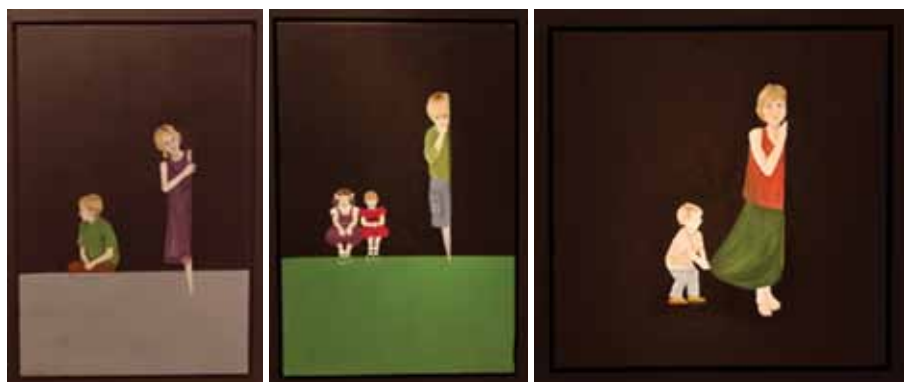


Fig. 7, 8 e 9: Exposição “Obras Recentes” de Olinger. Destaque às pinturas Atrás da porta I (óleo sobre tela; 60 x 40 cm), Atrás da porta II (óleo sobre tela; 60 x 40 cm) e Atrás da porta III (óleo sobre tela; 40 x 40 cm), todas de 2012. Fonte: Facebook de Glaucia Maria Olinger, 2015<sup>13</sup>.

*Desde o final da década de 1960 até a atualidade se constata entre artistas, teóricos e curadores de exposições uma constante criativa ou um giro em direção à consideração da obra de arte enquanto arquivo ou como arquivo, que é o que melhor encaixa com uma geração de artistas que compartilham um interesse comum pela arte da memória, tanto a memória individual como a memória cultural, a memória histórica e que buscam introduzir significado no aparentemente hermético sistema conceitual e minimalista do qual partem – a maioria dos artistas foi etiquetada como conceituais, mas seu recurso ao índice, aos sistemas modulares, à fotografia objetiva, à coleção, à acumulação, à sequencialidade, à repetição, à série, ..., nada tem de tautológico, buscando antes transformar o material histórico oculto, fragmentário ou marginal em um fato físico e espacial. E nesses casos, o arquivo, tanto de um ponto de vista literal quanto de um metafórico, é entendido como o lugar legitimador para a história cultural. Como afirma o filósofo Michel Foucault (1972, p. 29), o arquivo é o sistema de ‘enunciabilidade’ através do qual a cultura se pronuncia sobre o passado.*

*Tanto quando se faz referência à arquitetura do arquivo (ou complexo físico de informação) como à lógica do arquivo enquanto matriz conceitual de citações e justaposições, os materiais da obra de arte enquanto arquivo podem ser ou encontrados (imagens, objetos e textos) ou antes construídos, públicos e ao mesmo tempo privados, reais e também fictícios ou virtuais.<sup>15</sup>*

Anna Maria-Guash

Olinger realiza suas pinturas como síntese de processo artístico complexo, não linear, caracterizado por diversas etapas não sequenciais, incluindo contínua pesquisa bibliográfica focada simultaneamente nos campos da literatura (William Faulkner, Thommas Mann, Jorge Luis Borges); da filosofia, psicanálise e

cosmologia (René Descartes, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Jacques Gilles Deleuze, Hubert Damisch, Rancière, Jean-Luc Nancy, Franz Kafka, Jacques Lacan); e da estética e história da arte (Georges Didi-Huberman).<sup>16</sup>

Toda pesquisa sobre e em arte encontra necessariamente em seu caminho a questão da transmissão e da circulação da arte. Já faz muito tempo — que as artes plásticas são artes também “discursivas”, linguagem é uma questão complexa — que toda teoria da arte deve um dia enfrentar, porque trabalha nas dobras delicadas e fascinantes do logos e do sensível.

Em entrevista às autoras<sup>17</sup>, a artista disse que seu processo lhe parece o que percebe nos textos de William Faulkner, com sua escrita que não tem início, não tem metade e não tem fim, em um processo não linear e contínuo de situações, acontecimentos, meios, no qual jamais acontece o fechamento, o desfecho. A artista sente que está no “entre” — “o que não é mais e o que não é ainda”<sup>18</sup>. Talvez por isto, goste de estabelecer linha de horizonte em seus quadros, através da qual mostra que *não tem depois e que o antes já deixou de ser*, conforme suas palavras.<sup>19</sup>

A fala de Olinger sobre seu processo remete a João Alexandre Barbosa<sup>20</sup>, referindo-se à Barthes, ao abordar a eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe, e a fruição nas artes plásticas, que é preciso que o controle de invariáveis e variáveis das linguagens do tempo e do espaço façam parte do repertório do leitor ou do espectador. De fato, a artista possui vasto repertório e isso é algo que se destaca.

Afirma Barbosa<sup>21</sup> que, para o ensino das artes, pensado, sobretudo como o ensino das relações com as obras de arte, é tão

importante o conhecimento das linguagens específicas das diversas artes quanto os contornos da definição de elementos psicológicos, históricos e sociais, por exemplo, que estão indissoluvelmente vinculados à própria história daquelas linguagens. Cabe reforçar que a poesia e as outras artes aparecem paradoxalmente como formas de ampliação do sentido da realidade, pois *a obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser*.<sup>22</sup>

Quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que “faz” é acrescentar alguma coisa a ele, interferindo em sua existência, diz Borges no livro “O fazedor”<sup>23</sup>. Um escritor, para Borges, é como um ator que encena o texto de um autor outro, de tal modo que o principal “ato” de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a existência do seu. O primeiro sentido acentua um “fazer da representação”, pelo qual a literatura introduz novos objetos no mundo; o segundo ressalta a existência de uma “representação do fazer”, que se liga à descoberta de que cada objeto artístico mimetiza discursos de temporalidades diversas. Em certa medida, Olinger “diz” estas coisas, mesmo que de outra forma — trata-se aqui de perceber estas questões na fala da artista.

Além disso, Olinger destaca que seu trabalho acontece em uma espécie de *estado suspensivo intermediário, que serve de gatilho para outras conexões*.<sup>24</sup> Para Mario Perniola, o caráter enigmático da arte e da filosofia está assentado na realidade, que é também enigmática e [...] *abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido*.<sup>25</sup> Pode-se traduzir este estado suspensivo intermediário como um intervalo.

