**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

ORIBOMBO: ARTE DA PÓS-MODERNIDADE

ROSANGELA MONTEIRO PERUSSI

São Paulo

2013

ROSANGELA MONTEIRO PERUSSI

OIBOMBO: ARTE DA PÓS-MODERNIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Estética e História da Arte

Orientadora: Profa. Dra.Daisy Valle Machado Peccinini

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

São Paulo

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

Dissertação de Mestrado defendida

em_____.

PERANTE BANCA EXAMINADORA

CONSTITUIDA PELOS PROFESSORES

PROFA. DRA. DAISY VALLE MACHADO PECCININI

JULGAMENTO: _____ ASSINATURA_____

PROF. DR.EVANDRO CARLOS JARDIM

JULGAMENTO: _____ ASSINATURA_____

PROFA. DRA. CARMEN ARANHA

JULGAMENTO: _____ ASSINATURA_____

DEDICATÓRIA

Ao grande artista, pesquisador de arte e amigo Mário Gruber, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Sou grata, especialmente.

À minha orientadora Prof^a. Dr^a.Daisy Valle Machado Peccinini por acreditar no meu trabalho e sugerir que o mesmo fosse o meu objeto de pesquisa. Agradeço o incentivo, compreensão e apoio durante todo o período em que me acompanhou neste desafio.

Ao Prof. Dr. Evandro Carlos Jardim, que desde o início dialogou comigo e instigou-me à novas descobertas e experiências. Agradeço pelo apoio e pela confiança que foram constantes em todo o processo de pesquisa do Oribombo.

À Prof^a Dr^a Carmen Aranha pelo carinho, atenção e ajuda em todos os momentos, principalmente os mais difíceis.

A todos os professores do Programa Interunidades e da ECA, por nos proporcionar e compartilhar tão valiosos conhecimentos e experiências.

Aos amigos Águida, Joana e Paulo, da secretaria pelo carinho e ajuda de sempre.

Finalmente agradeço à minha família, meus filhos Felipe e André, e à minha amada mãe Therezinha, que sempre me apoiou em todas as etapas da vida e é uma das maiores admiradoras do meu trabalho.

RESUMO

ORIBOMBO: Arte da Pós-Modernidade

A presente dissertação de mestrado propõe-se a apresentar o Oribombo como arte da pós-modernidade, trazendo a questão do hibridismo do Oribombo, à situação da arte atual, onde se verificam hibridismos de toda natureza, incentivados pela total liberdade. O artista não se prende mais à ideologias e limitações que ditavam as concepções artísticas do passado, inclusive do passado recente.

Liberdade é a palavra de ordem da pós-modernidade. Liberdade que se manifesta em todos os segmentos da sociedade. E na arte, uma consequência do livre fazer, é que os hibridismos são constantes, acontecendo de forma natural. As modalidades artísticas são exploradas simultaneamente, abrindo um leque de possibilidades durante o processo de criação. No caso do Oribombo, as modalidades artísticas que se mostraram plasticamente mais interessantes, foram a pintura, gravura, escultura e a colagem. Outra consequência da total liberdade adquirida pelos artistas da pós-modernidade, é que em certos momentos, indaga-se se tudo que é produzido com o título de *arte* é arte realmente. Essa discussão é muito ampla, mas a premissa de que arte é a produção de um *artista*, é a que mais ecoa, não somente no meio artístico, como também, entre pensadores e escritores, que direcionaram suas atenções ao desenrolar da história da arte.

Os fazeres e conhecimentos artísticos são indispensáveis ao artista plástico visual, sendo assim, as modalidades artísticas que foram fundidas no processo de criação do Oribombo são seculares, mas, a liberdade com que foram tratadas é uma questão pós-moderna.

Palavras chave: Oribombo, arte da pós-modernidade, hibridismo artístico, matriz, gravura, liberdade artística

ABSTRACT

ORIBOMBO: Art of Postmodernity

This dissertation proposes to introduce Oribombo as art of postmodernity, bringing the question of hybridity of Oribombo, the situation of contemporary art, where there are all kinds of hybridisms, encouraged by complete freedom.

The artist is not attached to the ideologies and more limitations that dictate the artistic conceptions of the past, even the recent past.

Freedom is the slogan of the postmodernity. Freedom that is manifested in all segments of society. And in art, one of the consequences of free artistic making is the hybridism, and it is a constant, happening naturally. The artistic modalities are explored simultaneously, opening up a range of possibilities during the creation process. In the case of Oribombo, the artistic modalities that were artistically more interesting, were the painting, the printmaking, the sculpture and the collage. Another consequence of complete freedom gained by artists of the postmodernity, is that at certain times, inquires if everything is produced with the title art is really art. This discussion is very ample, but the premise that art is the production of an artist, is the one that resonates, not only in the artistic world but also among thinkers and writers, that directed their attention to the course of art history.

The doings and artistic knowledge are indispensable to the visual artist. The artistic modalities that were merged into the creation process Oribombo are secular, but the freedom with which they were treated is a postmodern matter.

Keywords: Oribombo, postmodern art, hybrid art, matrix, printmaking, painting, collage, artistic freedom

A ESPERA V
1,80 x 1,20 M
SÉRIE NU FEMININO
TÉCNICA ORIBOMBO
2008

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....

CAPÍTULO I - PÓS-MODERNIDADE – conceitos e definições

-Perry Anderson

-Frederic Jameson

-Gianni Vattimo

-Sérgio Paulo Rouanet

-Zigmunt Bauman

-Edgard Morin

CAPÍTULO II - Pós-Modernidade nas Artes – Liberdade de Expressão.

- Kandinsky - Visionário Moderno de Uma Arte Pós-Moderna Liberta de Limites

- Affonso Romano de Sant'Anna – A Artificação

CAPÍTULO III - ORIBOMBO – Arte da Pós Modernidade- Experiência e Realização

- O Desafio – Releitura da Pintura para a Gravura
Evandro Carlos Jardim

- Criando uma Matriz Diferente

- A Colagem - Elemento de Construção
Luiz Paulo Baravelli

- Descoberta de Algo Maior

CONSIDERAÇÕES FINAIS

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

Introdução

INTRODUÇÃO

Introdução

O Oribombo veio ao mundo com uma missão. O processo de construção de suas obras torna-se compacto e integrado, à partir do reagrupamento das partes cortadas, desconstruídas. Ocorre uma reintegração no todo. Em todas as obras, essas estruturas não se repetem , acentuando uma leitura original, surge um véu de cores oriundo da origem do metal empregado.

Mário Gruber, 2007¹

O Oribombo pode ser definido como um invento, uma práxis de arte, resultado da experimentação livre envolvendo pintura, gravura, colagem e escultura. É um híbrido de artes planares, com tridimensionais.

Oribombo é nossa produção artística híbrida, resultado de um longo processo envolvendo experiências livres com a pintura, gravura, colagem em metal e a escultura. Há anos vínhamos trabalhando com essas técnicas simultaneamente, e num certo momento, elas se entrecruzaram, apontando para uma direção inovadora e finalmente ao Oribombo.

Foi assim batizado: Oribombo, por Mário Gruber, pintor e gravador, pesquisador em arte, professor etc. Um grande amigo, que deixou registrado esse momento, com as seguintes palavras:

“Rose Perussi é uma artista creadora, recentemente com sua determinação me empurrou ao desconhecido... Saiu de minha boca, para minha surpresa, um nome inesperado e instigante: Oribombo.(...)”²

De fato, para refletir sobre o processo de criação do Oribombo como arte da pós modernidade, apresentaremos no capítulo I, conceitos e definições sobre a pós-modernidade, de maneira que propiciem a leitura de um panorama da sociedade e da arte pós-modernos.

¹ GRUBER, Mário. 20 de julho de 2007. São Paulo – SP. Arquivo da Artista

² GRUBER, Mário. 20 de julho de 2007. São Paulo – SP. Arquivo da Artista

Desde o seu surgimento na década de 1930, no mundo hispânico, o termo pós-moderno significava a perda da historicidade e o fim da "grande narrativa" - o que no campo estético significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, destruindo a linha imaginária que separava a alta cultura da cultura de massa.

Perry Anderson, conhecido pelos seus estudos dos fenômenos culturais e políticos contemporâneos, em "As Origens da Pós-Modernidade" (1999), diz que o modernismo era tomado por imagens de máquinas industriais enquanto que o pós-modernismo é usualmente tomado por máquinas de imagens da televisão, do computador, da Internet e do shopping centers.

Frederic Jameson em seu livro "Pós-Modernismo" (1991), faz uma reflexão relacionando as teorias do pós-modernismo e as generalizações sociológicas, concluindo que essas anunciam um tipo novo de sociedade, a *pós-industrial*.

Gianterio Vattino, filósofo e político italiano, em "La fine della modernità" (1999), propõe que a pós-modernidade é uma espécie de renascimento dos ideais cassados e banidos na modernidade.

O pensador brasileiro Sérgio Paulo Rouanet no seu estudo "As origens do Iluminismo" (1987), postula que a pós-modernidade é uma situação de consciência coletiva sobre os dissabores da modernidade.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, diz que a principal característica da sociedade pós-moderna é a vontade suprema de liberdade. Em seu livro "O Mal-Estar da Pós-Modernidade" (1997), Bauman faz uma extensa reflexão sobre a sociedade pós-moderna e a desintegração de vários de seus setores pela minorização ou extinção dos valores sustentados na modernidade. Bauman diz que a vontade de liberdade, acompanha a velocidade das mudanças nos âmbitos econômicos, tecnológicos e culturais dessa sociedade atual, e que o medo do incontrolável é uma constante.

No Capítulo II, trataremos da arte dos artistas e a liberdade de expressão que afloram numa sociedade pós-moderna de informação, hibridismos e transdisciplinaridade e dessa maneira, refletiremos sobre as características pós-modernas do Oribombo, inserindo-o como arte da pós-modernidade.

Começando com a visão de Kandinsky sobre uma época onde o artista se valeria de todos os seus conhecimentos na criação de uma obra original, subjetiva. Uma arte que falaria do artista, uma arte que seria o sujeito e não o objeto. Kandinsky não tinha como nomear essa época, pois ainda não se falava em pós-modernidade. Porém fala de uma forma muito realista do que atualmente vemos em todas as modalidades artísticas.

Depois, discorreremos sobre a produção artística da pós-modernidade, através do olhar dos artistas, do público, da crítica e de alguns autores que vêm analisando e refletindo sobre as manifestações e expressões artísticas, os dilemas, as dualidades, transgressões, manipulações, incertezas, liberdade e libertinagem, inseridas na sociedade pós-moderna. Um desses autores, Affonso Romano de Sant'Anna, trouxe à luz, de forma muito aprofundada, a palavra *Artificalização* para o vocabulário artístico brasileiro. *Artificalização* é termo relativamente recente, aproximadamente 2002, que veio da antropologia e da sociologia e implica em articulações interdisciplinares, o que reforça a ideia de que a questão da “arte” em nossa sociedade tornou-se tão complexa, que é necessário o socorro de outras disciplinas que não apenas a estética. O escritor antropólogo, Affonso Romano de Sant'Anna nos forneceu um ensaio recente, desse ano de 2013, que produziu sobre o tema, o qual temos a honra de apresentar em nossa dissertação.

No capítulo III, apresentaremos a experiência do Oribombo como processo criativo, sua emergência, as etapas e os desafios que se estenderam e multiplicaram-se apresentando muitos caminhos e ainda assim, serviram somente de ponto de partida e consideração para outros tantos e novos caminhos e outras tantas experiências.

Encerrando a reflexão, nas considerações finais apresentaremos o Oribombo, não somente como ponto de chegada dos esforços onde se conjugam pensamento, sensibilidade e *tekné*, mas como pontos de partida e consideração para outros tantos e novos caminhos e outras tantas experiências.

CAPÍTULO I – PÓS-MODERNIDADE – Conceitos e Definições

A idéia de "pós-modernismo" surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 1930, uma geração antes de seu aparecimento na Inglaterra ou nos EUA.

Perry Anderson, conhecido pelos seus estudos dos fenômenos culturais e políticos contemporâneos, em "As Origens da Pós-Modernidade" (1999), conta que foi Frederico de Onís, um amigo dos filósofos Unamuno e

Ortega, que imprimiu o termo pela primeira vez, e coube ao filósofo francês Jean-François Lyotard, com a publicação "A Condição Pós-Moderna" (1979), a expansão do uso do conceito.

Convém destacar que Mário Pedrosa, no começo da década de 1960, já utilizava o termo pós-moderno, à partir de sua percepção do final dos "ismos", do fim das ideologias inerentes às correntes artísticas do modernismo. Como exemplo importante, destacamos seu texto sobre os parangolés de Hélio Oiticica, "Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica" (1966), diz " (...) Estamos agora em outro ciclo que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela Pop art. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de arte pós-moderna.(...)"³ Pedrosa atribui um papel muito

³ Originalmente publicado no Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1966, e depois em Aracy Amaral (Org) Mário Pedrosa. " Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília" São Paulo: ed. Perspectiva, 1981. P, 205.

importante ao Brasil, como escreve “ (De passagem, digamos aqui que desta vez o Brasil participa dele, não como modesto seguidor, mas como precursor (...))”⁴

Pós-modernismo, em sua origem, significava a perda da historicidade e o fim da "grande narrativa" - o que no campo estético significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, o apagamento da fronteira entre alta cultura e da cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado.

Mais tarde essa idéia do pós-modernismo ser um movimento cultural e não somente artístico, de Mário Pedrosa, aparece novamente na densa obra de Frederic Jameson, que desconhecia a vasta obra de brasileiro. "Pós-Modernismo – A Lógica do Capitalismo Tardio" (1991), enumera como ícones desse movimento: na arte, Andy Warhol e a pop art, o fotorrealismo e o neo-expressionismo; na música, John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e "popular" que se vê em compositores como Philip Glass e Terry Riley e, também, o punk rock

⁴ Idem. Ibidem.

e a new wave"; no cinema, Godard; na literatura, William Burroughs, Thomas Pynchon e Ishmael Reed, de um lado, "e o nouveau roman francês e sua sucessão", do outro. Na arquitetura, entretanto, seus problemas teóricos são mais consistentemente articulados e as modificações da produção estética são mais visíveis.

Jameson aponta a imbricação entre as teorias do pós-modernismo e as generalizações sociológicas que anunciam um tipo novo de sociedade, mais conhecido pela alcunha "sociedade pós-industrial". Ele argumenta que "qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias".⁵

Perry Anderson, ao ser convidado a fazer a apresentação do livro de Jameson, terminou escrevendo o seu próprio "As origens da pós-modernidade", constituindo assim uma espécie de 'introdução' ao conceito. Nele diz que o modernismo era tomado por imagens de máquinas

⁵ JAMESON, Frederic. "Pós-modernismo - A Lógica do Capitalismo Tardio". ed. Ática. São Paulo, 1991. p 110.

enquanto que o pós-modernismo é usualmente tomado por “máquinas de imagens” da televisão, do computador, da Internet e do shopping centers. A modernidade era marcada pela excessiva confiança na razão, nas grandes narrativas utópicas de transformação social, e o desejo de aplicação mecânica de teorias abstratas à realidade. Jameson observa que *“essas novas máquinas podem se distinguir dos velhos ícones futuristas de duas formas interligadas: todas são fontes de reprodução e não de ‘produção’ e já não são sólidos esculturais no espaço. O gabinete de um computador dificilmente incorpora ou manifesta suas energias específicas da mesma maneira que a forma de uma asa ou de uma chaminé”*⁶

Para Gianni Vattino, filósofo e político italiano e um dos expoentes do pós-modernismo europeu, a pós-modernidade é uma espécie de renascimento dos ideais banidos e cassados por nossa modernidade racionalizadora. Esta modernidade teria terminado a partir do momento em que não podemos mais falar da história como algo de unitário e quando morre o mito do Progresso. É a emergência desses ideais que seria responsável por toda uma onda de comportamentos e de atitudes irracionais e desencantados em relação à política e pelo crescimento do ceticismo face aos valores fundamentais da modernidade.

O pensador brasileiro Sérgio Paulo Rouanet no seu estudo “As origens do Iluminismo” (1987) oportunamente observa que o prefixo *pós* tem muito mais o sentido de exorcizar o velho (a modernidade) do que de articular o novo (o pós-moderno). Ou seja, o que há é uma “consciência de ruptura”, que o autor não considera uma “ruptura real”. Rouanet escreve:

⁶ ANDERSON, Perry. “As origens da Pós-modernidade”. ed. Zahar. Rio de Janeiro, 1999. p. 105.

“depois da experiência de duas guerras mundiais, depois de Aushwitz, depois de Hiroshima, vivendo num mundo ameaçado pela aniquilação atômica, pela ressurreição dos velhos fanatismos políticos e religiosos e pela degradação dos ecossistemas, o homem contemporâneo está cansado da modernidade. Todos esses males são atribuídos ao mundo moderno. Essa atitude de rejeição se traduz na convicção de que estamos transitando para um novo paradigma. O desejo de ruptura leva à convicção de que essa ruptura já ocorreu, ou está em vias de ocorrer (...). O pós-moderno é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se ingloriosamente que o hino de júbilo de amanhãs que despontam. À *consciência* pós-moderna não corresponde uma *realidade* pós-moderna. Nesse sentido, ela é um simples mal-estar da modernidade, um sonho da modernidade. É literalmente, falsa consciência, porque consciência de uma ruptura que não houve, ao mesmo tempo, é também consciência verdadeira, porque alude, de algum modo, às deformações da modernidade”.⁷

Depois das guerras ainda tivemos a quebra do muro de Berlin, a queda das torres gêmeas nos EUA e uma nova consciência mundial aflorou. O mundo amadureceu.

As diferenças agora têm que ser contornadas e a diversidade aceita. É um mundo novo, onde se cada um tem que encontrar a melhor maneira de sobreviver e ser feliz. Não existem mais receitas prontas.

Não existem mais maneiras corretas e acertivas de pensar e resolver as coisas. Tudo tem que ser experimentado e resolvido à partir do livre arbítrio.

⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. “As Origens do Iluminismo”. ed. Companhia das Letras, São Paulo. 1987. P. 77.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman, conhecido por suas análises das ligações entre a modernidade, o holocausto e o consumismo pós-moderno, diz que a principal característica da sociedade pós-moderna é a vontade suprema de liberdade.