Entendendo que a imagem não é a imitação das coisas, mas

um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas, conforme Didi-Huberman<sup>26</sup>, estabelece-se uma tensão que para Paul Valéry, de acordo com sua concepção de poesia, seria chamado de “hesitação”, em que *o poema — essa hesitação prolongada entre som e sentido*<sup>27</sup>, assegura o fundamento do ato de fazer poemas. Para Paul Valéry, o poema não como resolução, mas como hesitação no trabalho primordial do poeta: a articulação entre o som e o sentido de onde é possível obter uma significação. *Uma e não a: o trabalho de recuperação da significação da obra, que cabe ao leitor ou ao espectador, uma vez liberto de uma possível tarefa pacificadora, mas antes hesitante, é tão proliferador de significação quanto a ‘hesitação’ original do artista*<sup>28</sup>.

Esta hesitação ocorre quando, ao surpreender-se, chocar-se, inquietar-se com uma obra, o leitor encontra um intervalo: o leitor ao fugir das apreensões vulgares, foge também de significados encontrados fora da obra. O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra, por um leitor disposto a decifrar os enigmas.

Quiçá este *estado suspensivo intermediário, que serve de gatilho para outras conexões* seja este intervalo, que remete concomitantemente à ideia de repetição e diferença, em que a repetição faz a diferença, realizando na prática as propostas conceituais de Deleuze e Guattari. *Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações.*<sup>29</sup> Talvez se possa aqui desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben, em *Ninfas*<sup>30</sup>:

A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram.

Ou seja, cada uma de suas pinturas constitui o dado material resultante de delongada reflexão e depuração intelectual. Ademais, em concomitância, a artista empreende constante investigação visual, sustentada pelo acervo privado, composto especialmente de antigos álbuns de fotografias, suas próprias e de sua família; e alimentada pelas publicações especializadas em arte, buscas na internet e experiências pessoais de obras no Brasil e no exterior; bem como é provida de imagens digitais enviadas em rede social por seus amigos. Nesse momento (que ocupa a maior parte de seu tempo), a música clássica, principalmente as composições de Richard Wagner e Johann Strauss, auxilia o esclarecimento e organização dos pensamentos.<sup>31</sup>

O universo da cultura de Olinger é reunido em “caderno de esboços” ou “livro de memórias”. Nele a artista arquiva escritas e esboços de sua autoria, textos e imagens preexistentes, inclusive fotografias de filhas, netos, crianças, brinquedos, balanços, casas em árvores, tudo isso junto a recortes de cenas de cinema (Ingmar Bergman, Theo Angelopoulos) e de teatro de marionetes e fantoches, de indumentária do festival de Veneza, de obras de artistas favoritos, entre os quais Fra Angelico (pela calma absoluta e economia de gestos e meios), Hieronymus Bosch (pela profusão de



detalhes), Mark Rothko (pela compressão ao máximo da cor), além dos mais próximos como a artista Juliana Hoffmann e o curador e pesquisador Fernando Boppré.<sup>32</sup> Esse material também é disposto de maneira indecifrável em uma parede do ateliê, lembrando a montagem visual dos painéis constituintes do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg<sup>33</sup> (Figura 10). Efetivamente, percebe-se que a pintura de Olinger *adota como procedimento a apropriação de imagens preexistentes, fotos da própria família ou outras encontradas em jornais, revistas e livros que lotam o ateliê (rever Figura 3).*<sup>34</sup>

Fundamentada nesse aparato cultural teórico e visual, Olinger recorre ao seu uso, toma posse, habita-o e dedica-se à pintura<sup>36</sup>, passando cerca de oito horas por dia no ateliê. No momento de definição do quadro, reina o silêncio absoluto (o silêncio



**Fig. 10:** Catálogo da exposição “Obras Recentes” de Olinger. Destaque à montagem referencial de seu local de trabalho. Fonte: LINDOTE, 2012<sup>35</sup>.

imprescindível), o que demanda geralmente bastante tempo. Trata-se de um processo exaustivo, às vezes com desfecho truncado, imbricado. Quando isso acontece, a artista interrompe a feitura da tela e manda fazer uma maquete, a ser executada por prestador de serviços de representação tridimensional de obras de arquitetura e engenharia. Olinger determina o tema, bem como material, escala e volume de cada maquete. Todas as maquetes consistem em representações em madeira balsa, em estado natural (sem qualquer proteção, revestimento ou pintura), de objetos presentes nas telas, como escada, maleta, poltrona, bola, pirâmide, barraca, tenda. Essas maquetes são produzidas manualmente, através de técnica tradicional e oferecem a percepção da concepção espacial e tectônica. Portanto, as maquetes feitas sob encomenda para Olinger ainda não resultam do emprego de tecnologias mais recentes, como por exemplo, a impressão 3D (Figuras 11 e 12).

Para a artista essas maquetes funcionam como um “ponto final” dos quadros: cada maquete sublinha a obra.<sup>39</sup> Aliás, à luz de



**Fig. 11:** Catálogo da exposição “Obras Recentes” de Olinger. Destaque à escrita de Olinger sobre as maquetes em sua arte. Fonte: LINDOTE, 2012<sup>37</sup>.

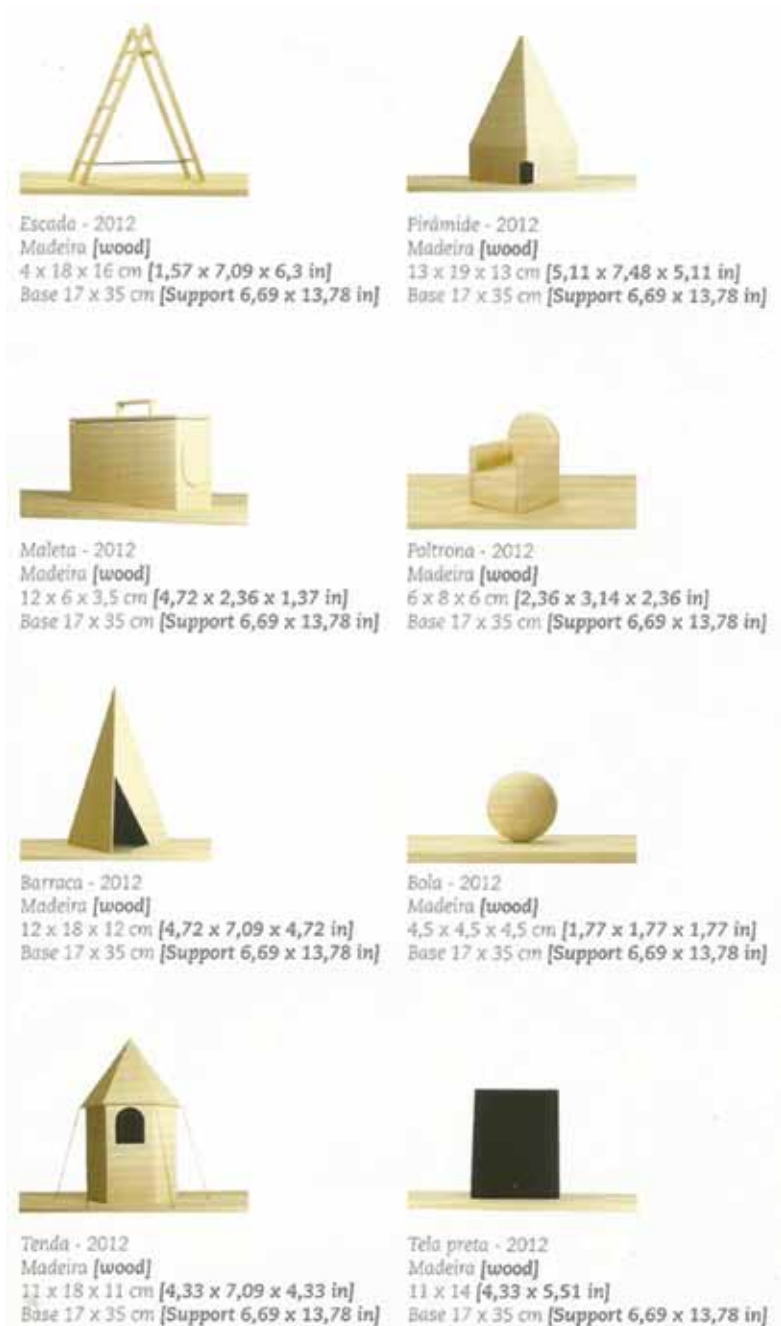
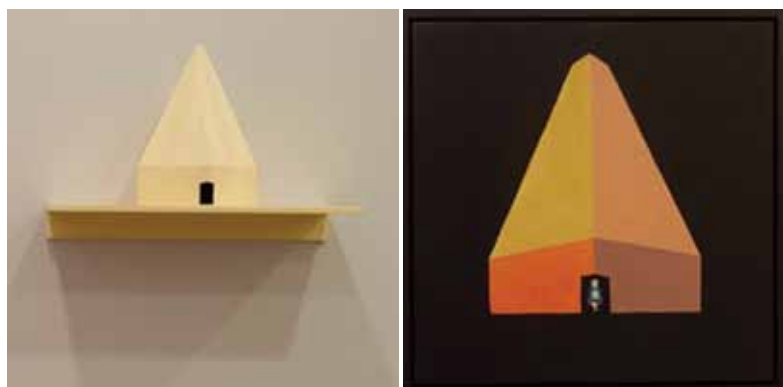


Fig. 12: Catálogo da exposição “Obras Recentes” de Olinger. Destaque às maquetes de Olinger. Fonte: LINDOTE, 2012<sup>38</sup>.

Bourriaud<sup>40</sup>, não é mais um ponto final: é um momento na cadeia infinita das contribuições. Ou seja, consubstancia-se em “enredo resumido” e “ativa as formas dentro das quais se desenrola nossa vida cotidiana” (Figuras 13-18).

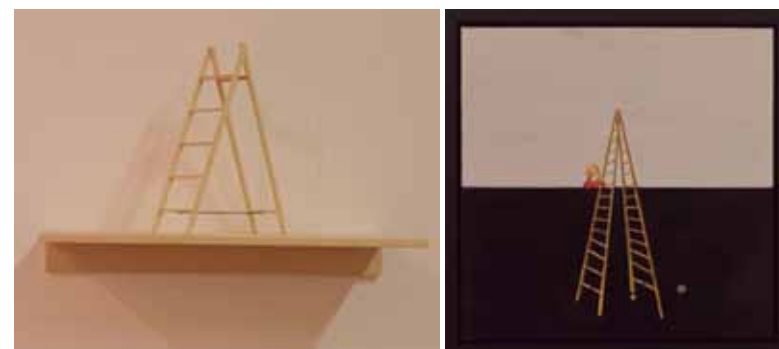
Todas essas práticas artísticas, embora muito heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer a formas *já produzidas*. Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção. ‘As coisas e os pensamentos’, escreve Gilles Deleuze, ‘crescem ou aumentam pelo meio, e é aí que a gente tem de se instalar, é sempre este o ponto que cede’. A pergunta artística não é mais: ‘o que fazer de novidade?’, e sim: ‘o que fazer com isso?’. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou ‘superadas’, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar.<sup>44</sup>



**Fig. 13 e 14:** Exposição “Obras Recentes” de Olínger na Galeria de Arte Helena Fretta em 2012. Destaque à maquete Pirâmide (madeira; 13x19x13cm) e à pintura Pirâmide e bola amarela II (óleo sobre tela; 100x100cm), ambas de 2012. Fonte: *Facebook* de Gláucia Maria Olínger, 2015<sup>41</sup>.



**Fig. 15 e 16:** Exposição “Obras Recentes” de Olínger na Galeria de Arte Helena Fretta em 2012. Destaque à maquete Tenda (madeira; 11 x 18 x 11 cm) e à pintura Tenda (óleo sobre tela; 60 x 40 cm), ambas de 2012. Fonte: *Facebook* de Gláucia Maria Olínger, 2015<sup>42</sup>.



**Fig. 17 e 18:** Exposição “Obras Recentes” de Olínger na Galeria de Arte Helena Fretta em 2012. Destaque à maquete Escada (madeira; 4 x 18 x 16cm) e à pintura Escada (óleo sobre tela; 60 x 40 cm), ambas de 2012. Fonte: *Facebook* de Gláucia Maria Olínger, 2015<sup>43</sup>.

### 3. Desfecho: Jamais o fecho

*Coleções, arquivos e o interesse pelas velhas tecnologias parecem, de todo modo, convergir em um mesmo horizonte de pensamento, sendo arriscado, e talvez inócuo, tentar ainda estabelecer distinções hierárquicas entre tais tópicos. Coleções e arquivos podem ser princípios organizacionais em uma obra artística (meio), ou ainda a fonte de materiais para a obra (origem), ou, então, o próprio foco de interesse do trabalho (fim). Com frequência os que recorrem a esses verdadeiros sistemas têm interesse por questões teóricas compartilhadas com a história (como a memória) ou com as ciências (a categorização do conhecimento). Também é recorrente a atenção dada à obsolescência e às velhas tecnologias por aqueles artistas que escolhem semelhantes modelos estruturantes. Em outras palavras, tais temas configuram uma parcela importante da ‘crise decisiva’ de muitos artistas contemporâneos.<sup>45</sup>*

Daniela Kern

Através da obra de Gláucia Olinger, verifica-se a íntima relação entre arquivo e criação. Destarte, o processo artístico de Olinger parte de passados que sobrevivem em seu presente, submete-os à recriação e remete-os a novos presentes, a resistir no futuro — nessa operação, incorpora efetivamente, e transborda, arsenal técnico e repertório teórico. Ansiosa, ávida e voraz, pelo conhecimento capaz de desvelar o mundo, e disposta a se entregar à interpretação que dá sentido ao fazer do ser humano, por meio de sua montagem referencial e, então, de suas pinturas, ela devolve à circulação sua própria visão do cosmos, e entreabre sua pessoal construção (e reconstrução) histórica.