Em seu livro “O Mal-Estar da Pós-Modernidade”, Bauman correlaciona sua obra com o “O Mal-Estar da Civilização”, de Sigmund Freud e faz uma extensa e meticulosa reflexão sobre a sociedade pós-moderna.

É uma das obras mais respeitadas e difundidas sobre a sociedade do pós-modernismo, e é de primordial importância para a nossa dissertação.

Já a seguir, no capítulo II, trataremos da arte da pós-modernidade, uma arte que defende a total liberdade de expressão. De modo que, destacaremos aqui muitas das reflexões de Bauman à atualidade e realidade da arte pós-moderna.

Bauman diz que a vontade de liberdade, acompanha a velocidade das mudanças nos âmbitos econômicos, tecnológicos e culturais dessa sociedade atual. A incerteza é constante, assim como o medo do incontrolável.

Para finalizar o primeiro capítulo, onde conceituamos a pós-modernidade, citaremos Edgard Morin.

O pensador francês Edgar Morin, 92 anos, nasceu em Paris, é de origem judia sefardita e teve uma vida social e política das mais agitadas e, em certo momento, começa a se preocupar com a educação de uma forma geral. Escreveu dezenas de livros que viraram referências para universidades de todo o mundo. Criou teorias influentes, como a do pensamento complexo, onde afirma que somos complexos porque estamos inscritos numa longa ordem biológica e porque somos produtores de cultura. Logo, somos 100% natureza e 100% cultura. O conhecimento complexo não está limitado à ciência, pois há na literatura, na poesia, nas artes, um profundo conhecimento.

Morin diz que as grandes obras de arte possuem um profundo pensamento sobre a vida. Segundo o próprio Morin, devemos romper com a noção de que devemos ter as artes de um lado e o pensamento científico do outro. Morin afirma que diante dos problemas complexos que as sociedades contemporâneas hoje enfrentam, apenas estudos de caráter inter-poli-transdisciplinar poderiam resultar em análises satisfatórias de tais complexidades: A principal obra de Edgar Morin é a constituída por seis volumes, "La Méthode" (em português, O Método). Foi escrita durante três décadas e meia. Trata-se de uma das maiores obras de epistemologia disponível. Morin

inicia os primeiros escritos de "La Méthode" em 1973, com a publicação do livro "O Paradigma Perdido: a Natureza Humana", uma transformação epistemológica por questionar o fechamento ideológico e paradigmático das ciências, além de apresentar uma alternativa à concepção de "paradigma" encontrada em Thomas Kuhn. Ele pondera que todos os saberes parciais servem para formar uma configuração que responda a nossas expectativas, nossos desejos e nossas interrogações cognitivas.

Em entrevista à Revista Época, Morin afirma:

“(...) Hoje todos os sistemas educacionais fazem uma separação dos saberes em compartimentos. Precisamos religá-los para que as mentes possam conceber e tratar problemas fundamentais e globais.

Devemos introduzir na educação questões como a possibilidade de equivocar-se e de encontrar conhecimentos pertinentes. Também temas como a limitação da compreensão humana, o

aprendizado para enfrentar incertezas e a compreensão do significado de uma mundialização de uma história planetária, são tópicos fundamentais para nos dar a possibilidade de enfrentar os problemas da vida.

Precisamos de tudo isso para um futuro melhor.(...) Vivemos uma época de impulsos, de interrogações, de medos.

Nesse momento as pessoas procuram caminhos e salvação. É evidente que chegam os profetas. Grandes, pequenos e os falsos profetas. É normal isso. Muitas crenças do passado, sabemos, foram grandes ilusões.

As pessoas buscam esperança e salvação. A questão do nosso tempo é encontrar um caminho que não seja de ilusão.(...).

O progresso tecnológico e científico tem duas cargas distintas: uma benéfica e outra de manipulação. É o caso do descobrimento da energia nuclear, que também era e é utilizada para criar armas de destruição em massa.

Tem também as manipulações múltiplas de cérebro, da genética e muitos outros perigos que se apresentam como benévolos.

March 23rd, more than one hundred cities organized on the theme: Stand Up for Religious Freedom.⁸

⁸ <http://blog.speakupmovement.org/church/religious-freedom/stand-up-for-religious-freedom-rallies/>

Nós vemos tudo a partir de uma ciência biológica que está contaminada pelo proveito do capitalismo. Há muitos interesses por detrás. Quanto ao avanço da tecnologia e da inteligência artificial, a questão é sempre dominá-las e não ser dominados por elas. Penso que é uma luta permanente.” ⁹

***“O direito de pensar com liberdade é
tão necessário ao homem como o direito de viver,
pois este último é consequência do primeiro.”***

Carlos Bernardo González Pecotche

*Também conhecido pelo pseudônimo Raumsol, foi um escritor,
educador, conferencista e pensador humanista argentino, conhecido
principalmente como o fundador da Logosofia.*

⁹ MORIN, Edgard. “O Perigo pode nos salvar”. Revista Virtual Época, 31/10/2012. Link:
<http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2012/10/edgar-morin-o-perigo-pode-nos-salvar.html>

CAPÍTULO II – A ARTE E OS ARTISTAS DA PÓS-MODERNIDADE

“(…), a arte pós-moderna, que se recusa bravamente o compromisso com qualquer solução autorizada e insiste em fazer do barulho o próprio intuito de cada canal de comunicação, pode ser considerada conservadora; está afinal, ridicularizando toda esperança de encerrar a dissidência e de assegurar a regra do consenso onde a polifonia e a infinidade de possibilidades uma vez viveram e continuam a viver. Mas o conservadorismo, somos tentados a dizer, existe unicamente aos olhos dessa concepção...”

Zygmunt Bauman, 1997.¹⁰

¹⁰ BAUMAN, Zygmunt. “ O Mal-Estar da Pós-Modernidade”. ed. Zahar, Rio de Janeiro. 1997 p. 136

Enquanto no capítulo I tratamos de pontuar a sociedade pós-moderna e suas principais características gerais, no capítulo II discorreremos sobre a arte da pós-modernidade com foco nas artes visuais, visto que nossa pesquisa transcorre nessa área específica.

A citação acima de Bauman, nos remete à dualidade da arte da pós-modernidade. Por um lado temos que trata-se de uma arte autônoma, que é sujeito livre e independente, e por outro, que é conservadora, no que se refere a rejeição de qualquer caminho já experimentado. A arte da pós-modernidade não aceita maneiras tradicionais de se trabalhar nessa ou naquela modalidade artística, mas ao mesmo tempo, outra dualidade, tende a respeitar os conhecimentos adquiridos por seus colegas de trabalho, durante séculos de fazer artístico. No caso das artes visuais, a obra de arte é fruto, muitas vezes, da livre experimentação de várias modalidades da arte. Bauman também faz uma reflexão sobre os artistas da pós-modernidade, referindo-se à necessidade de experimentação.

“ (...) Os artistas pós-modernos, estão condenados a viver de crédito. A prática produzida por suas obras ainda não existe como um fato social,(...) só resta aos artistas uma possibilidade: a de *experimental*”¹¹

Zygmunt Bauman, 1997.

¹¹ Idem. Ibidem. p.137

A única possibilidade a que Bauman se refere no texto acima, remete à realidade dos artistas da pós-modernidade. Porém no nosso entendimento, não como única opção de trabalho e sim como forma de trabalhar em algo realmente original, novo. Assim sendo, apoiamo-nos no pensamento de Bauman ao apresentar o Oribombo como arte nova da pós-modernidade, que é resultado do livre experimentar, e transgredir em certos momentos, visando somente que o processo aponte para o melhor caminho seguir.

Fig 1 Passeata Contra a Censura, Pela Cultura. Reúne artistas, dramaturgos e povo nos anos, durante a ditadura da década de 1970. ¹²

Ainda refletindo sobre a arte da pós-modernidade, convém destacar o pensamento de um artista moderno que de uma forma poética ou visionária, escreve sobre a pós-modernidade artística. Kandinsky discorre sobre os elementos que acabam por estabelecer caracteres distintos à arte de uma época, consideramos assim que o Oribombo apresenta também os elementos constitutivos à uma arte da pós-modernidade. Sua originalidade está diretamente ligada ao livre tramitar e experimentar criativos, que só foi e é possível, numa sociedade de informação, que permite leituras e hibridismos, dentro de um sistema transdisciplinar de

¹² <http://pramultidao.blogspot.com.br/2011/07/contra-censura-pela-cultura.html>

conhecimentos artísticos. Ao mesmo tempo, temos a certeza de que se trata de uma arte que “brota”, como diz Kandinsky no texto abaixo, de uma necessidade interior. Necessidade essa que impulsiona, desde os primeiros caminhos trilhados, a dinâmica das opções durante a experimentação. É um confronto da arte da época, com os conhecimentos técnicos adquiridos ao longo dos anos, de cada modalidade artística abordada durante o processo criativo. E como diz Argan, o artista não foge do espírito de sua época.

Enfim, é necessário estabelecer este princípio: o essencial não é que a forma seja pessoal, nacional, de belo estilo, que corresponda ou não ao movimento geral da época, que se aparente ou não a um grande ou pequeno número de formas, que seja isolada ou não; o essencial, na questão da forma, é saber se ela nasceu de uma necessidade interior ou não.¹³

Wassily Kandinsky, 1954.

Quanto à necessidade interior, citada por Kandinsky, acreditamos que se exterioriza, se expressa, através do experimentar dos saberes artísticos. Essa necessidade interior transcorre num processo de criação em que o artista utiliza toda as informações que adquiriu ao longo de sua vida. Essas informações podemos chamar de ferramentas de trabalho. Seria impossível para qualquer artista visual se expressar sem as ferramentas de trabalho. Essas ferramentas podemos chamar de conjunto de conhecimentos. Todas as profissões necessitam de trabalhadores aptos para desenvolverem suas atividades, e os de melhor desempenho, os profissionais da área, têm suas ferramentas... as melhores ferramentas. Algumas já vêm de muitos anos, herdadas ou adquiridas no desenrolar de suas vidas e outras, simplesmente ,são criadas por eles.

Como artista, acreditamos que não se cria algo novo e original sem conhecimento. Muitos artistas pós-modernos, assim como nós, disse não ao vazio na arte. Acreditamos no valor de tudo que já foi realizado, acreditamos no valor da experimentação de séculos por outros artistas em todos os tempos.

Não queremos receitas prontas assim como eles também não o queriam,, mas, não podemos descartar sem conhecer a arte do desenho, escultura, pintura, gravação e cerâmica no nosso trabalho. De forma que, alguns podem pensar que essas modalidades de arte são ultrapassadas e nossa forma de trabalhar é moderna, pois utilizamos, mesclamos todas essas técnicas. Claro que são modernas, mais que isso, são eternas.

¹³ KANDINSKY, Wassily. “ Do Espiritual na Arte”. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1990.p. 145

Não se pode criar o novo sem saber do velho. Através do conhecimento e exercício de todas as modalidades, de quantas se possa aprender, o artista pode então realmente criar algo novo. Ele pode libertar-se de paradigmas obviamente. Pensamos que a liberdade que o artista tanto almeja está em transgredir, mas sabendo exatamente no que está transgredindo. Sabendo exatamente o que o seu trabalho diferencia de tantos outros já executados.

Thomas Eliot, escritor e poeta americano naturalizado inglês, nos remete ao fato dessa relação de interdependência entre o velho e o novo.

Nenhum poeta nem qualquer outro tipo de artista tem seu significado completo sozinho. Sua significação, sua apreciação são a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode avaliá-lo isoladamente. É necessário situá-lo por contraste e comparação com os mortos. E isto é um princípio estético e não meramente crítica histórica. Sucede que, quando uma obra de arte é criada, algo ocorre simultaneamente com todas as obras que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, a qual é modificada pela introdução da nova (e realmente nova) obra de arte entre eles. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; no entanto, para que a ordem persista depois do advento da novidade, toda a ordem existente deve ser, ainda que parcamente, alterada; assim, as relações, proporções, valores de cada obra de arte em relação ao conjunto são reajustadas. Esta é a conformidade entre o velho e o novo.¹⁴

Acreditamos que o Oribombo rompeu com muitos conceitos e premissas de algumas modalidades. Na gravura porque, trata-se de uma matriz de gravura, indubitavelmente. Mas confeccionada com o conhecimento de escultura, desenho, pintura e cerâmica. Na escultura, pois além da tridimensionalidade na matriz, em um momento posterior, o Oribombo passa para a total tridimensionalidade, como no nosso projeto artístico para uma cidade na Austrália. (F), Mas nos estenderemos mais sobre essa questão do conhecimento artístico versus quebra de limites, no capítulo seguinte, onde explanaremos sobre o Oribombo como arte da pós-modernidade.

Como se antecipou Kandinsky, descrevendo como seria o trabalho dos artistas numa nova era de consciência humana, onde a liberdade e “transdisciplinariade” se manifestariam como

¹⁴ ELIOT, Thomas S. “Tradition and Individual Talent”. Ed. Hancourt, Braace and Company. New York, 1921.

constantes. A transdisciplinaridade é termo que apareceria, somente, há poucos anos com Edgard Morin, antropólogo e sociólogo contemporâneo, que defende a fusão dos conhecimentos em todas as áreas da educação. Porém, Kandinsky profetiza sobre essa época *vindoura*, em que o artista se valeria de todas as suas ferramentas e conhecimentos acumulados, em benefício da criação de algo original, subjetivo onde o processo criativo estende-se por caminhos de contínuas experimentações e opções antes impensadas, trilhadas por situações não convencionais. Ou seja, uma arte criada num ambiente de liberdade total.

Com a intenção de refletirmos sobre o que Kandinsky postulou, apresentaremos mais adiante textos, depoimentos, imagens de obras de alguns artistas pós-modernos que nos são contemporâneos, intercalados com nossas próprias colocações, onde poderemos constatar que Kandinsky realmente teve uma visão acertada sobre uma realidade futura, sobre a liberdade de expressão dos artistas pós-modernos. Já logo abaixo transcreveremos um texto que nos foi enviado por James Allen, artista contemporâneo, nosso amigo, onde ele se expressa indignado com a atitude de alguns *artistas* que se formam da noite para o dia, sem conhecimento algum sobre comunicação visual, e se *camuflam* sob o slogan *arte não tem limites*. Esse texto foi publicado na sua página do Facebook. Vale a pena destacar que o Facebook, mostra-se uma ferramenta muito interessante da pós-modernidade super recente, na questão da informação global sobre todos os assuntos, inclusive sobre a arte e os artistas contemporâneos e suas produções. Não somente as suas produções artísticas, mas, como também, a forma como esses artistas vêem a produção de arte da pós-modernidade de uma forma geral. O texto foi transcrito na sua forma original.

James R Allen MA

"Arte não tem limites" - Que bobagem isso !

A arte tem limites e parâmetros como qualquer profissão tem e que determina qualidade.

O que não tem limites é a imaginação...a intuição. Mas do que vale imaginação e intuição fértil se o 'artista' não sabe e não tem o 'knowhow' para se expressar, materializar. Para mim a síntese da palavra ARTE é COMUNICAÇÃO. E como dizia o Chacrinha "Quem não se comunica se estrumbica."

Mesmo que a expressão artística seja inconsciente, intuitiva a comunicação tem

de existir. A intenção do artista não vale de nada se o resultado da obra não é fiel a origem mesmo que inconsciente.

...O outro dia vi o depoimento de uma jovem artista que descreveu seu trabalho na televisão (algumas fotos 3x4 ampliadas) dessa forma "Peguei umas fotos 3x4 no armário de minha mãe e ampliei...é isso! O meu trabalho não diz nada, não quero que você sinta nada. É o que você quiser...".

COMUNICAÇÃO ZERO, INTENÇÃO ZERO E 100% FALHA!

E o pior é que no mesmo espaço existiam artistas nacionais incríveis que mereciam esta oportunidade ... e não, escolhem a artista mais idiota com um trabalho medíocre para entrevistar. No mínimo a menina era parente ou conhecida de alguém da equipe de TV.

Mas isso é reflexo da sociedade brasileira. Qualidade nunca foi importante! O importante é a roda de influências!

Exemplo disso é o lixo que vemos na área da música, atores que aparecem na tv e é regra em quase tudo. E o triste é que existem profissionais maravilhosos que não se submetem a serem lambe-botas e que dificilmente terão chance.

O Brasil continua com uma mentalidade e atitude provinciana onde se estabeleceu parâmetros de qualidade muito baixos ! Vivemos quase num microcosmos paralelo a evolução social e humanitária mundial!¹⁵

James Allen, descreve aqui sua insatisfação pela concepção de arte que algumas pessoas assumem no Brasil, que também é concepção recorrente em outros países que também não oferecem apoio à cultura, Allen também se expressa acuado pelo sistema brasileiro de suporte aos artistas e suas produções, que não existe é claro, permitindo assim que o nível decaia ao ponto de que paraquedistas na área artística possam estar à vontade mostrando *nada* como arte. Um mar de ex-profissionais disso ou daquilo, todo dia, amanhecem artistas visuais. Esse é um ponto muito importante, que merece ser discutido e avaliado tanto por artistas como por educadores de arte.

Acreditamos que a arte e a cultura de um país perdem muito com esse tipo de equívoco sobre artista visual não precisar de formação, nem de informação, nem de conhecimento para ser um pintor, escultor, gravador, ceramista, e etc.

¹⁵ <http://www.facebook.com/pages/James-Allen/127414234846> - James Allen, Facebook, 19.05.2013<https://www.facebook.com/pages/James-Allen/127414234846>

Acreditamos no valor de tudo que já foi realizado, acreditamos no valor da experimentação de séculos por outros artistas em todos os tempos. Não queremos receitas prontas, assim como eles também não o queriam,, mas, não podemos descartar, tudo que já foi realizado e produzido na arte do desenho, escultura, pintura, gravação e cerâmica no nosso trabalho. De forma que, alguns podem pensar que essas modalidades de arte são ultrapassadas e nossa forma de trabalhar é moderna, pois utilizamos, mesclamos todas essas técnicas. Claro que são modernas, mais que isso, são eternas. Não se pode criar o novo sem saber do velho. Através do conhecimento e exercício de todas as modalidades, de quantas se possa aprender, o artista pode então realmente criar algo novo, achar seu próprio caminho. Ele pode libertar-se de paradigmas limitantes, obviamente, inclusive deve. Pensamos que a liberdade que o artista tanto almeja está em transgredir, mas, sabendo exatamente no que está transgredindo. Sabendo exatamente o que o seu trabalho diferencia de tantos outros já executados.