Neste caso, o arquivo constitui essencialmente a criação, seja através da escolha, seleção, apropriação e recriação; seja através da narrativa, da rede de elementos interconectados, que prolonga enredos anteriores e os rearticula em tramas sucessivas. A propósito, Rosenberg<sup>46</sup> adverte: *Mas o que não se pode rejeitar é sua convicção de que a arte é essencialmente criação. Qualquer coisa pode ser uma obra de arte, mas o modo de produzi-la é que decide seu significado e seu valor.* Ou seja, interessa o processo de criação. Nesse sentido, a arte é aqui entendida como fazer, invenção e reinvenção, transformação do mundo, especialmente *como uma atividade pela qual o ator transforma a si mesmo.*<sup>47</sup>

Para Didi-Huberman<sup>48</sup>, o arquivo é sempre “uma história em construção”, pois a cada nova descoberta aparece nele como uma “brecha na história concebida”, uma singularidade que o investigador vai unir com tudo o que já sabe para, possivelmente, produzir uma história repensada do acontecimento em questão. O referido autor<sup>49</sup> afirma também que *o arquivo não é nem o reflexo*

*puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples prova. Pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos.* Uma imagem sem imaginação nada mais é do que uma imagem que ainda não foi trabalhada, ou seja, um mero objeto sobre o qual ainda não foi estabelecida a relação “imaginativa e especulativa” entre o que se vê e o que já se sabe.

A obra de Olinger constitui o resultado de sua crise decisiva, tal como a enfrentada por Warburg<sup>50</sup>, diante da superabundância de imagens, da multidão de objetos, do vasto legado do passado<sup>51</sup>. A propósito, evidencia-se a semelhança entre a montagem referencial existente na parede do ateliê de Olinger e os painéis de Warburg: o arquivo, enfim, estabelece-se como uma espécie de dispositivo de armazenamento de uma memória cultural. Esclarece-se, por conseguinte, que esse processo não se restringe a mera imitação de formas do passado, nem de recombinação de elementos compositivos de revivals do último modismo. Retomando Kern<sup>52</sup>, esta alerta para o poder de atração do “fetiche retrô”; Martí<sup>53</sup>, por sua vez, adverte para a facilidade de “re” alguma coisa, na era digital, propiciada pelo copiar e colar peculiar à geração “hiper-histórica”. Afinal, “tudo está ao alcance de um clique no Google”.

Ressalta-se que no processo artístico de Olinger, com um enfoque crítico e sob o imperativo rigoroso da economia (redução e simplicidade), reencontram-se velhas técnicas e clássicos escritos. Em uma realidade atual de consumo cibertecnológico e ostentação espetacular, as opções da artista restituem a experiência a ser vivida e refletida (e não a apenas a ser “*selfierizada*”) e valorizam o tradicional, desde a pintura a óleo, incluindo a maquete em

madeira balsa, sem detrimento à inovação e sem agravo às questões de autoria e originalidade. Aliás, a arte contemporânea pouco se caracteriza pela criação *ex novo*, desde o nada, com origem num suposto marco zero<sup>54</sup>.

Além disso, o processo artístico de Olinger reconcilia e congrega o intelectual e o manual. Os procedimentos do trabalho científico também são incorporados ao fazer artístico: coleta de dados, análise do material coletado e síntese crítico-criativa são etapas empreendidas em prol da criação de cada pintura. Assim, na arte contemporânea de Olinger verifica-se a íntima, e aberta, relação entre arquivo e criação — sem fecho, velhas técnicas e clássicos escritos estão a robustecer novas pinturas.

---

1 Possui licenciatura em Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas – pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), especialização em Arte-Educação também pela UDESC, mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e doutorado interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua como professora de Estética e História da Arte da UDESC, no Centro de Artes (CEART), no curso de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), na linha de Teoria e História da Arte. Coordena o projeto de pesquisa “Contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina”.

2 Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e mestrado em Arquitetura e Urbanismo (na Área de Concentração Conservação e Restauro) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É doutoranda em Teoria e História das Artes Visuais junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atua como professora assistente da UDESC, no Centro de

Educação Superior da Região Sul (CERES), no Curso de Arquitetura e Urbanismo. Participa do projeto de pesquisa “Contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina”.

3 SPIEKER, Sven. *The big archive: art from bureaucracy*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008. p. 173-174.

“[...] no arquivo, nos deparamos com coisas que nunca esperávamos encontrar; mas o arquivo também é a condição sob a qual o inesperado, o súbito, o contingente pode ser súbito, inesperado e contingente. Ou, colocado de forma diferente, nada entra no arquivo que não seja, em certo sentido, destinado a estar lá desde o momento da sua criação. [...] O arquivo não dá acesso à história: ele é, ou pretende ser, a condição da própria historicidade. O arquivo, portanto, não é simplesmente uma partida, uma cifra para a condição de inovação; ele dá um nome para a maneira pela qual o novo também é um retorno, uma interação no verdadeiro sentido da palavra.” (Tradução das autoras).

4 LINDOTE, Fernando. *Gláucia Olinger: Obras Recentes*. 2012. Florianópolis: Coan, 2012. Catálogo da exposição realizada na Galeria de Arte Helena Fretta sob curadoria de Fernando Lindote.

5 HELENA FRETTE GALERIA DE ARTE. Exposições. *Gláucia Olinger: Obras Recentes*. Disponível em: <<http://www.helenafretta.com.br/exposicoes>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

6 OLINGER, Gláucia. *Entrevista concedida a Sandra Makowiecky e Danielle Benício*. Florianópolis, 18 jun. 2015. Entrevista.

7 HELENA FRETTE GALERIA DE ARTE, *op. cit.*

8 MAKOWIECKY, Sandra. *Registro fotográfico da entrevista de Gláucia Olinger concedida a Sandra Makowiecky e Danielle Benício*. Florianópolis, 18 jun. 2015. Fotografias digitais.

9 FACEBOOK. *Gláucia Maria Olinger*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/glauciamaria.olinger/mediaset?set=a.10202777987680039.1510726301&type=3>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

10 OLINGER, *op. cit.*

11 OLINGER apud PEDROSO, 2015. Para demais observações sobre a obra de Olinger, ver: PEDROSO, Néri. Desconhecido conhecido: emoções. Pinturas de Glaucia Olinger desestabilizam os arquétipos da infância. *Notícias do Dia*, Florianópolis, 24 mar. 2015. Plural, p. 4.

12 OLINGER apud MACÁRIO, 2012. Para demais observações sobre a obra de Olinger, ver: MACÁRIO, Carol. Exposição de Glaucia Olinger mostra crianças vagando por lugar nenhum. *Notícias do Dia Online*, Florianópolis, 20 ago. 2012. Disponível em: <<http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/32856-exposicao-de-glaucia-olinger-mostra-criancas-vagando-por-lugar-nenhum.html>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

13 FACEBOOK, *op. cit.*

14 LINDOTE, *op. cit.*

15 GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, p. 238, jul. 2013.

16 OLINGER, *op. cit.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

Além da entrevista de Glaucia Olinger concedida a Sandra Makowiecky e Danielle Benício, esta escrita também toma como referência a entrevista da mesma artista concedida a Simone Bobsin, para quem a artista abriu as portas de seu ateliê e pensamento, a qual resultou em um vídeo publicado online: OLINGER, Glaucia. *Missão casa com Simone Bobsin*. Florianópolis, 2015. Entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LPYWN7R0EgI>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

20 BARBOSA, João Alexandre. Reflexões sobre o ensino das artes. In: BARBOSA, Ana Mae; FERRARA, L.; VERNASCHI, E. (Org.). *O ensino das artes nas universidades*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 22.

21 *Ibid.*

22 BODEI, Remo. *As formas da beleza*. Bauru: Edusc, 2005. p. 105.

23 BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

24 OLINGER, *op. cit.*

25 PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó: Argos, 2009. p. 17-31.

26 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2006.

27 PRIOSTE, José Carlos. *Mallarmé: uma escrita no espaço*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

28 BARBOSA, *op. cit.*, p. 21.

29 BULHÕES, Maria Amélia. Arte é fruto de uma excepcionalidade? *Jornal Sul21*, Porto Alegre, 22 set. 2012. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/a-arte-e-fruto-de-uma-excepcionalidade/>>. Acesso em: 28 set. 2012.

30 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012. p. 63.

31 OLINGER, *op. cit.*

32 *Ibid.*

33 WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

34 OLINGER apud PEDROSO, *op. cit.*

35 LINDOTE, *op. cit.*

36 Acerca da apropriação e uso de objetos preexistentes pela arte contemporânea, ver: BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

37 LINDOTE, *op. cit.*

38 *Ibid.*

39 OLINGER, *op. cit.*

40 BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 17.

41 FACEBOOK, *op. cit.*

## SINGULARIDADES DA TERRA EM EXPOSIÇÃO DE MULHERES CERAMISTAS<sup>1</sup>

Sandra Makowiecky<sup>2</sup>

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 12-13.

45 KERN, Daniela. *Tradição em paralaxe: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as “velhas tecnologias”*. Porto Alegre: Museu Julio de Castilhos, 2013. p. 50-51.

46 ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 260.

47 *Ibid.*

48 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012. p. 130.

49 *Ibid.*

50 WARBURG, *op. cit.*

51 Sobre a crise decisiva enfrentada por Warburg (2010), ver as obras citadas de Kern (2013) e Guasch (2013).

52 KERN, *op. cit.*

53 MARTÍ, Silas. Retrovanguarda: remontagens de mostras clássicas e radicais na história da arte dominam circuito e viram moda. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 18 jun. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/114462-retrovanguarda.shtml>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

54 Segundo Bourriaud (2009), o artista reativa as formas, habitando-as, pirateando as propriedades privadas e os copyrights, as marcas e os produtos, os objetos museificados e as assinaturas de autor. A cultura mundial, por sua vez, oferece-se como uma caixa de ferramentas, como um espaço narrativo aberto e não como um relato unívoco e uma gama de coisas acabadas. Por isso, ao invés de se ajoelhar diante das obras do passado, o artista deve usá-las. A propósito, o mesmo autor, provoca: “Estaremos nos dirigindo para uma cultura que abandona o copyright em troca de uma gestão do direito de acesso às obras para uma espécie de esboço do *comunismo das formas*?” (BOURRIAUD, 2009, p. 36).

No mês de agosto de 2015, o Museu da Escola Catarinense da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), acolheu uma exposição que merece registro, por sua qualidade técnica e artística. Merece figurar neste livro, porque reuniu trabalhos de mulheres ceramistas de larga experiência e atuação no campo da arte. A exposição “Singularidades da Terra”, foi desenvolvida por um coletivo de dez artistas e apresentou trabalhos diferenciados de cerâmica, que aliam a tradição da técnica com as urgências da arte contemporânea.

A exposição reuniu trabalhos de um grupo de ceramistas (figuras 1, 2, 3, 4 e 5): Ilca Barcellos de Souza, Luciane Garcez e Elke Otte Hulse (tapeceira), Cléa Espíndola, Luiz Carlos Canabarro Machado, Rosana Bortolin, Sara Ramos, Rosângela Rosa, Isabela Sielski e Betânia Silveira. Luiz Carlos Machado, o único homem deste grupo foi professor da maioria das ceramistas, sendo que



**Fig. 1:** Artistas ceramistas, da esquerda para a direita: Luciane Garcez, Cléa Espindola, Sara Ramos, Ilca Barcellos, Betânia Silveira e Rosana Bortolin. Foto: Carlos Pontalti.



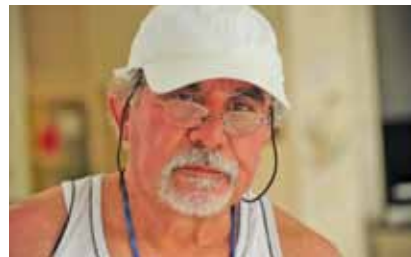
**Fig. 2:** Da esquerda para a direita: Martha Ozol e Cléa Espindola. Foto: Carlos Pontalti.



**Fig. 3:** Isabela Sielski.



**Fig. 4:** Elke Otte Hulse.



**Fig. 5:** Luiz Carlos Canabarro Machado.

muitas também foram alunas de Betânia Silveira e Rosana Bortolin, o que significa que é uma reunião de mestres e discípulas, que continuam produzindo juntas em constante atualização. O nome “Singularidades da terra” foi escolhido em grupo, de forma coletiva, como de modo geral costumam trabalhar os ceramistas, atitude que exige em geral produção em equipe e trabalho gregário. A cerâmica é uma forma de arte que exige e necessita de persistência, contínuo estudo e investimento e seu resultado não é imediato. Para construir um projeto leva um tempo muito mais longo que o desenho ou a pintura e os trabalhos ainda correm o risco de ter problemas durante a secagem ou a queima, tudo é incerto. A cerâmica é o material artificial mais antigo produzido pelo homem. Do grego “kéramos” (“terra queimada” ou “argila queimada”), é um material de grande resistência, frequentemente encontrado em escavações arqueológicas. Como sabemos, a cerâmica é feita de argila, de barro, sendo uma das mais antigas atividades que a civilização criou e é uma atividade que se mantém inalterável, até hoje. Seus principais fundamentos são: obter a argila – processar – moldar – secar – queimar. Entendemos por cerâmica, a denominação comum a todos os artigos ou objetos produzidos com argila e queimados/assados ao fogo. A transformação do barro em cerâmica acontece durante a queima. Trata-se de um processo que exige muito conhecimento técnico/químico. O aspecto exterior da cerâmica pode ser variado, porém sua essência é uma só: Terra, ou seja, Argila.