FIG. 1 Markus Luepertz, um dos artistas alemães mais influentes da arte contemporânea, posa ao lado de sua nova escultura, em Duesseldorf (Foto: Gordon Welters/The New York Times) ¹⁶

¹⁶ <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/11/artista-alemao-distorce-herois-e-ironiza-criticos.html>

O desinteresse pela informação, pesquisa e estudo sobre é falta grave em qualquer profissão. Ser artista é profissão sim, e como tal merece o respeito da sociedade, ao compreender quanto o verdadeiro artista se compromete, totalmente, ao longo de toda a sua vida com o fazer artístico. Nosso respeito pela arte e artistas, nos coloca numa posição de repúdio à *arte instantânea* de um *artista instantâneo*, com uma *expressão vazia*. Como diz Ferreira Gullar, nem toda expressão é arte.

(...) Arte é expressão, mas nem toda expressão é arte. Se eu pegar essa folha de papel e amassar, estarei me expressando. Um quadro em branco, sem nada, não é uma expressão? É. Se eu fizer um traço preto, é outra expressão. Arte não é isso. Não é feita nem pela natureza, nem pelo acaso. Arte é uma coisa do ser humano. A arte existe porque a vida não basta, a vida é pouca. E a arte nos traz coisas belas, fascinantes, atordoantes, maravilhosas. É para isso que existe. Não serve para mostrar larva de mosca.(...) . A arte é feita para mudar a realidade. A arte inventa, ela não revela realidade. É uma questão de necessidade. Se você ler o Saramago, vai entender que aquele cara tinha necessidade de escrever aquilo. A vida dele era aquilo. Ele não estava brincando, não estava de farra. Ele precisava extrair de alguma coisa palavras, frases e imagens que inventem um mundo do qual ele necessitasse. Certa vez, um artista espanhol me mostrou umas fotografias de uma exposição que ele tinha realizado em Madri. Eram imagens de raízes de árvores enormes que foram tiradas da terra. Eu perguntei: o que você fez com essas raízes? Ele as tinha jogado fora. Você imagina se o Rodin vai jogar fora as esculturas dele? Entendeu? Isso fica entre a vigarice, a esperteza e a burrice. (...) ¹⁷

Esse tipo de manifestação de repúdio ao vazio na arte, é cada vez mais constante, entre os artistas, críticos de arte e público em geral. Affonso Romano de Sant'Anna, escritor e jornalista, em seu livro “Descnstruir Duchamp – arte na hora da Revisão”, faz uma extensa reflexão sobre os caminhos e desdobramentos destes, trilhados pela arte e artistas a partir de Duchamp.

Algumas vezes no entanto, o artista pós-moderno é somente mal compreendido, ou totalmente incompreendido como é o caso do alemão, Markus Lupertz, que distorce heróis e ironiza críticos. Ele é um dos mais importantes artistas contemporâneos alemães, segundo Michael Slackman do “New York Times”. Porém suas obras gigantescas e grotescas provocam a fúria dos expectadores, que as atacam e as danificam. Uma escultura de Markus

¹⁷ GULLAR, Ferreira. “Todo mundo é avançado, moderno. Eu estou cagando para a modernidade.” Revista Virtual.História .com. São Paulo. 2010. <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ferreira-gullar>

Lupertz já foi manchada com tinta e coberta de penas, outra foi danificada com um martelo e uma terceira foi totalmente removida, depois que os manifestantes exigiram sua retirada.

"Não importa", diz Lupertz, um dos mais importantes e influentes artistas contemporâneos alemães, que abraça o clichê autodeclarado de gênio incompreendido no seu tempo. "Na opinião geral, minha arte é rejeitada. Eu atribuo isso à falta de inteligência das pessoas."

Em outra obra sua, Lupertz (F2) Lupertz desafia as convenções; ou, como preferem dizer seus admiradores, confunde as expectativas.

"Esta é a razão pela qual as pessoas o amam e odeiam", diz um grande admirador, Klaus Albrecht Schroeder, diretor do Museu Albertina de Viena. "Quando você decide criar uma escultura que retrata Dafne, por exemplo, que foi a mais bela de seu tempo, tão bonita que mesmo Apolo se apaixonou por ela, você espera a beleza. Ao retratar Mozart, que morreu jovem, você espera um herói da juventude, da beleza. O que Lupertz oferece é a feiura da beleza. "Mas seus trabalhos irritam não apenas as massas.

Em 2005, a cidade de Salzburgo, na Áustria, terra natal de Mozart, exibiu uma escultura do filho pródigo feita por Lupertz. O trabalho mostrou um nu distorcido que irritou um dos pintores mais famosos da Alemanha, Gerhard Richter.

Durante entrevista para um jornal, Richter convocou a população de Salzburgo para tomar uma atitude em relação ao que ele considera uma "depravação" da arte pública.

Dois cidadãos idosos resolveram abraçar a causa e jogaram tinta e penas na obra, causando um prejuízo de milhares de dólares. Lupertz se diz muito incompreendido, e não se importa.

"Ele não se preocupa com nada", diz Julia Raab, da Galeria Raab em Berlim. "Ele tem o desejo de fazer as coisas. Se uma obra for aceita pelas massas, significa que ela é medíocre. Um bom artista está à frente de seu tempo."

Ele também se expressa sobre o sucesso, diz que "Você precisa fazer sucesso", fazendo uma distinção entre o sucesso e a popularidade. "Sem sucesso, não é possível continuar produzindo".

Markus Lupertz aqui trabalha no torso de uma abstrata interpretação de Hércules com 18 metros que posteriormente seria erguida na cidade de Gelsenkirchen (Foto: Gordon Welters/The New York Times) ¹⁸

Ao nosso ver ele é um artista completo e escolheu com a maior liberdade sua forma de se expressar. Pode ser que fique surpreso com as reações, por vezes, mas faz exatamente o que quer e tem formação que o respalde como artista. Sua produção artística não é um “acaso”, é resultado. Resultado de anos e anos de estudo, reflexão e liberdade.

Voltando ao escritor Affonso Romano de Sant’Anna, em “Desconstruir Duchamp”, ele faz uma pungente relação entre a vida particular de Duchamp e sua expressão artística. Apesar de muitas correntes da história da arte, referirem-se à Duchamp como um grande artista, Affonso Romano, ao contrário, o coloca como um *oportunista, do momento histórico e artístico* em que vivia, e ainda postula que está na hora de desconstruir Duchamp sob a luz da verdade por trás do mito. Como espectador, diz que está cansado de ver tamanha libertinagem na arte e que isso é fruto de uma visão atrasada, moderna, do que é arte. Precisamos dizer que ao ler “Desconstruir Duchamp”, sentimos que mais pessoas, assim como nós, estavam vendo coisas estranhas acontecerem no mundo da arte. Que mais pessoas tinham a mesma impressão que

¹⁸ <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/11/artista-alemao-distorce-herois-e-ironiza-criticos.html>

tínhamos, que as receitas prontas da arte da modernidade estariam se repetindo indefinidamente nos salões de arte, e entre os artistas. Uma falta de identificação com a verdade de cada um, de cada artista com o seu próprio universo, uma falta de interatividade com o seu próprio microcosmo. A arte resultante de uma visão superficial e atrasada dos artistas e instituições que deveriam apoiar a arte, mostrou-se *vazia*!

O consenso geral moderno, de que arte pode ser tudo e nada ao mesmo tempo, propiciou uma geração de artistas que não diziam nada, porque não precisavam dizer mais nada. Apoiados por um sistema político em que dizer *nada é bom*, na medida em que ninguém se compromete com nada.

Cada um que pensasse e visse o que quisesse o ver uma *obra de arte*, nem a comunicação mais era uma exigência.

Cansamos de ouvir *artistas* dizendo, “ Ah... se ninguém entendeu, não tem importância, não era pra entender nada mesmo” ou. “Eu nem sei o que significado que eu fiz. Eu fiz assim, do nada e para nada”.

Isso é liberdade? Sim, claro. Mas uma liberdade imbecilizante, na medida em que não acrescenta nada à ninguém. Uma liberdade do nada, por nada e para nada. A mesma *liberdade*, que de um dia para outro, forma grandes e renomados artistas, aclamados pela mídia e crítica de arte, para depois caírem no total esquecimento.

Nesse contexto, talvez caiba ressaltar o caso de alguns arquitetos, eles sempre tem boas idéias sobre arte. Mas nunca cursaram faculdades de artes plásticas ou belas artes, eles se julgam mais *importantes* que isso, não precisam estudar para ser artistas, fazendo arquitetura já está implícito que serão também maravilhosos artistas plásticos visuais. Pode até ser, mas nunca será regra. Vejo muitos, mas muitos arquitetos artistas plásticos que dizem que o que queriam mesmo é ser artistas, mas fazer faculdade de arte? “Ah... não. Não precisa não. É irrelevante”.

Irrelevante? Quando ouvimos isso ficamos muito contrariadas, porque nós consideramos de tal importância a arte que na época de escolher, por pressão da família, prestamos vestibular na FAU e na Belas Artes.

Conseguimos classificação nas duas e optamos pelas artes, a despeito de todas as manifestações contra. Então, quando alguém nos diz que é artista sem formação porque é desnecessário, simplesmente não aceitamos. Exemplificando, temos o caso da dupla de

arquitetos, Matthias Hollwich e Marc Kushner, mais conhecidos pela sigla “HWKN”, que criam coisas bem interessantes como “ I Am Wend”, uma *obra de arte* com funções sustentáveis e climatizantes, que foi instalada no MOMA, Museu de Arte de Nova York, em julho de 2012 (F3).

O tridimensional foi confeccionado com tecido tratado com nanofilm titânia, a peça não só purificava o ar, neutralizando poluentes aerotransportados, como emitia som, vapor de ar fresco e jatos de água para criar zonas sociais em todo o pátio.

A dupla de arquitetos é considerada artística. Nós os consideramos arquitetos bem intencionados com o meio ambiente, com muito sucesso e ótimos relacionamentos no mercado de arte, e espaços museológicos, inclusive o MOMA.

Novamente citando Affonso Romano de Sant’Anna, assim como muitas pessoas e artistas, pensa que Duchamp atravessou o caminho da arte para desvaloriza-la e divertir-se com o assunto. E que depois, no fim da vida, quis se redimir, e *tentou fazer arte também*. Assim como Affonso Romano de Sant’Anna, o grande pintor concretista Luiz Sacilotto, nosso contemporâneo e vizinho, disse certa vez que “quem acabou com a arte no mundo foi Duchamp”.

Não julgamos exageradas essas considerações, ainda mais depois de lermos o “Desconstruir Duchamp” de Affonso Romano. Nunca antes, tínhamos lido tanto sobre Duchamp, uma biografia completa e verdadeiramente desmistificada.

O que Duchamp fez com a política, coma religião, com a arte foi simples: negou-lhes a função; como quem não apreciando ou não compreendendo o funcionamento de um relógio, diz que nem o relógio nem o tempo existem, ou como naquela metáfora conhecida, como quem nega a evidencia da febre quebrando o termômetro.¹⁹

Affonso Romano de Sant’Anna, 2003.

¹⁹ SANT’ANNA, Affonso Romano. “Desconstruir Duchamp – A Arte na Hora da Revisão”. Ed. Vieira & Lent. Rio de Janeiro, 02003. p. 186.

F3 HWKN – arquitetos. “I AM WEND” – Tridimensional. MOMA, 2012²⁰

Affonso Romano ainda ressalta que a sociedade pós-moderna não aceita mais ser convidada a exercer a função de criador da obra de arte juntamente com o artista, ela quer comprometimento da parte dele, no sentido de dizer clara e prontamente ao que veio. Quer poder julgar se gosta ou não, se entende ou não. Quer que o artista se apresente, se mostre, exponha algo de si, fale do seu mundo, e a partir disso estabeleça a comunicação, já que está ocupando espaços destinados ao público, destinados aos expectadores.

Onde nada se mostra, tudo é possível. Inclusive a rejeição sem que se estabeleça uma comunicação, por menor que seja. E para um artista a comunicação é importante. Não existe propósito na arte senão a de se comunicar com o expectador.

É uma troca de energia, se o artista não tem o que mostrar, o expectador não tem o que receber... estabelece-se o desinteresse e a rejeição, acaba a oportunidade de diálogo.

²⁰ http://www.moma.org/explore/inside_out/author/mhollwich

Nesse ponto da nossa dissertação, temos que surge outra consideração muito séria sobre a sociedade da pós-modernidade, ela permite que oportunistas se interessem por outras outras profissões, como a de artista, por exemplo, e nela façam sua morada por tempo definido. Sim, tempo definido, pois como *bufões* eles *estouram na mídia* com alguma idéia *bem sacada*. Mas depois somem da mesma maneira que vieram e ninguém mais lembrará de seus nomes ou de suas *criações*.

Affonso Romano, se aprofunda de maneira surpreendente, em outro livro de sua autoria “O Enigma Vazio – Impasses da Arte e da Crítica”, sobre a história e a história da arte, para fundamentar suas reflexões sobre Duchamp, arte pós-moderna ou contemporânea como ele prefere dizer, e o mercado de arte no Brasil e no mundo.

Uma pintora amiga recebeu a visita de um marchand argentino que, interessado em sua obra, veio lhe propor um excelente negócio. Garantindo-lhe que dentro de cinco ou dez anos ela teria fama e um alto preço internacional para seus quadros, desde que firmasse com ele um acordo de exclusividade, passando-lhe o direito sobre tudo que tinha pintado e iria pintar no futuro próximo. Pelos exemplos que o marchand dava, não haveria possibilidade de erro. Ela seria uma celebridade.(...) Afred Taubman, que ficou rico com supermercados e como um dos principais acionistas da firma de leilões de arte Sotheby's declarou: “ O marchand de arte, de cerveja e sassafrás defrontam-se com o mesmo problema. Ninguém tem necessidade de pintura, assim como ninguém tem necessidade de cerveja ou sassafrás. É preciso persuadir as pessoas para que queiram isso. ²¹

Vale destacar nesse momento, que a arte e os artistas pós-modernos, de certa maneira, se acomodaram com a premissa que tudo é arte, e que todos são artistas. Um amigo uma vez disse, que nós artistas somos os culpados pela libertinagem e pela condição da arte no Brasil, nós somos culpados porque abrimos espaço para os não artistas, como num circo, deixamos o picadeiro que seria o lugar dos artistas e fomos para a arquibanca ver tudo de lá, e algumas vezes ainda aplaudindo. Pode ser, mas o picadeiro também é o lugar dos palhaços e dessa maneira, também nos divertimos com as bobagens que vemos.

²¹ SANT'ANNA, Affonso Roman. “ O Enigma do Vazio – Impasses da Arte e da Crítica. ed. Rocco Ltda. Rio de Janeiro. 22008.p. 299.

Como numa certa ocasião, no ateliê de Evandro Carlos Jardim, em que travamos conversa com neta de pintor famoso na história da arte brasileira, recém chegada da Bahia. A moça era jornalista, mas disse que daquela hora em diante seria artista visual, como o avô.

Perguntamos se ela estava estudando alguma coisa, como desenho, pintura ou outra modalidade artística. Fizemos a pergunta, reparando que ela “desenhava”, ou melhor, “tentava” desenhar uma figura feminina no papel que forrava a mesa do professor Evandro. Diga-se de passagem, uma atitude beirando o mal educado, pois, com certeza, demonstrava uma falta de respeito, inconsciente acredito, pelo professor e seu espaço. Coisa de gente que *não é artista e não conhece o universo artístico, tendo como idéia de que tudo pode.*

Enfim, perguntamos à mocinha, se tinha alguma formação na arte, assim como ela tinha dito que tinha no jornalismo.

Ela, que parecia já preparada para esse tipo de pergunta, respondeu que nós estávamos parecendo preconceituosas e ainda nos inquiriu se por acaso seríamos uma dessas pessoas que acham que tem que se estudar para ser artista. Pergunta errada para a pessoa errada!

Tudo que precisávamos ouvir para responder que, primeiramente, ela é que deveria nos responder nossa próxima questão. Se ela se considerava uma artista a partir daquele momento, poderíamos nós, também, naquele momento, declarar-nos jornalistas? A moça nos olhou por um momento e depois respondeu de pronto... “não... pois você não teria formação para isso”!

Assim que as palavras saíram de sua boca ela se deu conta que a resposta à nossa questão, seria a nossa resposta também para a questão que ela tinha formulado antes. Ela abaixou a cabeça e disse que entendia o nosso posicionamento, e que respeitava. Mas ainda retrucou que ela poderia ser artista de uma arte só! Insistimos então que, poderíamos ser jornalistas de um meio de comunicação só!

Ela mais uma vez disse que não, não poderíamos não! Rimos. A tensão estava quebrada, então ao final, ainda dissemos que se ela quisesse mesmo aprender a ser artista, teria que aprender a desenhar melhor, porque aquele rabisco tentando parecer uma figura feminina, estava muito ruim! Sinceramente, nunca mais a vimos. Achamos que ela repensou a profissão, não seria tão simples assim ser uma artista!

Como alguém acha que pode se infiltrar na profissão dos outros sem formação? Se essa profissão for a de artista visual plástico, todo mundo pensa que pode sim. Até entra, e faz

umas coisas sim. Mas depois se esvazia e some. Porque se dá conta que não tem conhecimento, não tem ferramentas, mas talvez e principalmente, porque, na realidade, nunca quis ser um artista. Nunca dispensou esforços de qualquer natureza pela profissão, muito menos finceiros, e desiluiu-se pois esperava um *retorno* pelo pouco tempo que dispensou à esse *projeto de vida*.

Importante salientar que estamos nos estendendo sobre a questão da *libertinagem* na arte, para nos posicionarmos contra, claramente. *Arte é a produção de um artista*. E ainda mais adiante, na apresentação do Oribombo, defenderemos nossa arte mediante nossa formação artística, e como arte da pós-modernidade, porque contém os elementos artísticos que o caracterizam como tal, apoiando-nos em autores como Kandinsky, Bauman, Affonso Romano de Sant'Anna e etc.