A argila como síntese, simboliza a própria matéria, pois segue o ciclo dos antigos gregos: Terra – Água – Ar – Fogo. A história da cerâmica é longa. De acordo com o material utilizado e com a técnica empregada, classifica-se a cerâmica em terracota (peça de



argila cozida no forno, sem ser vidrada, embora, às vezes, pintada), cerâmica vidrada (cuja modalidade mais conhecida é o azulejo), grés (cerâmica vidrada, às vezes pintada, feita de pasta de quartzo, feldspato, argila e areia) e faiança. Esta última designa louça fina obtida de pasta porosa cozida a altas temperaturas, envernizada ou revestida de esmalte sobre o qual pintam-se motivos decorativos. Como a essência da cerâmica é uma só: Terra, ou seja, Argila, daí o nome “ Singularidades da Terra”, pois a terra é a essência e cada artista a expressa em suas singularidades próprias. No coletivo, comungam a paixão pela terra, pela argila, pela modelagem e pelos diferentes processos e queimas, que são peculiares do fazer cerâmico. A argila como síntese, simboliza a própria matéria, pois segue o ciclo dos antigos gregos: Terra – Água – Ar – Fogo. A linguagem artística da cerâmica em sua matriz é artesanal, um processo rudimentar, realizada em várias etapas, portanto, assentada em bases tradicionais.

Uma frase de Rosana Bortolin sobre a cerâmica cabe destacar: *A cerâmica carrega em si o ranço de não ser arte.*<sup>3</sup> Talvez o ranço de não ser arte, como diz Rosana, tenha a ver com o fato de que a cerâmica é o material artificial mais antigo produzido pelo homem.

A cerâmica é um material de grande resistência, frequentemente encontrado em escavações arqueológicas. Pesquisas apontam que a cerâmica é produzida há cerca de 10-15 mil anos e pode ser uma atividade artística (em que são produzidos artefatos com valor estético) ou uma atividade industrial (em que são produzidos artefatos para uso na construção civil e na engenharia). Hoje, além de sua utilização como matéria-prima constituinte de diversos instrumentos domésticos, da construção civil e como material

plástico nas mãos dos artistas, a cerâmica é também utilizada na tecnologia de ponta, mais especificamente na fabricação de componentes de foguetes espaciais, devido à sua durabilidade. A linguagem artística da cerâmica em sua matriz é artesanal, um processo rudimentar, realizada em várias etapas, portanto, assentada em bases tradicionais. Com um percurso histórico desde a Pré-História, o entendimento da cerâmica no contexto atual requer o acompanhamento da passagem da arte moderna para a contemporânea. Com o fim do modernismo na arte e o surgimento da pós-modernidade (na década de 1970), operaram-se mudanças definitivas relativas à concepção de arte, aos conceitos, às técnicas, aos materiais, portanto, redimensionando os processos poéticos, estéticos, teóricos, o papel do artista e o próprio espaço da arte. A arte produzida na cena contemporânea é, portanto, reflexo dos acúmulos e das experimentações históricas como, também, reflexo do próprio contexto contemporâneo, globalizado, híbrido, acelerado, transdisciplinar, plural, polissêmico, neobarroco, mestiço, aberto à alteridade e tantos outros adjetivos. Justamente por isso, a arte contemporânea combina materiais, linguagens, tecnologias e locais de maneira ilimitada. A cerâmica, no mesmo caminho da dissolução das fronteiras das linguagens, assimilou os conceitos que se abriram a partir da *Arte Conceitual*, da *Arte Povera*, da *Arte Processual*, da *Arte Ambiental*, da *Performance*, da *Land Art*, entre outras, onde artistas experienciaram a argila e o repertório da linguagem da cerâmica num contexto mais amplo, repleto de possibilidades distanciadas de seu núcleo técnico e formal. Neste sentido, o conceito de cerâmica contemporânea pode ser uma extensão do conceito de arte contemporânea, com

todos seus hibridismos. A cerâmica contemporânea quer revelar e revela um pouco mais do seu enorme potencial, transcendendo conceitualmente o que, historicamente, lhe é intrínseco – a sua funcionalidade. Mas como conciliar estes hibridismos, diferentes materiais, linguagens, tecnologias e locais de maneira ilimitada?

Como conciliar uma arte com tanta tradição quanto a cerâmica com as urgências da arte contemporânea? Não estaria a afirmação da cerâmica justamente na manutenção da tradição adaptada aos tempos e às novas tecnologias, sem a necessidade de querer ser “contemporânea”? Será que o fato de manter suas tradições, faz com que ela seja vista com mais dificuldade pelo público leigo como não arte? Será que na contemporaneidade, toda tradição é vista como passado? Será que na cena artística não confundem técnica com potencial expressivo? Algumas perguntas postas para pensar.

Os artistas e artistas que participam deste coletiva possuem longa e pavimentada trajetória, com suas singularidades. Iniciemos por um deles: Canabarro.

**Luiz Carlos Canabarro**<sup>4</sup>, (fig. 5) que realizou intensas pesquisas em produção cerâmica é responsável pela formação de muitos artistas na área, pois sempre liderando grupos de artistas ceramistas, com o objetivo de realizar pesquisas em cerâmica *valorizando-a como arte*, permanece exercendo seu papel. Nesta exposição, apresentou apenas uma peça (fig. 6) que faz parte de seu repertório desde sempre, mantendo a coerência do rigor técnico e potencial criativo. Luiz Carlos Canabarro nasceu em Pelotas (RS) em 1948. Estudou cerâmica em Rivera (Uruguai), em 1969, com o escultor Luis Ospitaleche — com quem apresentou

uma exposição no MASC em outubro de 1983. Licenciou-se em desenho artístico na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 1975, e concluiu também o bacharelado em escultura na mesma universidade em 1977 (AMARAL, 2002). Ele começou a trabalhar na UDESC, com cerâmica, em 1978, antes, portanto, da criação do CEART. Canabarro participou ativamente de implantação do Centro de Artes, como professor, diretor, coordenador de pesquisas e também foi, desde os primórdios do curso de artes, entusiasta na organização de exposições de alunos e professores. Ele já atuava como artista e levou para a Universidade a prática do ateliê e da produção artística. Nos anos 80 criou o grupo Grupo Nha-ú, palavra de origem tupi-guarani que significa barro para cerâmica — e foi o mais longo dos grupos do Centro de Artes. Liderado por Canabarro, reuniu professores e alunos com o objetivo de realizar



**Fig. 6:** Obra de Luiz Carlos Canabarro Machado. Foto: Carlos Pontalti.

pesquisas em cerâmica, “valorizando-a como arte”. A primeira exposição do grupo foi em 1980, quando participou do IV Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul, em que apresentou a obra *Caos e Criação*. Desse projeto participaram os professores Luiz Carlos Canabarro, Geraldo Mazzi, Dora Dutra Bay e Carlos Lucas Besen; o oleiro Ademar de Melo, o fotógrafo Ulisses Soares e os alunos, Cinthia Zaguini, José Luiz Kinceler e Marcos Malta<sup>5</sup>. Além de Canabarro, duas outras artistas que fizeram parte do Grupo Nha-ú, fazem parte desta exposição: Cléa Spindola e Isabela Sielski.

**Ilca Barcellos de Souza** apresentou obras que travam um diálogo com o acaso, estabelecendo-se uma relação de embate entre a obra e o artista, que se manifesta no limite entre o previsível e o imprevisível. Nas esculturas híbridas (cerâmica e espuma expansiva de poliuretano), (fig.8) à medida em que a espuma se



**Fig. 7:** Ilca Barcellos de Souza, (fotografia impressa em PVC, dos objetos cerâmicos) ao fundo, ladeada por artistas, da esquerda para a direita, Juliana Hoffman, Clara Fernandes, Sara Ramos e Ilca Barcellos. Foto: Carlos Pontalti.



**Fig. 8:** Ilca Barcellos de Souza, *Protuberâncias* (cerâmica e espuma expansiva de poliuretano). Foto: Carlos Pontalti.

expande preenchendo os vazios da escultura, proliferam-se novas formas e volumes que, por sua vez, reverberam a estrutura interna da cerâmica, revelando-a na superfície. A interação entre a espuma expansiva e a cerâmica ocorre sem que se tenha o controle total da situação. Nas fotografias impressas (em painéis de PVC) (fig. 7) o acaso, que se manifesta pelo mimetismo/entre as esculturas (bichos-plantas) novamente mostra os inevitáveis acasos que se pronunciam pelas formas, cores e pelas texturas entre o natural e o artificial.

**Betânia Silveira** leva para o barro as tramas orgânicas com fios de silicone, pensando em falar de percursos e conexões da cerâmica em hipermídia, web, rede e seus rizomas. Apresenta uma peça composta de duas partes que não estão coladas, mas encaixadas formando uma coisa só. O resultado das tramas é orgânico e abstrato, dando vazão a um gesto intuitivo e caótico, realizando um desenho em tridimensão. Ao escolher o nome “*Vestígios*”, (fig. 9 e 10) reforça o vestígio da fibra vegetal, relacionando com o próprio processo que a cerâmica realiza ao se tornar um ser vegetal mineral,



**Fig. 9:** Betânia Silveira, *Vestígios*. Foto: Carlos Pontalti.



**Fig. 10:** Betânia Silveira, *Vestígios*. Foto: Carlos Pontalti.

passando por outros possíveis vestígios. O resultado plástico gera um distanciamento visual do material de origem, pois os fios de cerâmica produzidos levam, muitas vezes à uma dúvida com relação ao material de que se trata a obra.

**Sara Ramos** apresentou “Contenedores — Série Etnias do Barro”, uma instalação composta por 27 módulos de cerâmica (*bowls*) de aproximadamente 25 cm de diâmetro (figs. 11 e 12). A nítida relação com o alimento é desdobramento de sua pesquisa com este tema, onde enfatiza a cerâmica como objeto mais ancestral da humanidade, com a finalidade de armazenamento de comida e víveres, mostrando a relação entre a vivacidade da cor pulsante em contraponto com a matéria quase rústica. Em *Contenedores*, interferiu minimamente na matéria, procurando evidenciar as características básicas do barro, justamente para traçar este diálogo com o primitivo. A própria forma de apresentação da obra é uma imagem ritualística da prática de coletores, uma imagem lúdica e metafórica da necessidade primária e fundamental do ser humano,



**Fig. 11:** Sara Ramos, *Contenedores* – Série *Etnias do Barro*. Foto: Carlos Pontalti.



**Fig. 12:** Sara Ramos, *Contenedores* – Série *Etnias do Barro*. Foto: Carlos Pontalti.

o ato de comer e uma reverência à matéria básica — o barro.

**Rosangela Rosa** nos apresentou “Habitat”, (figs. 13 e 14) trabalho inspirado em grande parte no contato com o livro propriamente dito, em especial os livros antigos, dos sebos e revistarias, com suas capas rachadas, suas páginas amarelcidas, o cheiro de antiguidade de suas folhas, suas imagens e seus textos. A artista diz preferir os velhos livros, das capas duras, das letras caprichadas, para eternizá-los na cerâmica aparentemente fria mas resistente, que pode suportar as agruras da vida, o vendaval, a chuva insistente, a força do mar. Ao atirar os livros ao mar, encenava provar suas imortalidades, posto que retornariam, mesmo cobertos de cracas, mas também de esperança, tal como Ulysses quando retornou à sua Ítaca. Queria esquecê-los adormecidos sob as águas salgadas, para depois resgatá-los e descobrir suas novas histórias. Ao final de 11 (onze) meses, retirou os livros do mar e eles retornaram repletos de cracas, algas, moluscos e outros seres marinhos, que vieram a secar. No entanto essas vidas que um dia habitaram seus livros deixaram marcas, que perpetuariam suas histórias. A nova



**Fig. 13:** Rosangela Rosa, *Habitat*. Foto: Carlos Pontalti.



**Fig. 14:** Rosangela Rosa, *Habitat*. Foto: Carlos Pontalti.

pele que esses livros adquiriram era totalmente diferente daquela que usavam quando começaram a sua jornada marinha. E a história que contariam a partir de então também estava renovada.

**Rosana Bortolin** apresentou “Organismos” (figs 15 e 16), definindo inicialmente o conceito organismo, como conjunto de sistemas de órgãos que constituem um ser vivo, que foi pensado como aglutinador das questões que abarcam suas reflexões teóricas, o próprio corpo e os seus desdobramentos como possibilidade de manifestação estética. Os organismos criam organizações e as organizações estipulam as regras de funcionamento dos sistemas. Os sistemas, sejam eles sociais, religiosos, tradicionais, culturais, políticos, acadêmicos ou mesmo artísticos, são controladores e ditam as regras de funcionamento dos corpos, que a eles pertencem. Assim sendo, as peças — ou seja, os organismos que compõem o corpo de obras desta exposição indicam a organização de um pensamento que abrange um conjunto de reflexões sobre as organizações discriminatórias desses sistemas dominantes.



**Fig. 15:** Rosana Bortolin, *Organismos*. Foto: Carlos Pontalti.



**Fig. 16:** Rosana Bortolin, *Organismos*. Foto: Carlos Pontalti.

Os corpos cerâmicos mais atuais de suas pesquisas, evidenciam mais movimentos em suas formas, sugerem a sensação de órgãos, remetem à velocidade e exibem texturas que se assemelham a tecidos musculares.