Nosso amigo Affonso Romano de Sant'Anna, escritor, jornalista, ex diretor da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, autor dos livros “Desconstruir Duchamp”, “ O Enigma Vazio”, entre outros, também se interessou por esse aspecto da *libertinagem* na arte, e sabendo da nossa dissertação, nos enviou gentilmente seu mais novo ensaio, onde ele discorre sobre importantes temas e momentos da arte contemporânea, e a *Artificação*.

Artificação é termo relativamente novo, cuja discussão gira em torno de englobar novas formas de expressão como arte, legitimada pelo refletir do conceito sobre *o que é arte*. Pela sua importância e afinidade com a nossa dissertação, nesse momento específico, onde estamos refletindo sobre a arte e os artistas da pós-modernidade, o citaremos. Porém, faremos somente a transcrição de alguns trechos de seu ensaio, e mais adiante, na parte dos anexos, o apresentaremos na íntegra.

ARTIFICAÇÃO: SOLUÇÕES E PROBLEMAS

Affonso Romano de Sant'Anna

Neste ensaio vou desenvolver o conceito de *artificação* e o que isto tem a ver com certas questões da arte contemporânea. Para tanto percorrerei os seguintes pontos:

1. Este conceito veio da antropologia e da sociologia, implica em articulações interdisciplinares, o que reforça a ideia de que a questão da “ arte” em nossa sociedade tornou-se tão complexa, que é necessário o socorro de outras disciplinas que não apenas a estética.

2. Este enfoque em torno do “métier artístico” e sua classificação institucional nos leva também a retomar a questão daquilo que Levi-strauss chamava de “métier perdido”.
3. O conceito de artificação é diametralmente oposto ao conceito de anti-arte ou não-arte disseminado por Marcel Duchamp e isto incita a uma revisão de problemas da modernidade e pós-modernidade
4. Enfim, o conceito de artificação pressupõe a noção de sistema, leva em consideração o que seja significado e à análise das in-significâncias produzidas no ambíguo espaço das artes contemporâneas.

1.O QUE É ARTIFICAÇÃO?

Artificação é um termo recente na sociologia e na antropologia da arte. Pode ter surgido em 2003 (criado por Roberta Shapiro), pode ter aparecido mais nitidamente em 2004 (num seminário onde estiveram Roberta Shapiro e Nathalie Heinich) ou utilizado já em 1992 (pela psicóloga americana Ellen Dissanayake).

O fato é que o termo ganhou consistência a partir de seminários realizados em Paris, sob a égide do Laboratório de Antropologia e de História entre 2003 e 2008, evidentemente no espaço universitário.

Antes que o conceito de artificação fosse formalizado academicamente, Roberta Schapiro narra que tal noção surgiu-lhe de uma observação cotidiana que, de repente, parecia significativa. Conta aquela antropóloga ter tido uma espécie de revelação quando viu há uns 10 anos (em 2002) num Encontro de Culturas Urbanas em Paris, no Grande Halle de la Villette, jovens impetuosos dançando hip-hop com um virtuosismo e uma energia que mostravam inventividade em gestos, ritmos, posturas e que transmitiam vívida alegria ao mesmo tempo em que rompiam os códigos da dança convencional.

Esta surpresa vinha ao encontro de suas observações e das de outros pesquisadores do fenômeno artístico. Nisto, lembre-se que a percepção teórica tem um parentesco com percepções científicas e artísticas, que nascem muitas vezes do acaso ou aleatoriamente. No entanto, o teórico, o artista e o cientista tiram do acidental o significado que seu consciente/inconsciente estava articulando. Foi assim na Física com a teoria do caos, em torno de 1970, foi assim com Arquimedes, Newton e com muitos artistas e teóricos. A atenção focada em novas formas de expressão, portanto, obriga necessariamente a uma reflexão sobre o fenômeno artístico ontem e hoje.²²

Affonso Romano reflete acima sobre novas formas de arte, que devem ser mais atentamente analisadas e incorporadas ao sistema de arte, outras, não são outra coisa, senão uma idéia que deveria ser esquecida, pela falta de comunicação, importância e total insignificância mesmo!

²² SANT’ANNA, Affonso Romano. Ensaio: “Artificação- Soluções e problemas”. Acervo particular. São Paulo, 2013.

Para exemplificarmos essa segunda forma de *expressão confusa e insignificante*, mas totalmente patrocinada pelo sistema do mercado institucional da arte, apresentaremos a seguir uma manifestação do artista italiano Michelangelo Pistoletto, que esteve até 2 de setembro 2013, no Louvre em Paris.

O Louvre gosta do confronto entre suas obras e a arte contemporânea e patrocina essa movimentação artística que necessitaria de muita literatura para os expectadores poderem manter um diálogo com as interferências.

Muitos comentários sobre a exposição são engraçados, as pessoas não entendem. Será que tem alguma coisa pra ser dita e ser entendida? Parece-nos mais uma idéia,, sem a prática artística... uma idéia... uma expressão cheia de elementos, e vazia na mensagem.

Já na Fig.6, conseguimos entender claramente a mensagem do artista, cuja frase escrita na parede, nos remete justamente à essa questão que estamos levantando agora.

A arte visual tem que ser auto-explicativa.

Se é visual, tem que se comunicar visualmente.

Se é literatura, tem que se comunicar no ato da leitura.

Pontuamos que se não se pode apresentar uma *expressão artística visual* que se comunica através da literatura... Pois não será arte visual, ao nosso ver, será literatura.

Até a pirâmide do Louvre recebeu uma intervenção do artista Pistoletto. A presença do artista começa com força na principal fachada da pirâmide. (F4).

Os visitantes, pegavam um roteiro para poderem acompanhar os locais em que o artista criou interferências com as belas e importantes salas e obras do Louvre.

A primeira interferência se encontra na sala das antiguidades gregas e romanas (F5). Lá, entre as maravilhosas esculturas antigas, temos a “Vênus dos Retalhos” de Pistoletto.

F4 Intervenção de Michelangelo Pistoletto na Pirâmide do Louvre, 2013.²³

²³ <http://www.conexaoparis.com.br/2013/05/22/exposicao-em-paris-louvre-apresenta-michelangelo-pistoletto/>

F5. Michelangelo Pistoletto. “ Venus dos Retalhos” – Louvre – 2013²⁴

Ainda sobre o ensaio de Affonso Romano, ressaltaremos um trecho onde o autor nos fala dos caminhos que a expressão artística vem trilhando e suas similaridades em todo o mundo.

Acresce que esse fenômeno não é francês ou americano, é uma evidência universal que as sociedades mais desenvolvidas experimentam de forma mais aguda a urgência de entender como e porque são criadas novas formas de expressão. Isto se deve ao fato de que nas sociedades modernas as transformações são mais rápidas. Os antropólogos costumam dizer que as sociedades mais arcaicas possuem uma história fria e que as sociedades mais hodiernas produzem uma história quente. Não é sem razão que um pensador como Paul Virilio dedicou-se a estudar a questão da velocidade como um fator importante na estruturação da modernidade. As mudanças hoje são cada vez mais velozes e simultâneas e o desafio de entendê-las aumenta.

²⁴ Idem. Ibidem.

Estilisticamente sabe-se que a Idade Média, grosso modo, durou mil anos, o Renascimento 200, o Barroco, 150 anos, o Neoclassicismo 100 anos, o Romantismo 50 anos, o Realismo 30 anos, o Naturalismo uns 20 anos, o Simbolismo uns 10 anos e o Modernismo foi a confluência de vários movimentos até a formulação do “instantaneísmo” e da “não- arte”. São patentes a aceleração da comunicação e a forma cada vez mais rápida como a novidade é consumida.²⁵

F6 “O coletivo de um homem só”, Alberto Casari. Bienal de Arte de São Paulo, 2012. ²⁶

²⁵ SANT’ANNA, Affonso Romano. Ensaio: “Artificação- Soluções e problemas”. Acervo particular. São Paulo, 2013.

²⁶ <http://ffw.com.br/noticias/arte/ja-visitamos-a-bienal-de-sp-que-abre-nesta-sexta-saiba-o-que-esperar/>

Nossa postura é que a arte se comunique sempre, e para isso, ela tem que brotar de uma *verdade pessoal artística*, numa ambiente de total liberdade, como disse Kandinsky “ Só a liberdade nos permite acolher o *futuro*.”²⁷

Outro autor brasileiro que fala muito dessa questão da arte contemporânea, já abordando a questão da subordinação da figura do artista ao sistema de arte, é Luciano Trigo, em seu livro “ A grande Feira – Uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea” (2009), o autor também faz alusão aos problemas que os artistas enfrentam na pós-modernidade tanto no Brasil quanto no mundo.

Sentimentos contraditórios assaltam hoje qualquer pessoa medianamente interessada em artesplásticas. Por um lado, existe uma justificável euforia com o crescimento do mercado e do interesse pela produção contemporânea, alimentada, no caso brasileiro, pela assimilação de novos artistas ao circuito internacional. Por outro lado, existe também uma sensação generalizada de mal-estar diante desta mesma produção, caracterizada por um suposto pluralismo, pela falta de rumos claros, pela desambição, e principalmente, pela aliança incondicional dos artistas com as instituições e o mesmo mercado que diversos movimentos os primeiros oitenta anos do século passado se empenhavam em contestar.²⁸

Luciano Trigo, 2009.

Luciano Trigo pondera sobre a produção de arte contemporânea sem direcionamento, que é consenso geral, e o mal-estar diante dessa produção. Quando nos fala isso, devemos entender que ele se refere às *instalações* e as *interferências*. Muitos autores não falam claramente., ainda não entendemos o porquê da *não* referência ao termo exato, mas as instalações e as interferências, são na grande maioria das vezes, as causadoras desses *desconfortos*. Porque a pintura, a escultura o desenho, a colagem e a gravura, se garantem por si só em qualquer exposição, e são artes visuais pós-modernas também. Os autores de livros sobre arte deveriam começar a fazer as diferenciações entre as várias modalidades e vertentes nas artes visuais.

²⁷ KANDINSKY, Wassily. “ Do Espiritual na Arte” ed. Martins Fontes. São Paulo, 1990.p. 162.

²⁸ TRIGO, Luciano. “A Grande Feira- Uma reação ao vale tudo da Arte Contemporânea”.ed. Record, Rio de Janeiro, 2009. p.17

Como em outras modalidades profissionais, existem diferenciações importantes nas artes visuais. Se essas diferenças forem ignoradas, corre-se o risco de trazer mais confusão ainda à questão da arte da pós-modernidade.

Lembro de um seminário no MuBE, 21 de agosto de 2010, onde Anne Cauquelin, referência mundial em arte contemporânea, disse que a arte contemporânea não pode ser definida ainda. Como se um imenso *fog* impedisse a correta visualização do que está acontecendo e dessa maneira, a leitura desse momento é totalmente impossível.

Muitos pensadores manifestam-se da mesma maneira, e acreditamos que realmente o panorama das artes está meio confuso sim, mas do lado de lá, de quem tenta analisar. Porque do lado de cá, do campo de visão dos artistas... cada um sabe exatamente o que está fazendo.

As vezes pode parecer que estamos perdidos, mas perder-se também é caminho. Pensamos que se existe realmente um fog, passamos ao longe dele. Da mesma maneira que outras legítimas manifestações de arte visual, como o grafite, por exemplo.

O grafite, rompeu com todos os paradigmas, tanto nos temas, quanto na utilização de materiais, na apresentação das obras e acima de tudo, hoje o grafite está sendo consumido pela classe alta, e os grafiteiros tidos como personalidades dentro dessa esfera de *glamour*. Caso dos Gêmeos, que estão trabalhando na Europa, até decorando castelos. Sem falar na participação em exposições em museus como o próprio Mube, com o título de “Fine arts”. Ou seja uma total inversão de valores e conceitos, já que o grafite começou como expressão de indignação e repúdio aos sistemas dominantes. Mas, discorrer sobre isso seria tema de outra dissertação, então, voltemos ao Oribombo.

Acreditamos que o Oribombo, nossa experiência artística híbrida, rompeu com muitos conceitos e premissas de algumas modalidades artísticas também.

Na gravura rompe porque, trata-se de uma matriz de gravura, indubitavelmente. Mas confeccionada com o conhecimento de escultura, pintura, colagem e cerâmica.

Na escultura, pois além da tridimensionalidade na matriz, em um momento posterior, o Oribombo passa para a total tridimensionalidade, como no nosso projeto artístico para uma cidade na Austrália. (F7).

Na colagem, pois esta teve que obedecer a ordem pré estabelecida do desenho e finalmente na cerâmica, onde recebe tratamento gravura Vamos nos estender mais sobre essa questão do

conhecimento artístico versus quebra de limites, no capítulo seguinte, onde explanaremos sobre o Oribombo como arte nova da pós-modernidade, e os seus hibridismos.

Figura 7 – “Quinto Elemento” - Oribombo - Maquete Digital de Projeto de Revitalização de praça na Austrália- 2009.

CAPÍTULO III- EXPERIÊNCIA E REALIZAÇÃO DO ORIBOMBO

O DESAFIO – A Releitura

Ao discorrer sobre a experimentação no processo de criação do Oribombo, pretendemos colocá-lo de forma que possamos identifica-lo como arte nova da pós-modernidade, através das reflexões de seus valores concretos e simbólicos dentro da realidade pós-moderna. Discorreremos sobre os elementos que o apontam, o Oribombo, como *arte*, *arte nova* e *arte nova da pós-modernidade*.

Elementos como *liberdade*: tanto na criação do tema, quanto no tratamento das modalidades artísticas; *hibridismos*: que fizeram com que a linguagem fosse original, na medida que os caminhos trilhados foram sendo escolhidos após o resultado de experimentações inéditas; *ausência de limites*: tanto na conjugação das técnicas quanto ao número de técnicas a serem utilizadas.

Bauman diz, apoiando nosso pensamento, que “ Uma vez que a liberdade toma o lugar da ordem e do consenso... a arte pós-moderna ganha muitos pontos. Ela acentua a liberdade por manter a imaginação desperta e, assim, manter as possibilidades vivas e jovens. Também acentua a liberdade por manter os princípios fluídos, de modo que não se petrificassem na morte e nas certezas eneguedoras.”²⁹

A liberdade e a ausência de limites, são fatores pós-modernos e preponderantes para as transgressões terem acontecido de forma natural no processo de realização do Oribombo. Há transposições de princípios técnicos próprios de um campo artístico aplicado ou conjugado à outros, de forma que se chegasse ao que fora proposto como primeiro resultado pretendido, como pode ser observado na nossa narração dos fatos mais adiante, sob o título de *O Desafio*. Apesar de toda a liberdade que o artista pós-moderno tem direito, nunca pretendemos romper com o conhecimento artístico que adquirimos durante nossa vida de estudo e pesquisa. Conhecimento esse que, por sua vez, foi adquirido por estudo e pesquisa sobre o trabalho de outros artistas nossos contemporâneos ou não, durante séculos de profissão. Artistas visuais esses, da escultura, pintura, gravura, colagem e cerâmica. Muito pelo contrário, utilizamos nossas ferramentas de trabalho, nos valem de cada informação que nos chegou ao

²⁹ Idem. Ibidem. p136.

conhecimento, durante todos os nossos anos de estudo e aprendizado. Ferramentas que nos conduzisse o mais próximo possível da concretização do nosso pensamento artístico, e a concretização deste pensamento artístico sob a forma de um trabalho, uma obra de arte.

Kandinsky discorre sobre os elementos que acabam por estabelecer caracteres distintos à arte de uma época, consideramos assim que o Oribombo apresenta também os elementos constitutivos à uma arte da pós-modernidade. Sua originalidade está diretamente ligada ao livre tramitar e experimentar criativos, que só foi e é possível, numa sociedade de informação, que permite leituras e hibridismos, dentro de um sistema transdisciplinar de conhecimentos artísticos. Ao mesmo tempo, temos a certeza de que se trata de uma arte que “brota”, como diz Kandinsky, de uma necessidade interior. Necessidade essa que impulsiona, desde os primeiros caminhos trilhados, a dinâmica das opções durante a experimentação. É um confronto da arte da época, com os conhecimentos técnicos adquiridos ao longo dos anos, de cada modalidade artística abordada durante o processo criativo. E como diz Argan, o artista não foge do espírito de sua época.

O Oribombo é uma experiência que aconteceu no âmbito do curso de Gravura no SESC Pompéia, durante os anos de 2006 e começo de 2007, onde o Professor Jardim, incitou a busca de respostas à um desafio, nos fez traduzir uma obra, uma pintura que fora realizada uns anos antes, (F8) para uma gravura em metal. Iniciou-se assim o processo de criação à partir uma pintura cujo tema era a figura de um nu feminino, estilizado e que tinha na sua composição elementos em metal, colados e texturizados.

O exercício da releitura dessa pintura contribuiu num primeiro momento, como encaminhamento ao Oribombo, já que a primeira problematização foi justamente atender a proposta de realizar-se uma tradução de linguagem da modalidade artística da pintura, transformando-a em uma matriz de gravura, que pudesse ser utilizada como tal e criar cópias impressas em papel.

Ou seja, nesse momento a pintura cria identidade de sujeito, o conceito de autonomia de uma obra de arte de Kandinsky, ao ponto da autonomia da mesma permitir a transmutação para outra modalidade, num deslocamento evidente pós-moderno. Esse conceito pós-moderno de autonomia da obra de arte, será nosso primeiro ponto de apoio na concepção do Oribombo como arte da pós-modernidade.

F8 – A Espera I – Rose Perussi. Acrílico e metal sobre tela. 2004

Apesar de Kandinsky ser moderno na “linha do tempo”, teve claramente o entendimento e a visão dos caminhos que a arte e os artistas estavam prestes a trilhar. Não tinha o termo correto para classificar ainda, este seria somente proposto em 1930.

Continuando a experiência no ateliê, havia a condição de não se mexer na altura da prensa do ateliê, visto que que é padronizada, para facilitar a utilização de todos os alunos durante as aulas, tivemos que pensar durante muito tempo como deveria acontecer essa releitura.

Foi de grande incentivo para as experiências no ateliê, as palavras do professor Evandro, como orientação, onde se destaca o termo liberdade:

“Interessa-me refletir, no meu trabalho, sobre o tempo e o espaço. Só que o meio que eu escolhi foi a gravura. Por que eu escolhi a gravura? Porque gosto. Simplesmente porque eu gosto de gravura. E isso me deu uma liberdade muito grande.”³⁰

Evandro Carlos Jardim, 1998 .

Fig. 9 – Rose Perussi- “Evandro and me”- Gravura em metal. Água forte e Buril – 2006

³⁰ MACAMBIRA, Yvoty. Evandro Carlos Jardim. São Paulo: Edusp, 1998 (Artistas brasileiros). p. 87.

Nesse desenrolar de experiência livremente concebida foram fluindo resultados , permeados e estendidos sob o olhar do fazer da gravura em metal. Nesse momento podemos citar a segundo conceito pós-moderno em que o Oribombo se apoia, isto é: a liberdade que a gravura proporciona nas próprias palavras de Evandro Carlos Jardim. (Fig. 9)

Deu-se então a procura por elementos constitutivos que permitissem que uma obra pictórica se transmutasse em uma gravura em metal.

Cada parte, cada peça intenciona o singular, e a técnica do buril permite, sob o olhar de pequenas peças buriladas em metal, o desvendar de um ambiente lúdico único... e de tal forma que se possa ter em cada uma delas um objeto a ser esmiuçado, porém sem a necessidade de se compor com o todo.

Ao longo das experimentações que se sucederam, o buril acabou sendo substituído por outros meios de sulcar o metal, como goivas e pentes de metal, pois os Oribombos aumentaram nas suas dimensões.

Outro elemento contributivo para o processo de criação experimentação do Oribombo foram os desenhos e registros que foram executados para o Professor Evandro Carlos Jardim durante o curso. Com efeito, se estes se fazem tão necessários para o seu trabalho com a gravura, são também esteios para a construção do Oribombo. E mais uma vez suas palavras norteiam o processo de sua criação, quando afirma:

“Os desenhos e os registros... Sem isso eu não faria gravura. Não faço uma gravura porque eu quero fazer gravura, mas porque tento deslocar uma realidade ou registrar alguma coisa. Para mim as coisas passam por aquela linha de expressão que brota de necessidades internas”.³¹

Evandro Carlos Jardim, 1998.

Construímos um Oribombo, mediante a criação de registros e desenhos, um registro, uma cena aflora através de um desenho.

O objeto dos registros foi retirado intencionalmente do universo feminino, pela intimidade e facilidade da compreensão das expressões e das necessidades internas, aflorando e ecoando nas externas.

³¹ Idem. Ibidem.

Existe uma atitude da “espera”, tão facilmente identificável na historicidade do universo feminino, e mostra-se no Oribombo, através da imagem de uma mulher, flagrada no ato de simplesmente observar, aflorando a relação direta da contemplação como o ato desencadeia o sonhar.

A “Espera” (F8) é a representação de uma contemplação sonhadora, dentro de uma atitude intimista comum às mulheres porém única, porque só os olhos de quem contempla, sabem os caminhos que a alma trilhará mais adiante.

O desenho não foi o bastante, porque, como bem diz o Professor Evandro:

“ Na verdade, o que talvez eu procure até hoje seja uma imagem significativa, mais que representativa. Ao longo desses anos tenho buscado retirar de meu trabalho tudo o que considero informação dispensável. Deixar apenas o que é restritamente necessário”.³²

Evandro Carlos Jardim, 1998.

Tínhamos o tema, mas o desenho teve que ser repensado, objetivando um processo que nos permitisse a construção de uma matriz de gravura, com altura específica, mas que esteticamente fosse tão envolvente quanto o era a pintura.

Estávamos pois, no primeiro estágio da criação, o desenho, que serviria de base para o resto da experimentação, chegamos à conclusão que ele deveria também seguir a desconstrução que a pintura (F8), escolhida pelo Professor Evandro, apresentava.

Pois essa desconstrução da figura, facetamento ordenado e estético do tema, era um dos elementos principais daquela obra.

Essa maneira de tratar a figura tinha que ser preservada a qualquer custo, ou seja, uma desconstrução do objeto do tema, onde a prioridade seria conservar o estritamente necessário para a sua leitura, através de linhas principais de sustentação.

³² Idem. Ibidem p. 87.

CAPÍTULO III - CRIANDO UMA MATRIZ DIFERENTE

Trataremos aqui de relatar o passo seguinte, onde deu-se a escolha dos materiais expressivos para a construção da matriz de gravura. Necessitamos pontuar o cerne da questão, lembrando que toda a problemática proposta pelo mestre Evandro, girava em torno da construção de uma “matriz” de gravura em metal, que traduzisse uma pintura já existente.

O cobre, tão normalmente utilizado na gravura em metal, foi descartado já num primeiro momento de experimentação. Porque utilizando-se a técnica de gravura em cobre, o tema ficou pobre, e a releitura da Fig.9, a pintura escolhida pelos mestre, não tinha conseguido adquirir uma expressividade tal, que promovesse um desejo de continuidade no trabalho.

O cobre, somente sendo desgastado, ou texturizado por ácidos, nas tradicionais técnicas da gravura em metal, não traduzia, de maneira alguma, a força daquela pintura tão apreciada pelo mestre, assim como pela artista.

Posteriormente, o cobre, se apresentará como material de composição do Oribombo, pois já não será mais tratado como na gravura em metal tradicional. Também, e principalmente, porque mais tarde conseguiu-se, que placas de cobre fossem confeccionadas exclusivamente para esse fim. Ou seja, placas do metal cobre muito bem polidas, mais finas, e com tratamento que permitisse o manuseio, corte, e colagem sobre o canvas.]

Voltando à escolha dos materiais expressivos, uma vez que o cobre foi descartado, nos detivemos em melhores opções, resolvemos pelo estanho em placas finas perfiladas, e coladas à um canvas robusto.

Esse estanho, foi-nos apresentado anos antes, durante as aulas de gravura na faculdade, como opção à madeira e ao próprio cobre. E veio de encontro às nossas necessidades imediatas de criação. Mostrou-se muito versátil plasticamente, maleável também.

Na gravura em metal convencional, quando se está desenhando com ponta seca ou buril, e se erra, as linhas são simplesmente apagadas com um instrumento que tem uma ponta de ágata, de dureza extrema, esse instrumento quando pressionado, faz com que o sulco indesejado desapareça. Muitas linhas de construção deveriam ser apagadas no estanho, e diferentemente

do cobre, o estanho não aceita que se apaguem linhas, algumas identificadoras de luz e sombra também.

O ideal mostrou-se ser então, que as áreas da figura tema, identificadoras e criadoras das linhas de construção da mesma, que chamamos de peças, deveriam ser feitas em forma de moldes numerados, primeiramente em papel vegetal, passadas o metal, depois recortadas e coladas.

Estas peças obedeciam uma ordem rigorosamente pré-definida, através de mapas, onde cada peça numerada, teriam seu lugar previamente estabelecido no esboço já desenhado no canvas.

O exercício do desenho, se não fosse tão prazeroso para nós, poderia ser considerado até exaustivo. Na verdade, desenha-se em todas as fases do Oribombo e muito..

As peças deveriam ser dispostas e coladas de tal forma que, ainda mantivessem a beleza estética e pudessem traduzir uma figura feminina, sentada, debruçada em um balcão à espera de algo ou alguém (Fig.10).

O trabalho de colagem é meticuloso e ao começarmos percebemos que estaríamos desenhando novamente. O ciclo do desenho no processo de realização do Oribombo é intenso e contínuo. A cada peça colada, tem-se que cuidar para que o desenho seja preservado a qualquer custo. Pois cada imperfeição no momento da colagem, pode danificar o movimento da linha que descreve o desenho da figura.

Nesse momento temos que a colagem, como técnica tem que ser tratada como linguagem, mas também como elemento contribuinte na manutenção do objeto. As peças não podem ser coladas juntas, a proposta não é essa.

As peças têm que ser coladas respeitando uma distância entre elas, para que as linhas de sustentação apareçam e componham a estrutura final. As linhas de sustentação por si só, descrevem outro plano inserido na imagem.

Como se a colagem das peças, descrevesse uma imagem dentro de outra. Um plano inserido em outro. Começa a *magia* do Oribombo. Muitos planos, muitas imagens, muitas construções e leituras. Porém com um mesmo foco de entendimento, porque ao final, temos sempre um Oribombo!

Figura 10 - Rose Perussi – A Espera – Oribombo- Experiencia 1. 0.30 x 0.55m. 2006

Ainda refletindo sobre a questão da dualidade da matriz de gravura e das impressões, podemos dizer que é tridimensional, pois tanto a matriz quanto a impressão contem relevos. Alguns artistas gravadores não concordam, como foi o caso de Mário Gruber. Ele justificava essa opinião, pelo fato da impressão ter o *relevo limitado*. Porém outros autores e artistas como Evandro Carlos Jardim, referem-se a gravura como tridimensional.

CAPÍTULO III – A COLAGEM COMO RECONSTRUÇÃO

A colagem mostrou-se uma aliada indispensável ao processo de reconstrução do objeto do Oribombo, pois permitiu que as linhas principais e indispensáveis da figura, se mantivessem legíveis e firmes. Foi e ainda é, uma técnica muito utilizada, pela versatilidade e liberdade com que pode ser explorada, como já o foi pelos artistas cubistas e construtivistas e etc. É o caso do artista visual Luiz Paulo Baravelli.

Quando estudante de arquitetura da Universidade Mackenzie, Baravelli foi discípulo de Wesley Duke Lee, e absorveu como arquiteto, nos seus estudos, os princípios de construção e o gosto pela colagem. Diferentemente de outros profissionais de arquitetura, sobre os quais falamos anteriormente, Baravelli dedicou-se às artes visuais como poucos. Posteriormente fundou a “Escola Brasil” durante o período de 1970 à 1974, junto com Resende, Farjado e Nasser, e suas obras se aproximavam da arte pop.

Figura11 - Luiz Paulo Baravelli – “Romance” - Pintura. Acrílico s/ tela 2009

Baravelli é um grande artista e ao mesmo tempo escritor. Seus escritos são quase poemas e tudo o que ele escreve sobre seu trabalho realmente, sustenta o seu trabalho. E o seu trabalho sustenta o que ele escreve. Atista completíssimo, nos ensinou, entre outras coisas, o valor das reflexões e das anotações.

Anotações sobre o caminho tanto dos pensamentos, das idéias, quanto das etapas percorridas e dos resultados de nossas experiências. Baravelli, em nossas conversas, trouxe à luz muitos aspectos de nossa vivência artística e pessoal, coisas que poderíamos trabalhar e desenvolver, ao que sempre lhe serei imensamente grata.

Baravelli afirma, no início de seu livro mais recente, onde comenta, reflete e analisa sua própria obra, que a memória artística para a realização de seus trabalhos provem de anos e anos do processo de *incubação visual*, sensorial e espiritual, que depois se mesclam pelo princípio da construção, utilizando a colagem e a pintura.

“A sequência agora não é cronológica, Como se verá as ideias, processos e imagens vão e vêm, ficam em estado latente para emergir de novo, décadas depois, em outra técnica, modo ou tamanho.”³³

Muitas das obras de Baravelli começam com colagens de elementos e imagens que foram sendo capturados aqui e ali, cuidadosamente recortados e guardados na memória sensitiva e literal do artista, durante anos a fio, para depois entrarem na composição de suas obras. São os estudos. É de nossa propriedade o estudo da obra mencionada acima (Fig 11). No estudo, Baravelli costuma mesclar a colagem e a pintura(F12) e depois de resolvida a obra como estudo, ele passa a trabalhar a obra final em grandes dimensões.

Da mesma forma que os estudos e as obras finais de Baravelli, tiveram seus temas derivados de elementos capturados no dia a dia, durante muitos anos, o Oribombo teve em sua criação elementos constitutivos resultantes de experimentações realizadas durante anos de fazer artístico. Processos e imagens identificados e gravados na memória artística e sensorial, acumulados sem ordem cronológica, mas que num certo momento permeiam-se e fundem-se, dando início à numa linguagem nova. Desse modo, depois de conhecer o processo de trabalho de Luiz Paulo Baravelli, com a colagem, através de conversas, visitas ao ateliê do artista e lendo seus livros, podemos afirmar que essa similaridade no pensar artístico e sensorial, tenha forjado o terceiro processo metodológico experimental do Oribombo.

³³ BARAVELLI, Luiz Paulo. Baravelli Comenta seu Trabalho. São Paulo: J.J.Carol, 2009. Introdução.

**Figura 12- Luiz Paulo Baravelli- Estudo da obra “Romance” –
Colagem e pintura – 0.20 x 0.30m -2009³⁴**

Voltando a nossa experiência do Oribombo, para a apresentação ao professor Evandro Jardim, nesse momento, tínhamos nas mãos, finalmente, uma matriz de gravura, releitura de uma pintura, que passaria na altura da presa do ateliê do Professor Evandro... Mas faltava alguma coisa. As peças estavam muito passivas, sem vida... transmitindo ao todo uma sensação de monotonia. Sem a cor, sem a pintura... a leitura parecia pobre, desprovida de vibração, de expressividade. Nossa matriz não tinha “vida”, mesmo depois de todos os cuidados com a construção.

Lembramos então do buril, que é uma mini goiva por assim dizer, com o qual tínhamos aprendido a trabalhar dois anos antes, com o gravador João Gilberto Mazzotta, no Museu Lasar Segall. O buril se apresentou como o instrumento introdutório do lúdico no nosso trabalho. Sentimos que era o que estávamos procurando, o buril, antes impensado, acabou

³⁴ Estudo da Obra Romance- Luiz Paulo Baravelli, Acervo de Rose Perussi- 2009

sendo o instrumento que melhor dialogou com o Oribombo, pois permite um trabalho delicado em linhas finas, pode-se criar um universo em diminutas áreas de metal, e nesse começo do Oribombo, as peças eram muito pequenas.(Fig.13).

Figura 13. Rose Perussi A Espera II - Oribombo em Estanho, buril. 2006. 0.30 x 0.40m

Finalmente nossas experiências resultaram em uma matriz de gravura, que atenderia a principal reivindicação do Professor Evandro, era uma releitura de uma obra pictórica, passaria pela prensa na devida e estabelecida altura da mesma, e vibrava, tinha vida (Fig. 13)!

CAPÍTULO III – A DESCOBERTA DE “ALGO MAIOR”

Nesse capítulo gostaríamos de relatar o momento em que o professor Evandro decreta estar diante de uma nova forma de arte. Nossa preocupação maior era a questão da prensa, do entintamento, somadas a outras considerações e preocupações, na busca de uma impressão que nos fosse satisfatória, esse processo costuma levar um bom tempo.

Levamos então ao SESC Pompéia, nossa matriz, no dia da aula e começamos o processo normal da impressão. Entintamento, limpeza dos excessos da tinta, passagem pela prensa e etc.

Já realizadas algumas impressões, finalmente o Professor Evandro chega ao nosso lado para ver o que está acontecendo e sugere que paremos o trabalho com a prensa, Para nossa surpresa, a preocupação do mestre, não era a altura da prensa, a partir desse momento ele intui e *decreta*, o trabalho final seria a própria matriz!

O Professor Evandro nos assegura que as impressões não interessam mais, que deveríamos continuar a explorar esse caminho, que ao seu ver, poderia se tornar “ (...) algo muito maior”.

A partir de então, e durante os cinco últimos anos, muitos outros registros, desenhos e pinturas foram sendo relidos, traduzidos e transmutados à luz da colagem e escultura para a gravura, resultando os Oribombos.

Muitos caminhos se apresentaram, num emergir constante.

Os temas também variaram, não abandonamos a figura feminina, de modo algum, mas nos interessamos também em trazer realidade do Oribombo outros temas como por exemplo, flores (Fig. 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19), cavalos (Fig. 20), peixes, abstratos e etc. Introduzimos a cor. Suprimimos a cor. Introduzimos o uso de dois metais ao mesmo tempo, com cor, sem cor. Miniaturizamos as figuras em alguns momentos. Agigantamos em outros, como no caso da “Mulher Borboleta em Cobre e Estanho”(Fig.21)

Fig.14 Rose Perussi. “Disfarces” – Oribombo.Metals e Acrílico s/ tela. 2.40 x .40m. 2009.

Fig 15

Fig. 16

Fig.17

Figuras 15, 16, e 17. Rose Perussi.” Estudo de Flores e Metal Oribombo I, II e III”,respectivamente. 0.50 x 0.80m. (cada) 2008

Fig 18. Rose Perussi. “ Helicônia Flor” Oribombo. Cobre Estanho. 0.80 x0.50m. 2010

Fig 19 Rose Perussi. “ HRose Perussi. “ Estudos de Flores e metal”elicônia Broto” Oribombo. Cobre Estanho. 0.80 x0.50m. 2010

Fi. 20 Rose Perussi. “ Cavalo Árabe”- Oribombo- Cobre e Estanho. 0.45 x 0.60m. 2010

Fig. 21. Rose Perussi. “Mulher Borboleta em Cobre e Estanho” – Oribombo.0.90 x 2.00m 2008

Um desses caminhos aflorou quando recebemos a proposta de criar um tridimensional, uma escultura, para o espaço central de um projeto de revitalização de uma praça na cidade de Perth, na Austrália (Fig.15). Fomos responsáveis pela criação da escultura, enquanto os outros profissionais, engenheiros e arquitetos, seriam responsáveis pelos cálculos dos materiais e equipamentos necessários.

Durante o processo de concepção e desenvolvimento do projeto, pudemos observar que facilmente o Oribombo, alcança diferentes níveis de proporção de acordo com nossa intenção. Ou seja, constatamos que podemos seguir o caminho da descoberta da sustentação das peças por algum outro mecanismo. Assim sendo, procuramos vários profissionais que nos ajudassem, oferecendo-nos opções razoáveis a plásticas para a realização de novas experiências, que deverão começar brevemente também.

Durante o curso de mestrado, frequentamos as aulas da professora Norma Grinberg, atelier de cerâmica da ECA, e pudemos trilhar outro caminho que nos levou aos tridimensionais vazados, Oribombos em cerâmica (Fig. 22 à 26)).