**Luciane Garcez e Elke Otte Hulse** apresentaram “Singularidades” (Fig. 17 e 18), justamente as singularidades que unem a cerâmica ao tear. Uma delas é o tempo, palavra principal: o tempo da fatura de ambas as técnicas. As duas técnicas exigem “conhecimento técnico” para sobreviverem enquanto obra, o que demanda tempo de aprendizado. As duas técnicas são demoradas para serem concluídas, têm seu tempo específico: fatura, secagem, queima. Na tapeçaria, cada trama é feita uma a uma. Para apresentar estas singularidades, montam uma instalação que problematiza uma “mesa de refeição”: uma tapeçaria por baixo e em cima dela, as cumbucas de barro, ou seja, o tempo que as famílias



**Fig. 17:** Luciane Garcez e Elke Otte Hulse, *Singularidades*. Foto: Carlos Pontalti.



**Fig. 18:** Luciane Garcez e Elke Otte Hulse, *Singularidades*. Foto: Carlos Pontalti.

sempre dedicaram para se reunir e estar juntos. Resta a pergunta: Será que este tempo ainda existe? Outra singularidade: os materiais, “orgânicos e naturais”, não-artificiais, como o barro e o algodão, ambos presentes na história das sociedades desde tempos muito remotos. Por último, a singularidade dos tons mais naturais.

**Cléa Espíndola** apresentou “Árvore das águas” (figs. 19 e 20). A Árvore das águas através dos seus elementos, procura fazer com que o espectador, através da interação com a obra, possa perceber a fluidez das suas emoções. O Coral. Por sua cor, apresenta a rara particularidade de fazer coincidir em sua natureza os três reinos: animal, vegetal e mineral. Obras de processo criativo (inérito) em que a artista procura, através do barro e nas formas intensamente repetidas, criar pólipos que remetem ao lúdico de fazer cerâmica. Dois módulos de madeira suportam grupos de pólipos, um pintado com



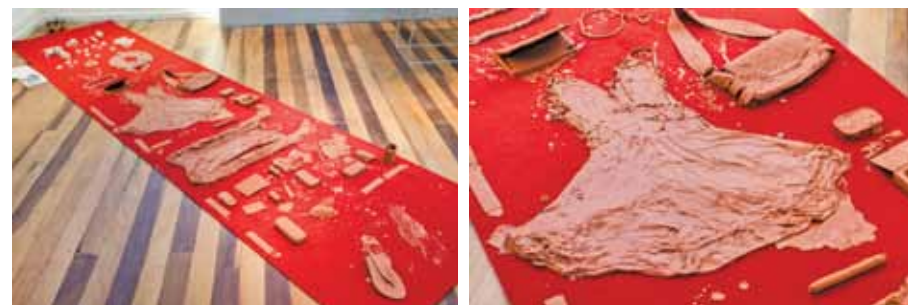
**Fig. 19:** Cléa Espíndola, *Árvore das águas*. Foto: Carlos Pontalti.

**Fig. 20:** Cléa Espíndola, *Árvore das águas*. Foto: Carlos Pontalti.

esmalte e óxido que tornam azuis e o outro na cor branca. Um terceiro módulo com pólipos soltos convidando que as pessoas possam interagir, inclusive retirando peças. A “árvore das águas” quer que os líquidos se misturem, permitindo fluidez de emoções.

**Isabela Sielski** apresentou “Desapegos – Objetos da memória”, uma instalação formada por seus “Objetos da memória”, embebidos em barbotina — barro líquido vermelho. A alusão ao barro, memórias e desapego constitui tema de seu trabalho em instalações onde convida pessoas a participar do tapete das memórias que também denomina “Memórias Compartilhadas”. A terra, material que recicla e transforma o que toca, além de transmutar as memórias dos objetos simbolicamente, faz o processo de brotar a vida por meio de sementes. Nascimento e morte se unem em um ciclo no qual só existe a noção da impermanência.

A exposição que encerrou em final do mês de agosto de 2015, recebeu grande público, demonstrando um interesse crescente pela



**Fig. 21:** Isabela Sielski, *Desapegos – Objetos da memória*. Foto: Carlos Pontalti.

**Fig. 22:** Isabela Sielski, *Desapegos – Objetos da memória*. Foto: Carlos Pontalti.

cerâmica artística, pelo trabalho das ceramistas e por um eficiente sistema de comunicação e mídia, trabalho bem realizado por Ilca Barcellos e pelo Museu da Escola Catarinense.

Ao escolher de cada trabalho uma palavra para designar a singularidade de cada artista, dentro da singularidade desta exposição, destaquei em Canabarro: potência; Ilca: acaso; Betânia: tramas; Sara: ancestralidade; Rosângela: narrativas; Rosana: sistemas; Luciane e Elke: encontro; Cléa: fluidez; Isabela: memória. Mas se formos voltar a cada um deles, veremos que todos podem também ser tudo isso, o que nos retomar que todas as expressões aqui observadas são a afirmação da liberdade e da criatividade humana e, embora tenham suas próprias especificidades, almejam a mesma coisa: o conhecimento ou a “experiência desmesurada do obscuro”, a vida exemplificada pelo desvio, singularidade da arte.

No Brasil, onde de modo geral impera a pretensa novidade da última hora, a cerâmica terá um longo caminho ainda para sua compreensão. Todavia, vemos nesta exposição, uma produção do que há de melhor de cerâmica na cena contemporânea em Santa Catarina, que se mostra cada vez mais receptiva à cerâmica artística.





Nas figuras, imagens de momentos da abertura da exposição, em fotografias de Carlos Pontalti, em 2015.

1 Sobre a ceramista Rosana Bortolin, realizei uma pesquisa com orientada de iniciação científica 2014, que resultou em artigo denominado: “A ceramista Rosana Bortolin e a poética dos ninhos”, trabalho ainda não publicado em co-autoria com Débora Renata Caetano Moecke. Desta pesquisa, algumas considerações são apontadas neste texto. O artigo não foi incluído no livro porque a artista já foi contemplada por outros autores neste livro.

2 Possui licenciatura em Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas – pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), especialização em Arte-Educação também pela UDESC, mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e doutorado interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua como professora de Estética e História da Arte da UDESC, no Centro de Artes (CEART), no curso de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), na linha de Teoria e História da Arte. Coordena o projeto de pesquisa “Contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina”.

3 BORTOLIN, Rosana. Entrevista por email à autora em 20 de julho de 2014. Email: Sandra.makowiecky@gmail.com

4 Para saber mais sobre o artista, ver: MAKOWIECKY, S. ; HENICKA, M. S. *Os Grupos de Artistas Plásticos de Florianópolis dos anos 1980*. Revista Nupeart, v. 13, p. 67-101, 2015.

5 Ao longo de sua trajetória, o grupo Nha-ú contou com outras participações como: Cléa Spindola, Isabela Sielski, Jandira Lorenz, Leiza Martins, Maria Angelina Keller do Valle, Maria Helena M de Oliveira, Marilena Morozowski, Nivaldith Fernandes, Rafael João Rodrigues, Jone Araújo, Elde Duarte Araújo, Ricardo Varella, Aldanei Menegas de Andrade, Sergio Wigens.