Foi muito interessante perceber que, independentemente dos materiais que utilizamos, se seguirmos o “protocolo” do processo de realização de um Oribombo, chegamos sempre à um *Oribombo*. O que nos remete à outra constatação. A de talvez, Oribombo seja também uma técnica distinta.

Uma outra reflexão se mostrou muito sutil, mas da mesma forma interessante, e com boas perspectivas de ampliação do pensamento em futuras pesquisas investigatórias. É a reflexão sobre o positivo e o negativo do Oribombo em materiais sólidos como a cerâmica.

Quando trabalhamos com o positivo e o negativo na cerâmica, percebemos que o negativo se mantém intacto, claro, pela rigidez que sua condição exige, ou seja, ele é a forma ao redor do objeto. Ele é o negativo da forma, dessa maneira ele não é a forma, mas o invólucro dela. E precisa se manter íntegro, para continuar nessa função, delimitando o positivo, construindo o positivo. O negativo é limitado por ser limitante do positivo. Já o positivo, é livre!

O positivo, que é composto das formas, pode desmembrar-se, pode desconstruir-se e sempre será o positivo, ou seja, ele é concreto, mas ao mesmo tempo pode se abstracionar, criar novas conexões e ligações.

O negativo do Oribombo na cerâmica, mostrou-se concreto, deveria ser abstrato por não conter as formas, nós imaginamos as formas, criamos-las por imaginá-las contidas no negativo. É ou pelo menos deveria ser o abstrato, mas pela rigidez das linhas, se torna o concreto.

O positivo é versátil, pode voltar à forma original, crescer encolher. Pode juntar-se para compor o Oribombo que corresponda à forma delimitada pelo negativo ou não. (Fig. 23 e Fig. 24) E finalmente, pode ser Oribombo sem a delimitação da imagem total.

Essa idéia nos cativa enormemente, a de voltar a trabalhar seguindo os mesmos passos, talvez com outros materiais e observar essa relação de interdependência entre o positivo e o negativo do Oribombo, suas possibilidades e seus desdobramentos.

Mas essas reflexões deverão ser objeto de nossa próxima pesquisa, talvez para nossa tese de doutorado.

Fig. 22. Rose Perussi. “Quinto Elemento”- Oribombo em cerâmica. 0.30 x 0.80m 2010

Antes da queima da cerâmica.

Fig. 23. Rose Perussi. “ Quinto elemento”- Oribombos em Cerâmica. Positivo e Negativo- 2010

Fig. 24.- Idem. Oribombo negativo vazado e o positivo desconstruído. Depois da queima.

Fig.25 . Rose Perussi. Quinto Elemento. Oribombo em cerâmica. 2011

Fig.26 . Rose Perussi. Quinto Elemento. Oribombo em cerâmica. 2011

Fig. 27. Rose Perussi. "Quinto Elemento". Esboço em nanquim, primeiro desenho, guache e carvão. 0.22 x 0.30m. 2009

Fig . 28. Rose Perussi. "Quinto Elemento" . Estudo incompleto- Oribombo 2012

Fig.29. Rose Perussi. “Projeto WeWa”- Oribombo central- Aço 200

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É bem verdade que um processo de pesquisa como o do Oribombo, que é basicamente experimentação, nunca termina, portanto, dispensaremos as conclusões finais fechadas e relataremos considerações parciais, com vistas à futuros adendos e reflexões, na medida em que formos seguindo com a produção de nossa obra.

Consideramos, *agora*, de grande valor toda nossa pesquisa sobre a pós-modernidade, e a *arte* da pós-modernidade, com o objetivo de introduzir e situar o Oribombo como arte pós-moderna e original. Explicaremos esse “agora”, ressaltando que na nossa formação da graduação, e durante os anos seguintes, tivemos como objetivo, investigar com foco direto no que fazíamos.

Estudamos quantos artistas pudemos, lemos quantos livros nos chegaram às mãos, porém sem a preocupação de posicionar nosso trabalho falando sobre ele, ou escrevendo sobre ele. Não julgávamos importante falar ou escrever sobre, já que sabíamos exatamente o que queríamos fazer e porque.

Mas as coisas mudaram, diante da necessidade de escrever. Para escrever, precisamos organizar as idéias racionalmente, e ao mesmo tempo que escrevemos sobre nossos passos, eles se solidificam e criam raízes, era tudo o que nós não queríamos fazer naquele momento da nossa criação artística.

Lembramos que em certa ocasião, conversando com o Professor Baravelli em seu atelier, na Granja Viana, ele nos chamou a atenção para o fato do artista ter que saber situar seu trabalho dentro de um panorama social e artístico, e que a melhor maneira era escrever.

Naquela época, não tínhamos ingressado na pós-graduação, e ainda nem tínhamos pensado em continuar na área acadêmica, então vimos muita coerência no que o professor nos falava, mas somente no sentido de organizar as idéias.

O artista plástico visual ordena e reordena as idéias em todos os momentos do trabalho de experimentação, mas, às vezes, ele deixa de pontuar, documentar seus passos, dessa maneira, é obrigado a se repetir, trilhando caminhos já conhecidos, pelo simples esquecimento dos resultados.

Mas as anotações são leves, quase símbolos, que nos remetem à memória do fazer artístico e nos localizam imediatamente dentro de uma sequência de ações. Muito diferente de posicionarmos nosso trabalho na história da arte, lendo e escrevendo. Muitas vezes desejamos que a academia já tivesse pensado em alguma maneira de avaliar o aluno pós-graduando, em artes visuais, de outra maneira, como por exemplo, mediante a apresentação de obras, por ele produzidas, durante o mestrado. Quem sabe um dia essa condição mude, mas, como nada tinha mudado ainda... tivemos que nos adaptar, e foi um “mega” desafio!

Depois de ingressarmos na pós-graduação, pudemos ampliar essa questão do entendimento sobre o “anotar” e o “escrever” sobre nosso processo de trabalho. Tivemos que “ler” mais, para “anotar” mais e “escrever” mais. E para nossa surpresa, foi bom! Pena que, por conta disso tudo, não pudemos produzir muito mais obras.

No começo, devemos dizer que sentimo-nos frustrados diante da necessidade de ler o que os pensadores e filósofos falam sobre a arte e os artistas. Pensamos: “vamos ter que ler o que eles pensam sobre nós, sendo que o que importa é o fazer artístico... não nos interessa ler o que eles acham, nos interessa é fazer! ”. Não nos interessava mesmo, até aquele momento!

Até aquele momento, saber o que muita gente, importante ou não, escreveu sobre como entender a arte de nossa época, e de todas as épocas, não importava, realmente não importava. Importava muito mais saber o que os grandes artistas tinham para mostrar e a dizer sobre seus trabalhos, no sentido de suas experiências e seus caminhos. Interessava muito mais descobrir materiais e novas alternativas para o nosso trabalho, partilhar experiências afins com outros colegas, e saber de tudo quanto nos fosse possível sobre o nosso fazer artístico.

Foi quase um choque perceber que tínhamos lido tanto o que não importava, mas que teríamos que ler muito mais, e sobre filosofia, inclusive, que era o que importava na pós-graduação em artes visuais. Mas, de qualquer maneira, repetimos, foi bom! No final foi bom mesmo! Existe muita coisa importante que tinha ficado para trás, e com as leituras pudemos resgatar. Os pensadores, através de seus escritos, nos fazem refletir, e muitas vezes traduzem em palavras muitos de nossos sentimentos, ou, nos fazem pensar se concordamos, ou não, com suas postulações. Citarei, aqui, somente um exemplo. Pois já os citamos à exaustão, nos capítulos anteriores. Barthes diz que “ O texto tem um poder repressivo em relação à liberdade de significados”. Ele referia-se mais à imagem na propaganda, mas utilizaremos suas palavras para criar uma analogia com a imagem de uma obra de arte, uma obra artística visual. Ponderemos que se temos que escrever sobre uma obra de arte, podemos estar

limitando a sua interpretação. Isso é certo, e não o é, ao mesmo tempo. A imagem tem que ser auto explicativa. É visual. Se temos que escrever explicando uma imagem, de duas uma, ou ela não se defende como imagem, ou a estamos “sugerindo “ como tal ao expectador. Ou seja, está sendo imposta uma leitura *tal*, pois talvez a imagem até se defenda, e tenha uma expressão bem definida e fácil de ser lida, mas, não é essa a intenção do proponente da imagem. Não se quer que a sua interpretação seja outra, que não “aquela” da idéia do proponente. Alguns autores chamam isso de leitura com mediação. A mediação entra quando se pretende duas opções. Uma, que todos pensem a mesma coisa sobre certo assunto, e nesse caso específico, sobra a imagem de uma obra de arte. Ou outra, quando a expressão, a imagem não se sustenta como linguagem, e nesse caso, ela necessita de mediação.

A mediação necessária não nos parece bom, de qualquer maneira que observarmos. Porém, se uma *obra de arte visual*, uma pintura que seja, se sustenta e ao mesmo tempo, sustenta o que se escreve sobre ela, temos uma sincronia desejável e totalmente cabível, sem a necessidade de mediação, e isso é muito bom. Se por outro lado, o texto sobre uma obra de arte se sustenta quando a vemos, também é muito apreciável, pois é o que se espera dele. De forma que, depois de todo o refletir sobre as palavras de Barthes, pensamos que nem todo texto é limitante de uma imagem, talvez, muito pelo contrário, seja o texto sobre uma obra de arte seja exatamente sua versão fiel em palavras.

Temos, nesse momento, uma reflexão sobre o caso do Oribombo, talvez, ele somente precise de esclarecimentos, talvez, sobre as técnicas que foram utilizadas. Porém a imagem se defende, então um Oribombo não necessita de mediação, ele se defende por si só.

Outra consideração à fazer sobre a nossa pesquisa, é relacionada à reflexão da sociedade pós-moderna. Diante da liberdade que é palavra de ordem dos nossos dias, também nos deparamos com as aflições e os medos do incerto, do aleatório. A informação é muita, todos os dias somos bombardeados com notícias globais sobre todos os tópicos e assuntos. Enquanto que antes da internet, dos sites de notícias e das redes sociais, sabíamos das notícias locais e somente alguma informação sobre as tragédias mundiais, tínhamos assim, a sensação de maior *tranquilidade*. Agora, que sabemos em tempo real tudo de bom e ruim que acontece à nível mundial, ficamos inseguros. Com a sensação constante de vulnerabilidade, o que nos estressa e nos atemoriza.

Esse é somente um dos fatores do “mal-estar da pós-modernidade”, Bauman nos falou de muitos outros.

Kandinsky escreveu sobre nossa época também, mas, dando enfoque o trabalho dos artistas, o qual seria permeado pela liberdade total e ao mesmo tempo, nos adverte a observar se existe a verdade interior do artista. Morin nos exorta à transdisciplinaridade, a interação de todos os saberes, e nesse contexto todo, trouxemos à apreciação da academia o nosso trabalho. O Oribombo.

Consideramos que conseguimos de maneira muito satisfatória, posicionar o Oribombo como arte nova da pós-modernidade, apoiando-nos nos autores que escolhemos, pela importância e reconhecimento de seus escritos sobre a pós-modernidade e a arte pós-moderna, ou contemporânea, como Bauman, Morin, Affonso Romano de Sant'Anna e outros ainda que simplesmente citamos..

Escrevemos aqui sobre de nosso trabalho de pesquisa, nossa dissertação foi acontecendo, e ao mesmo tempo, fomos organizando as idéias, pensando e repensando as experimentações futuras, pois, o processo de experimentação do Oribombo não é estático e não pretende fixar-se em limites demarcatórios entre técnicas, materiais e linguagens.

Certamente que o próprio transcorrer das práticas artísticas e desenrolar das transmutações já conseguem descrever, por si sós, caminhos que foram repetidos em todas as vezes que criamos um novo Oribombo.

Agora sabemos que existe um aspecto do processo de realização do Oribombo que se repete em todos os trabalhos. Outra consideração importante, pois identificamos uma repetição de passos, uma sucessão de etapas comuns à todos os Oribombos. O que nos remete ao fato de que, independentemente de todas as variáveis possíveis, um Oribombo segue um *ritual*, no processo de realização. Ou seja, esse nosso processo de trabalho, sempre resulta em uma obra com as características óbvias de um Oribombo. Como numa experiência de laboratório, onde sempre se obtém o mesmo resultado. Se fosse ciência e não arte, poderíamos dizer que tivemos sucesso na experiência. Mas como a questão é arte, podemos dizer que talvez o Oribombo seja também uma técnica expressiva distinta. Um outro caminho a seguir e pesquisar futuramente.

Refletindo sobre a tridimensionalidade (escultura), ela veio a manifestar-se como uma possibilidade, durante o curso de cerâmica da Profª Norma Grinberg, no ateliê da ECA-USP. Pudemos verificar que o registro do processo do Oribombo em cerâmica, é idêntico ao do processo em metal. As etapas são praticamente as mesmas.

Da mesma forma, pudemos aplicar ao tridimensional, seguindo os mesmos procedimentos e etapas, no desenvolvimento de um projeto para uma praça, que teria sua área revitalizada na cidade de Perth, na Austrália. Dessa forma, desde o desenho inicial (Fig. 27), o esboço, até a escultura final em proporção menor na maquete, trabalhamos de forma idêntica ao trabalho com metal e cerâmica.

O que nos induz, como dissemos acima, ao reconhecimento que o Oribombo *talvez* seja uma nova técnica expressiva, que se mantém, sempre idêntica, na maneira de ser organizada e realizada, porém aceitando transgressões nos materiais, temas e quaisquer componentes novos que lhe sejam impostos.

É uma nova forma de arte da pós-modernidade. Um híbrido constituído do livre tramitar, experimentar entre essas quatro modalidades da arte, pintura, gravura, colagem e escultura, porém, sempre resultando em uma matriz de gravura, que talvez seja utilizada como tal, se assim nos for apontado como necessidade interior um dia. Porém, não agora.

É visível que a técnica e a linguagem se mantiveram, sempre uma matriz de gravura, que até poderia servir para a impressão, mas não o será. É uma pintura, quando aplicamos cor. Ao mesmo tempo, é uma colagem em metal. É escultura, quando a vasamos em seus elementos, ou suspendemos em suporte, quando lhe aplicamos proporções tridimensionais.

Mas acima de tudo é uma matriz de gravura.

Oribombo é uma matriz que não concebe, não se multiplica, porque veio ao mundo já assinada e com uma missão, como nas palavras do mestre Gruber, no texto inicial que transcrevemos e também no anexo 1. Talvez, pudéssemos estender as reflexões e continuar essa questão, quem sabe, num futuro tema de doutorado.

Mais uma consideração sobre nossa pesquisa é saber que não pretendemos nem agora, nem nunca, limitar materiais em nossas experimentações, muito menos linguagens. e tantos novos elementos constitutivos que se apresentem futuramente, serão bem-vindos. Novas combinações foram sucedendo-se e suplantando-se, ou conjugando-se, à outras já desvendadas.

E a nossa consideração última, e essa sim, *final*, é a nossa verdade artística, a razão e o porquê, de toda nossa vida estudando e trabalhando com a arte e está impressa no texto

abaixo tem mais de dez anos, nos traduz, e o escrevemos para figurar no nosso site www.roseperussi.com.

Eu quero me encantar com o que possa criar, e à tantos quantos puderem ver meu trabalho. E os momentos dispensados à observação de uma obra minha, sejam uma experiência de prazer. Uma viagem na qual fiquem impressas minhas intenções artísticas e sociais.

Penso que a alma viaja por onde os olhos passearam primeiro. Então, é durante o passeio dos olhos que eu tenho a chance de me comunicar e passar a minha mensagem, inserir uma semente conscientizadora. Em almas, mentes e corações sensíveis, a semente germinará primeiro. Nos outros, acredito, logo depois.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Théorie esthétique. (trad. Marc Jimenez). Paris, Klinklied, 1974.

AJZENBERG, Elza (org.). Interfaces Contemporâneas. São Paulo: MAC USP/PGEHA, 2007.

_____ **Exercícios estéticos de liberdade. (Tese de Livre-Docência), São Paulo, ECA/USP, 1989.**

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea – Uma História Concisa. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

ARANHA, Carmen S. G. Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade. São Paulo, UNESP / Rio de Janeiro, FUNARTE. 2008.

_____ **História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.**

BARAVELLI, Luiz Paulo. Baravelli Comenta seu Trabalho. São Paulo: Ed. J.J. Carol, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. O Mal-Estar da Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica – Arte e Política. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BERSIER, Jean E. La Gravure: Les Procédés: L'histoire. Paris: Editions Berger - Levrault, 1963.

BRASSAI, Gilbert. Conversas com Picasso. São Paulo: Ed. Cosac & Naif Edições, 2000.

BULHÕES, Maria Amélia & KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). Artes plásticas na América Latina Contemporânea”. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

CÂMARA, José Bettencourt. Expressão e Contemporaneidade. A Arte Moderna Segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2005.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea – Uma Introdução. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

_____ **Frequentar os Incorporais. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.**

_____ **Teorias da Arte. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.**

CHAUI, Marilena. Experiência do Pensamento. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

COHEN, R Performance como linguagem. São Paulo: Ed. Perspectiva/ Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Ed. Odisseus Ed. 2006.

DEBORD, Guy. A Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto. 1997.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

EDWARDS, Betty. Drawing on the Artist Within. New York: Ed. Simon and Schuster, 1987.

_____ **Drawing on the Right Sid of the Brain. New York: Tarcher/Putnam, 1989.**

FISHER, Ernest. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

FOUCAULT, Michel. As Palavras e as Coisas - Uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1981.

GABBAI, Miriam B. Birmann. Cerâmica - arte da terra. São Paulo: Ed. Callis, 1987;

GARDNER, Howard. Arte, Mente e Cérebro. São Paulo: Ed. Artmed, 1982.

GAY, Peter. Modernismo – O Fascínio da Heresia. De Baudelaire e Beckett e mais um Pouco. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. Performance Art: from futurism to the present. New York: Thames and Hudson, (1979) 1995.

GOMBRECHT. Hans Ulrich. Modernização dos Sentidos. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GREENBERG, C. Arte e Cultura. Ensaios Críticos. São Paulo, Editora Ática, 1996.

GUGLIELMI, Anna. A Linguagem Secreta do Corpo. A Comunicação não Verbal. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.

GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea. São Paulo: Ed. Nobel, 1985.

HALLAWELL, Philip. Visagismo – Hamonia e Estética. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

_____ **A Mão Livre – A Linguagem e as Técnicas do Desenho. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2007.**

.

WERLE, Marco Aurélio. A Questão do Fim da Arte em Hegel. São Paulo: Ed. Hedra, 2011.

JAMESON, Fredric R. Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. S.Paulo: Ed. Ática, 2007.

_____ **Fim da arte ou Fim da história. In A Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2001.**

KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.

_____ **The Harmony of Silence. Painting With the White Border. Washington, DC : Ed. Phillips Collection, 2011. (1ªed. 1913)**

KLEE, Paul. Teoria del Arte Moderno. Buenos Aires: Caldén, 1979.

LYOTARD, Jean-François. O Pós-Moderno. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1986.

MERLEAU-PONTY, M. O Olho e o Espírito. São Paulo: Ed. Cosac & Naify. 2004.

_____ **Phenomenology of Perception. London, Routledge & Kegan Paul Ltd. 1962.**

MORIN, Edgar. Ciência com Consciência. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1998.

_____ **O desafio do século XXI - Religar os Conhecimentos. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 2001.**

_____ Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

PEDROSA, Mario, Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

ROUANET, Sérgio Paulo. As razões do Iluminismo. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.

SALLES, Cecilia Almeida. Gesto Inacabado: Processo de criação artística. São Paulo: Ed. FAPESP:Annablume, 2004

SANT'ANNA, Afonso Romano. Desconstruir Duchamp – Arte na Hora da Revisão. Rio de Janeiro: Ed. Vieira & Lent Casa Editorial Ltda. 2003

_____ O Enigma Vazio – Impasses da Arte e da Crítica. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2008.

TOLSTOI, Leon. O Que é Arte? São Paulo: Ed. Ediouro, 2002.

TRIGO, Luciano. A Grande Feira – Uma Reação ao Vale Tudo na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2009.

ZAMBONI, Silvio. A Pesquisa em Arte. São Paulo: Ed. Editora Autores Associados, 1998

ANEXOS

Anexo 1 – Texto de Mário Gruber batizando o Oribombo.

São Paulo 20-7-2007

Rose Perussi é uma artista
criadora, recentemente com uma
determinação que # empurrou ao
desconhecido... Saí de minha
boca, para minha surpresa, um
nome inesperado e instigante: Oribom-
bo. Oribombo veio ao mundo
com uma missão.

O processo de construção
de suas obras torna-se compacto e
integrado. A partir do reagrupamento
das partes cartadas, desconstruídas
ocorre uma reintegração no todo.
Em cada obra essas estruturas ~~estruturas~~
nunca se repetem acentuando uma
leitura original, surge um pé de cores,
oriundo da natureza do metal empregado.
Acredito que seu espírito
empreendedor e criativo nos surpreenda
ainda mais com suas novas invenções.
Certamente terá, como jovem pesquisadora
da arte e suas linguagens, futuro brilhante e
fecundo.

Mário Gruber

Anexo 2 – Ensaio: “ Artificação Soluções e Problemas” , Affonso Romano de Sant’ Anna, 2013.

ARTIFICAÇÃO: SOLUÇÕES E PROBLEMAS

Affonso Romano de Sant’Anna

Neste ensaio vou desenvolver o conceito de *artificação* e o que isto tem a ver com certas questões da arte contemporânea. Para tanto percorrerei os seguintes pontos:

1. Este conceito veio da antropologia e da sociologia, implica em articulações interdisciplinares, o que reforça a ideia de que a questão da “ arte” em nossa sociedade tornou-se tão complexa, que é necessário o socorro de outras disciplinas que não apenas a estética.

2. Este enfoque em torno do “métier artístico” e sua classificação institucional nos leva também a retomar a questão daquilo que Levi-strauss chamava de “métier perdido”.

3. O conceito de *artificação* é diametralmente oposto ao conceito de anti-arte ou não-arte disseminado por Marcel Duchamp e isto incita a uma revisão de problemas da modernidade e pós-modernidade

4. Enfim, o conceito de *artificação* pressupõe a noção de *sistema*, leva em consideração o que seja *significado* e à análise das *in-significâncias* produzidas no ambíguo espaço das artes contemporâneas.

1.O QUE É ARTIFICAÇÃO?

Artificação é um termo recente na sociologia e na antropologia da arte. Pode ter surgido em 2003 (criado por Roberta Shapiro), pode ter aparecido mais nitidamente em 2004 (num seminário onde estiveram Roberta Shapiro e Nathalie Heinich) ou utilizado já em 1992 (pela psicóloga americana Ellen Dissanayake)[1]. O fato é que o termo ganhou consistência a partir de seminários realizados em Paris, sob a égide do Laboratório de Antropologia e de História entre 2003 e 2008, evidentemente no espaço universitário[2].

Antes que o conceito de *artificação* fosse formalizado academicamente, Roberta Schapiro narra que tal noção surgiu-lhe de uma observação cotidiana que, de repente, parecia significativa. Conta aquela antropóloga ter tido uma espécie de revelação quando viu há uns 10 anos (em 2002) num Encontro de Culturas Urbanas em Paris, no Grande Halle de la Villette, jovens impetuosos dançando *hip-hop* com um virtuosismo e uma energia que mostravam inventividade em gestos, ritmos, posturas e que transmitiam vívida alegria ao mesmo tempo em que rompiam os códigos da dança convencional.

Esta surpresa vinha ao encontro de suas observações e das de outros pesquisadores do fenômeno artístico. Nisto, lembre-se que a percepção teórica tem um parentesco com percepções científicas e artísticas, que nascem muitas vezes do acaso ou aleatoriamente. No entanto, o teórico, o artista e o cientista tiram do acidental o significado que seu consciente/inconsciente estava articulando. Foi assim na Física com a teoria do caos[3], em torno de 1970, foi assim com Arquimedes, Newton e com muitos artistas e teóricos.

Outros estudiosos também haviam constatado que há uma série de manifestações simbólicas e sociais que nunca foram catalogadas ou estudadas como formas de arte. A atenção focada em novas formas de expressão, portanto, obriga necessariamente a uma reflexão sobre o fenômeno artístico ontem e hoje.

Acresce que esse fenômeno não é francês ou americano, é uma evidência universal que as sociedades mais desenvolvidas experimentam de forma mais aguda a urgência de entender como e porque são criadas novas formas de expressão. Isto se deve ao fato de que nas sociedades modernas as transformações são mais rápidas. Os antropólogos costumam dizer que as sociedades mais arcaicas possuem uma *história fria* e que as sociedades mais hodiernas produzem uma *história quente*. Não é

sem razão que um pensador como Paul Virilio dedicou-se a estudar a questão da *velocidade* como um fator importante na estruturação da modernidade. As mudanças hoje são cada vez mais velozes e simultâneas e o desafio de entendê-las aumenta.

Estilisticamente sabe-se que a Idade Média, grosso modo, durou mil anos, o Renascimento 200, o Barroco, 150 anos, o Neoclassicismo 100 anos, o Romantismo 50 anos, o Realismo 30 anos, o Naturalismo uns 20 anos, o Simbolismo uns 10 anos e o Modernismo foi a confluência de vários movimentos até a formulação do “instantaneísmo” e da “não-arte”. São patentes a aceleração da comunicação e a forma cada vez mais rápida como a novidade é consumida.

PASSAGEM PARA ARTIFICAÇÃO

Teoricamente pode-se dizer que a *artifiação* estuda um tipo de *rito de passagem*. Como/quando/onde e porquê se dá o ingresso de um certo fazer, de um certo saber no sistema das artes? É relevante o fato de que a conceituação de *artifiação* tenha surgido da inquietação de antropólogos e sociólogos, tão habituados a estudarem essa mobilidade, essas passagens. Assinale-se que certas contribuições importantes para se entender a arte de nosso tempo tem vindo de fora da área estritamente artística. Isto afirma o crescente carácter interdisciplinar do estudo da arte demonstrando a necessidade de renovação dos enfoques teóricos, que há muito transbordaram da estética para outros domínios[4].

Neste livro/enquete/seminário de Roberta Shapiro e Natalie Heinich evidencia-se, através de ensaios de vários autores, a incorporação ao sistema das artes de uma série de manifestações simbólicas da sociedade: a fotografia, o cinema, a dança de rua, a magia, o graffiti, a tipografia, a moda, os quadrinhos, o circo, etc. Até mesmo se estuda a passagem de uma obra simplesmente religiosa à condição de obra de arte, graças ao roubo[5]. Ou seja o deslocamento espacial e simbólico como elemento definidor do seu sentido e do seu valor.[6]

De alguma maneira os estudiosos tratam de historiar como se deu a *inclusão* dos *excluídos*. Citemos apenas um dos muitos exemplo: a aceitação da fotografia como arte. Refiro-me à fotografia até mesmo devido a uma congeminação histórica, pois quando os pintores impressionistas franceses recusados no salão oficial resolveram, em 1874, se organizar contra os critérios que os excluía, foram acolhidos no ateliê fotográfico de Félix Nadar e ali fizeram sua contestária exposição.

Da criação do daguerreótipo em 1839 (Louis Jaques Mandé Daguerre) a 1937 (quando a fotografia passou a ser exposta no Museu de Arte Moderna de Nova York) houve um longo caminho que passou por dois elementos importantes - a *legitimação* e a *institucionalização*. Essas duas categorias antropológicas e sociológicas são indispensáveis para se estudar a movimentação dos objetos e sujeitos artísticos dentro do sistema das artes. Houve, por exemplo, um processo gradual de aceitação da fotografia como objeto artístico até que no MoMA de Nova York John Szarkowski (1962-1991) fosse aceito como conservador do departamento de fotografia. Antes, alguns teóricos como Benjamin (*Petite histoire de la photographie*), haviam se dedicado a estudar esse *métier* na sociedade contemporânea. E em 1963-65 um sociólogo como Pierre Bourdieu (*“Art comme moyen”*) se deteve sobre a fotografia, e fez um estudo a pedido da Kodak-Pathe quando do lançamento da Instamatic. Essa associação entre indústria e pesquisa teórica tem o seu significado no universo da legitimação. Enfim, de Alfred Stieglitz (1864-1946), Man Ray (1890-1976) a outros vanguardistas do princípio do século XX aos nossos dias, houve uma progressiva maturação no processo de incorporação da fotografia como curiosidade, como documento e como obra de arte.

Dito de outra maneira: *artificação* designa um processo de transformação da não-arte em arte[7]. Ou seja, algo que era produzido até “naturalmente”, passa a ser inserido na cultura mediante um aval teórico e uma valorização econômica e simbólica. Isso gera algo complexo, pois temos que redefinir os atores envolvidos, os objetos utilizados e as atividades que ocorrem. Cai ser o oposto do “*métier* perdido” a que se referia Levi-Strauss[8].

Do ponto de vista histórico, as instâncias legitimadoras de uma obra de arte variam. Pode num certo momento no Ocidente, ter sido a Igreja Católica, noutro momento a burguesia, noutro momento a universidade e/ou museu. Devemos reconhecer, no

entanto, que na modernidade as instâncias legitimadoras se multiplicaram, o que torna mais diversificada a classificação do que seja arte e não-arte.

Mas isto implica, como já assinalamos, numa questão que, em princípio, pertence à antropologia e à sociologia: a legitimação. Que instância legitima ao quê? E a questão tem ângulos tão intrigantes, que o sociólogo Pierre Bourdieu levantou uma pergunta pertinente em tempos de marketing e propaganda: quem cria o criador?[9]. Isto levava-o a indagar também: “o que cria a autoridade com a qual o autor se autoriza?”. Na verdade, desde há muito vinha-se tentando formalizar a questão, a exemplo do livro de Raymond Moulin “L’artiste l’institution et le marché” que assinalava, sobretudo depois de 1960, quando entrou em voga a “destruição da arte”, a “desprofissionalização” no sentido de “desespecialização” e “depreciação”. Chegou-se ao que ela chama de “autodidaxia” e à “anomia estética”.

O QUE É UM MÉTIER DE ARTE?

Esta pergunta é também o sugestivo título do ensaio de Michel Melot[10]. Se o processo de legitimação do criador passa por instâncias oficiais, então a classificação de trabalhos artísticos depende de uma estrutura burocrática/ideológica que autorize a autoria. Quando o Ministério da Cultura da França foi criado nos anos 70, Pierre Dehaye “então diretor de administração de moedas e medalhas, e familiarizado por causa disto com as questões entre arte e indústria, foi encarregado de resolver essa questão bizantina. Enviou ao presidente da república um estudo intitulado “As dificuldades do métier de arte, publicado pela “Documentation” francesa em 1976”[11]. Em síntese, ele dizia que era impossível definir o assunto.

Coincidentemente aquela década foi a época em que Unesco começou sua política de valorização do património. E a Unesco é uma instância legitimadora. De repente, descobria-se o “valor” de obras e construções, que deixavam o espaço da paisagem e da ruínas e passavam para o espaço artístico. O estudo de Melot historia também a passagem do métier artesanal e industrial ao espaço artístico.

Nesse afã de catalogar e categorizar, Melot informa que um setor do governo francês arrolou a existência de 217 atividades artísticas. É um esforço notável de se configurar o espaço da criatividade e da produtividade. No entanto, ficaram de fora muitas atividades igualmente criativas (e laboriais), como a dos pedreiros e das pessoas especializadas com habilidades em construções e acabamentos de casas e ruas. E o estudioso francês indaga também sobre uma outra categoria que tem o nome aparentemente intrigante -“ artes efêmeras”. E aí são incluídos fabricantes de flores artificiais, o jardineiro, o pirotécnico, o especialista em gastronomia, enfim, pessoas que trabalham em algo que dura pouco e se esvai no tempo e no espaço.

ENTRANDO NA QUESTÃO

Convenhamos que todas essas atividades artísticas, todas elas, repito, têm um traço em comum: partem do princípio que o indivíduo que as pratica detém um saber, uma técnica. Do trapezista ao pedreiro, do colocador de ladrilhos ao ferreiro, todos dominam uma habilidade ou sabem operar materiais e transformá-los artisticamente. Por isto, em algumas dessas profissões, encontramos a palavra “mestre”. Temos o mestre de obras, mestre-sala, mestre-escola, mestre-de-cerimônia, mestre d’armas, mestre cantor, etc. A palavra se aplica como sinal distintivo, categorizador. Tanto o indivíduo que trabalha no forno de cerâmica quanto o relojoeiro, são especialistas numa determinada coisa, são pessoas que dominam um certo código.

Essa característica de *competência* atravessa as tentativas de classificação de artesanato, de arte industrial e belas artes. E os estudos que desde os anos 20 informam que o cinema é a “sétima arte”, dão notícia da mobilidade desse quadro classificatório na modernidade. Ou seja, de como o que começa como competência atinge a artisticidade.

Há muita coisa escrita, até nas antigas enciclopédias e manuais, tentando diferenciar as artes e reclassificá-las num sistema. O conceito de *artificalização*, no entanto nos possibilita entrar nessa questão por outra porta. Interessa aqui menos a *diferença* que a

identidade. Ou seja, em todas as atividades artísticas que podem ser arroladas como formas de *artificalização* existe uma invariante: o sujeito sabe fazer uma determinada coisa e essa perícia o distingue dos outros. E mais: ser reconhecido como “artista” seja de que forma for, é receber uma distinção, sair da indiferenciação geral, ascender aos olhos alheios. E isto ocorre social e simbolicamente em todos os misteres. Dizemos que um cirurgião é artista quando ele é excepcional. Até na política esse adjetivo é aplicado. Em qualquer atividade humana (e às vezes entre os adestrados animais) a artisticidade é um mérito, uma qualidade, um elemento diferenciador.

O PARADOXO DE DUCHAMP

Quando publiquei “Desconstruir Duchamp”(2003) e “O enigma vazio”(2009), nas inúmeras palestras e debates em que estive, sempre aparecia uma pessoa convicta de ter levantado uma questão crucial:”- Afinal, o que é arte?”.

Era uma questão importante, mas a essa pergunta eu sempre respondia com uma outra pergunta”- O que não é arte?”. Isto era uma maneira de trazer à tona as várias faces da questão. A questão: “o que é arte?” é uma pergunta gêmea dessa outra: “o que não é arte?”. Da mesma maneira o conceito de *artificalização* deve ser estudado ao lado do conceito de *desartificalização*. Os novos *métier* que surgiram têm que ser estudados em relação não apenas ao “*metier* perdido”, mas em relação ao pressuposto duchampiano de que todos são artistas. Isto, como se sabe, não é verdade. Há artistas excepcionais, artistas médios, artistas medíocres, falso artistas e pessoas que nunca serão artistas.

Por isto é preciso ter um entendimento inicial e esclarecedor sobre a diferença que existe entre *artificalização* e as postulações de Marcel Duchamp, figura central nos caminhos e descaminhos da arte contemporânea. E aqui estamos entrando num terreno que é delicado e que exige por parte do leitor mais conhecimento de obras artísticas e sobretudo das proposições radicais feitas por Marcel Duchamp. Proposições, provocações,

sofismas que deixaram os interlocutores paralisados, como se ele tivesse lançado um elemento anestésico no raciocínio.

No livro “O enigma vazio” examinei exaustivamente as estratégias linguísticas e sofisticadas de Duchamp. Ele é um signo duplo e complexo e tem sido analisado como signo simples e uno. Hábil jogador de xadrez, acostumado a dar cheque-mate nos parceiros, treinado em avançar e recuar, negar e afirmar, ágil até mesmo em negar a negação, Duchamp era um exímio estrategista: fazia enunciados inconsistentes que, por serem irônicos, as pessoas se eximiam de analisar. Enunciados como esses:

-sou totalmente um pseudo, esta é a minha característica

-a ideia de julgamento deveria desaparecer

-pode alguém fazer obras que não sejam obras de arte?

-a palavra não tem a menor possibilidade de expressar alguma coisa

-este século é um dos mais baixos na história da arte

Sem pretender resumir aqui o que coloquei em mais de trezentas páginas, lembro que Duchamp usava o que em filosofia se chama “o paradoxo do mentiroso”: se um mentiroso diz que está mentindo, ele está dizendo mentira ou verdade? Inventou, neste sentido, uma etimologia para a palavra arte que não encontra respaldo em nenhuma língua(arte = agir, enquanto a etimologia certa é “fazer”) e usando a técnica daquilo que em Lógica se chama “declive escorregadio” disse que os especialistas não sabem o que é arte, que quem sabe o que arte são os que nunca se preocuparam com isto. Enfim, do ponto de vista prático e biográfico, ele que negava a existência de obras de arte, vivia também de ser marchand. Era tecnicamente o que se chama de um genial “ histrião persuasor”. Ou, mais diretamente, era um assumido impostor. Vale lembrar que se auto definia: “ sou totalmente um pseudo, esta é a minha característica”. E como tal colocava-se esperta e estrategicamente “fora” do sistema artístico quando lhe era conveniente.

Então a questão é: o que a *artificalização* tem a ver com a *desartificalização* duchampiana?

A INDIFERENÇA E O VALOR

Uma das afirmações centrais no discurso de Marcel Duchamp é que se opõe às questões da *artificalização* é a questão da *indiferença*. Ao contrário da tradição que dizia que a eleição do tema e o tratamento do material eram elemento determinante na obra de arte, Duchamp fez a afirmativa contrária: elegeu o princípio da não-escolha e do acaso, e pregou a *indiferença* como função central de sua obra.

No entanto, *artificalização* é o contrário disto. Há escolha, nada é aleatório, tudo remete a uma ideia sistêmica. É assim que opera um jardineiro ou um gravador, um cozinheiro ou um escultor.

Ao negar o “*métier*” e ao pregar a *indiferença*, Duchamp (e um certo tipo de não-arte dele decorrente), nega também a ideia de *valor*. Já na *artificalização* dá-se o contrário: o indivíduo diferencia-se dos demais por ter um saber específico, ele é diferente e seu valor vem de sua especificidade. Nisto, a questão da *artificalização* se opõe à *insignificância*. E este é um conceito que introduzo para aclarar mais o que estou encaminhando.

Até a emergência da não-estética duchampiana havia um consenso de que o objeto artístico era sobretudo um *signo*. E como tal, carregado de *significados*. Isto é próprio de qualquer signo- significar. Tendo criado a paradoxal estética da não-estética, o pensamento derivado de Duchamp chegou à *insignificância*.

A *insignificância* pode ser comumente observada nas bienais e galerias. Entre milhares de abundantes exemplos cito este: um indivíduo que se auto intitula artista (e foi legitimado por algumas instâncias), afirma que um copo com água pela metade não é um copo com água pela metade, e sim um carvalho. Ou seja, não existe qualquer vínculo entre o signo e o que pretende significar. Isto, além de outros equívocos, é entender erradamente a questão da *arbitrariedade do signo* a que aludia Fernand de Saussure. Ou

seja, em português eu chamo um determinado tipo de árvore de “carvalho” e em inglês o nome para essa árvore é “oak” “, assim como arbitrariamente um americano chama de “dog” o que eu nomeio como “cão” . Mas não posso chamar o cão de gato, nem de faca. Aliás, posso. Mas se o fizer, não me comunicarei com ninguém. Se eu disser num restaurante, traga-me um carvalho para eu beber, ou morrerei de sede ou serei objeto de troça por parte dos garçons.

O garçon sabe do seu métier. Ele tem noção do código.

QUESTÕES FINAIS

O conceito de artificalização afeta não só o sistema do “métier” das artes, mas provoca uma revisão do conceito de arte em geral. É relevante assinalar que exatamente no século que decretou a morte da arte, tantas atividades apareceram requerendo o estatuto artístico.

Isto nos remete para uma questão levantada por Nelson Goodman, que lembra as perguntas frequentes em debates:

- O que é arte?
- E o que não é arte?

Goodman acha que essas são falsas questões e faz uma indagação epistemológica: “quando ocorre a arte?” É uma maneira de procurar outra resposta, de ir mais fundo na questão. Em vez de uma resposta “essencialista” teremos aí um conceito de arte “relativista”. O conceito de arte depende de várias circunstâncias e dos sujeitos em pauta. Temos que saber o “quando”, as circunstâncias.

Ocorre que a resposta pode ser ainda mais complexa se, como sugere Goodman o interlocutor lembrar que a arte é sobretudo uma ação simbólica. Aí a resposta pode

parecer satisfatória se alguém ponderar: “um objeto é arte quando e somente quando ele funciona simbolicamente”.

Embora seja uma resposta satisfatória, tanto social quanto psicanalítica e esteticamente. Goodman coloca aí um obstáculo e de novo indaga: “Mas quando ocorre a simbolização?”. Ele poderia ter ido mais fundo e fazer logo uma indagação mais completa perguntando não apenas “quando”, mas “como”, “por quê?”, “quem?” e “onde”.

A melhor maneira de sair dessa armadilha verbal, desse relativismo total, é reatar o sentido fundamental de *símbolo*. Não adianta perguntarmos *quando, como, porque, quem e onde* se não nos entendermos sobre o que é o símbolo. Ora, originalmente símbolo significa reunir, ajuntar, dar sentido. E palavra vem de uma pratica determinada. Quando alguém se hospedava numa casa e depois partia, recebi um símbolo, ou seja, o dono da casa partia em duas partes uma plaqueta de barro que só poderia ser reintegrada, refeita, completada quando o viajante voltasse e encaixasse aquela parte na parte que havia ficado. Trazendo a parte que levava, o estranho era reconhecido e aceito. Na reunião das partes e no reencontro o símbolo recuperava sua inteireza, seu sentido original.

Durante quase cem anos houve um tipo de arte que o antropólogo Harold Becker chamou de “arte oficialista” e se caracterizou por operar o símbolo vazio, sem sentido, com partes que não se encaixavam. O signo tornou-se totalmente arbitrário e falso, pseudo – como dizia Duchamp, era como se o placebo tivesse tomado o lugar do remédio. E alguns casos, o encaixe era simplesmente verbal, um sofisma perfeitamente desmontável.

É aí ocorreu um fenômeno surpreendente, as pessoas começaram a ver sentido no não-sentido, acatando-o como discurso pleno e significativo. Esse ato de prestidigitação artística foi de tal ordem, que o próprio Marcel Duchamp ironizou as interpretações estéticas e metafísicas que muitos passaram a ver num simples urinol[12]s.

Nenhuma cultura vive sem símbolos, nenhuma civilização vive sem arte. Por isto, intensificou-se dentro do caos estético o movimento de *artificação*, que é igual e contrário ao de *desartificação* da arte. A técnica, o saber, a pericia, a excelência, a individualidade, o talento, passaram a ser valorizados nos misteres mais simples. Ter-se-ia chegado a uma

situação estranha, pela qual a arte (que entre os gregos era sinônimo de técnica) passou na modernidade a ser a única manifestação humana que não exigia qualquer especialização já que todos os “artistas” tinham a mesma “ inabilidade”. Consequentemente , foi dos que estavam fora do espaço da arte oficial que veio o recado de que o “métier” era fundamental.

É como se houvesse uma premência histórica e social para a valorização da maestria. Sintomaticamente tornou-se um lugar comum o discurso que diz que nesta sociedade que está se criando no século XXI, a técnica, a competência, e o saber são cada vez mais urgentes. É como se a lei da evolução das espécies estivesse sendo reeditada e aí nos afirmassem que os mais hábeis e capazes têm mais chance.

Claro que sempre haverá prestidigitadores e pseudos. Eles também se especializam.Mas cabe à crítica saber distingui-los. É neste sentido que torna-se interessante estudar a emergência da *artificação* e o questionamento da *desartificação*.

(no livro PONTES MÓVEIS- org Vanessa Macedo.Ed.Cia Fragentos de Danca, 2013.SP)

[1] De L’artification-Enquete sur le passage à l’art. Nathalie Heinich e Roberta Shapiro.Edition de L’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales-Paris 2012, p 18.

[2] O histórico dessas reuniões pode ser lido neste endereço: <http://www.iiaa.cnrs.fr/lahe/lahe/spip.php?article170>.

[3] “Caos”. G.Gleik,Ed.Campus, 1980.

[4] Sobre isto tenho insistido em vários escritos, conclamando especialistas fora do circuito a artístico a estudarem a arte como um *sintoma* de várias coisas semiologicamente relevantes.

[5] “ Frontières et franchissements, Les objets du culte catholique en articulation,p. 47-62, Idem, ibidem.

[6] Adiante se verá a diferença entre isto e a proposta duchampiana de que basta deslocamento para produzir o sentido.

[7] Ibidem ibidem, p 20.

[8] Ver meu artigo “O métier perdido” in DICTA/CONTRADICTA.

[9] No livro “A cegueira e o saber”, Ed.Rocco,2006, faço um comentário sobre essa questão.

[10] De l’artification. Ob cit p.81.

[11] Idem, ibidem, p 82.

[12] Isto é estudado detidamente em “: O enigma vazio”ob.cit.

Anexo 3 - Tradition and the Individual Talent

T.S. Eliot (1888–1965). The Sacred Wood. 1921.

Tradition and the Individual Talent

I

IN English writing we seldom speak of tradition, though we occasionally apply its name in deploring its absence. We cannot refer to “the tradition” or to “a tradition”; at most, we employ the adjective in saying that the poetry of So-and-so is “traditional” or even “too traditional.” Seldom, perhaps, does the word appear except in a phrase of censure. If otherwise, it is vaguely approbative, with the implication, as to the work approved, of some pleasing archæological reconstruction. You can hardly make the word agreeable to English ears without this comfortable reference to the reassuring science of archæology.

Certainly the word is not likely to appear in our appreciations of living or dead writers. Every nation, every race, has not only its own creative, but its own critical turn of mind; and is even more oblivious of the shortcomings and limitations of its critical habits than of those of its creative genius. We know, or think we know, from the enormous mass of critical writing that has appeared in the French language the critical method or habit of the French; we only conclude (we are such unconscious people) that the French are “more critical” than we, and sometimes even plume ourselves a little with the fact, as if the French were the less spontaneous. Perhaps they are; but we might remind ourselves that criticism is as inevitable as breathing, and that we should be none the worse for articulating what passes in our minds when we read a book and feel an emotion about it, for criticizing our own minds in their work of criticism. One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man.

We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity.

Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of æsthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are

readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities.

In a peculiar sense he will be aware also that he must inevitably be judged by the standards of the past. I say judged, not amputated, by them; not judged to be as good as, or worse or better than, the dead; and certainly not judged by the canons of dead critics. It is a judgment, a comparison, in which two things are measured by each other. To conform merely would be for the new work not really to conform at all; it would not be new, and would therefore not be a work of art. And we do not quite say that the new is more valuable because it fits in; but its fitting in is a test of its value—a test, it is true, which can only be slowly and cautiously applied, for we are none of us infallible judges of conformity. We say: it appears to conform, and is perhaps individual, or it appears individual, and may conform; but we are hardly likely to find that it is one and not the other.

To proceed to a more intelligible exposition of the relation of the poet to the past: he can neither take the past as a lump, an indiscriminate bolus, nor can he form himself wholly on one or two private admirations, nor can he form himself wholly upon one preferred period. The first course is inadmissible, the second is an important experience of youth, and the third is a pleasant and highly desirable supplement. The poet must be very conscious of the main current, which does not at all flow invariably through the most distinguished reputations. He must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same. He must be aware that the mind of Europe—the mind of his own country—a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind—is a mind which changes, and that this change is a development which abandons nothing *en route*, which does not superannuate either Shakespeare, or Homer, or the rock drawing of the Magdalenian draughtsmen. That this development, refinement perhaps, complication certainly, is not, from the point of view of the artist, any improvement. Perhaps not even an improvement from the point of view of the psychologist or not to the extent which we imagine; perhaps only in the end based upon a complication in economics and

machinery. But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show.

Some one said: "The dead writers are remote from us because we *know* so much more than they did." Precisely, and they are that which we know.

I am alive to a usual objection to what is clearly part of my programme for the *métier* of poetry. The objection is that the doctrine requires a ridiculous amount of erudition (pedantry), a claim which can be rejected by appeal to the lives of poets in any pantheon. It will even be affirmed that much learning deadens or perverts poetic sensibility. While, however, we persist in believing that a poet ought to know as much as will not encroach upon his necessary receptivity and necessary laziness, it is not desirable to confine knowledge to whatever can be put into a useful shape for examinations, drawing-rooms, or the still more pretentious modes of publicity. Some can absorb knowledge, the more tardy must sweat for it. Shakespeare acquired more essential history from Plutarch than most men could from the whole British Museum. What is to be insisted upon is that the poet must develop or procure the consciousness of the past and that he should continue to develop this consciousness throughout his career.

What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.

There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition. It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science. I shall, therefore, invite you to consider, as a suggestive analogy, the action which takes place when a bit of finely filiated platinum is introduced into a chamber containing oxygen and sulphur dioxide.

Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry. If we attend to the confused cries of the newspaper critics and the susurrus of popular repetition that follows, we shall hear the names of poets in great numbers; if we seek not Blue-book knowledge but the enjoyment of poetry, and ask for a poem, we shall seldom find it. In the last article I tried to point out the importance of the relation of the poem to other poems by other authors, and suggested the conception of poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written. The other aspect of this Impersonal theory of poetry is the relation of the poem to its author. And I hinted, by an analogy, that the mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of "personality," not being necessarily more interesting, or having "more to say," but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations.

The analogy was that of the catalyst. When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected; has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.

The experience, you will notice, the elements which enter the presence of the transforming catalyst, are of two kinds: emotions and feelings. The effect of a work of art upon the person who enjoys it is an experience different in kind from any experience not of art. It may be formed out of one emotion, or may be a combination of several; and various feelings, inhering for the writer in particular words or phrases or images, may be added to compose the final result. Or great poetry may be made without the direct use of any emotion whatever: composed out of feelings solely. Canto XV of the *Inferno* (Brunetto Latini) is a working up of the emotion evident in the situation; but the effect, though single as that of any work of art, is obtained by considerable complexity of detail. The last quatrain gives an image, a feeling attaching to an image, which

“came,” which did not develop simply out of what precedes, but which was probably in suspension in the poet’s mind until the proper combination arrived for it to add itself to. The poet’s mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.

If you compare several representative passages of the greatest poetry you see how great is the variety of types of combination, and also how completely any semi-ethical criterion of “sublimity” misses the mark. For it is not the “greatness,” the intensity, of the emotions, the components, but the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place, that counts. The episode of Paolo and Francesca employs a definite emotion, but the intensity of the poetry is something quite different from whatever intensity in the supposed experience it may give the impression of. It is no more intense, furthermore, than Canto XXVI, the voyage of Ulysses, which has not the direct dependence upon an emotion. Great variety is possible in the process of transmutation of emotion: the murder of Agamemnon, or the agony of Othello, gives an artistic effect apparently closer to a possible original than the scenes from Dante. In the *Agamemnon*, the artistic emotion approximates to the emotion of an actual spectator; in *Othello* to the emotion of the protagonist himself. But the difference between art and the event is always absolute; the combination which is the murder of Agamemnon is probably as complex as that which is the voyage of Ulysses. In either case there has been a fusion of elements. The ode of Keats contains a number of feelings which have nothing particular to do with the nightingale, but which the nightingale, partly, perhaps, because of its attractive name, and partly because of its reputation, served to bring together.

The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a “personality” to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.

I will quote a passage which is unfamiliar enough to be regarded with fresh attention in the light—or darkness—of these observations:

And now methinks I could e'en chide myself

For doating on her beauty, though her death

Shall be revenged after no common action.

Does the silkworm expend her yellow labours

For thee? For thee does she undo herself?

Are lordships sold to maintain ladyships

For the poor benefit of a bewildering minute?

Why does yon fellow falsify highways,

And put his life between the judge's lips,

To refine such a thing—keeps horse and men

To beat their valours for her?...

In this passage (as is evident if it is taken in its context) there is a combination of positive and negative emotions: an intensely strong attraction toward beauty and an equally intense fascination by the ugliness which is contrasted with it and which destroys it. This balance of contrasted emotion is in the dramatic situation to which the speech is pertinent, but that situation alone is inadequate to it. This is, so to speak, the structural emotion, provided by the drama. But the whole effect, the dominant tone, is due to the fact that a number of floating feelings, having an affinity to this emotion by no means superficially evident, have combined with it to give us a new art emotion.

It is not in his personal emotions, the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting. His particular emotions may be simple, or crude, or flat. The emotion in his poetry will be a very complex thing, but not with the complexity of the emotions of people who have very complex or unusual

emotions in life. One error, in fact, of eccentricity in poetry is to seek for new human emotions to express; and in this search for novelty in the wrong place it discovers the perverse. The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. And emotions which he has never experienced will serve his turn as well as those familiar to him. Consequently, we must believe that “emotion recollected in tranquillity” is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor, without distortion of meaning, tranquillity. It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not “recollected,” and they finally unite in an atmosphere which is “tranquil” only in that it is a passive attending upon the event. Of course this is not quite the whole story. There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him “personal.” Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.

III

ὁ δὲ πῶς ἴσως θεϊότερόν τι καὶ ἀπαθές ἐστιν

This essay proposes to halt at the frontier of metaphysics or mysticism, and confine itself to such practical conclusions as can be applied by the responsible person interested in poetry. To divert interest from the poet to the poetry is a laudable aim: for it would conduce to a juster estimation of actual poetry, good and bad. There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and

not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is already living.

Anexo 4 - “ A Espera”- Oribombo II Experiência

Figura 1 Rose Perussi. A Espera II. Oribombo e Estanho. 0.30x0.40m 2006.

Experiência I

Anexo 5 – O Reflexo Transmuta em uma entidade mística

Rose Perussi. Mulher ao Espelho. Oribombo em Estanho .0.60x0.80m 2006

Anexo 6 – Com a Cor

Rose Perussi. Mulher ao Espelho. Oribombo em Estanho .0.60x0.80m, 2007. Teste de Cor com Aquarela na Impressão

**Anexo 6 – A Entidade Mística do Espelho cria autonomia de sujeito –
transforma-se em tema.**

Rose Perussi. Mulher Borboleta. Oribombo em Estanho. 0.30 x 0.40m 2006

Anexo 7

- Mulher Borboleta desconstruída, na reconstrução emergem somente as asas e a cabeça. Já é uma Lábélula.

Rose Perussi. Libélula, Oribombo em Estanho e AST. 0.50x 0.80m, 2007.