

Maria Gabriela de Carvalho Ribeiro Alves

MEMÓRIAS DE VARAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Artes Visuais, com habilitação
em Pintura, pela Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Professor Dr. Marcos César de
Senna Hill

Professor da disciplina: Lincoln Volpini

Belo Horizonte, 2013





Para as minhas meninas

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo apoio, incentivo e inspiração;

À Tereza, por indicar-me o caminho das Belas Artes;

À Angélica, pelas incontáveis horas de aconselhamentos;

Ao Fernando, pelo amor com que partilhou de sua vida comigo desde o primeiro período da graduação;

À Renata, pela delicadeza e sensibilidade que me cativaram desde sempre;

À Nancy, minha irmã, pela cumplicidade;

Ao Luiz Eduardo, por tantas vezes em que foi meu equilíbrio;

À Esther, por sua doçura;

À Nila, Gabriela, Luana e Raquel, pela amizade;

À Casa Camelo, por ser minha família;

Aos professores Mário Zavagli, Cristiana Quady e Lincoln Volpini, pela generosidade no ensino da Pintura;

Ao professor Marcos Hill, pela orientação e pelas aulas estimulantes de Arte Moderna e Contemporânea;

À Universidade de Bologna e à FUNDEP, pela bolsa de intercâmbio universitário;

Ao Santo Expedito e São Miguel Arcanjo, pela proteção;

SUMÁRIO

Prefácio.....	01
Introdução.....	03
Parte I.....	08
1. Frida Kahlo.....	13
2. Louise Bourgeois.....	16
3. Marina Abramovic.....	21
4. Sophie Calle.....	25
5. Nazareth Pacheco.....	28
Parte II.....	36
Parte III.....	60
Parte IV.....	78
Conclusão.....	88
Índice de ilustrações.....	90
Referências.....	92

PREFÁCIO

Escolher, formatar e escrever as palavras que agora passam sob os olhos do leitor é algo muito próximo, para mim, do fazer de uma costureira. Primeiro desenha-se a forma, um esboço do vir a ser de um possível texto. Em seguida, cortam-se os moldes. Escolhe-se o tecido, devido ao cimento, à textura, à cor ou mesmo ao tato. Começa-se então, a costura dos acabamentos: botões e bolsos são colocados. Um texto é produzido.

São linhas entrelaçadas, palavras alinhavadas com o movimento de ir e vir de uma agulha, que apresento neste estudo. O que se segue aqui foi pensado como o tecelão ou a aranha que dá origem às suas tramas. Selecionei dentre as experiências adquiridas nos anos da graduação em Artes Visuais, os assuntos aos quais mais me dediquei. Abordo cada um deles trançando-os de forma a poder arrematá-los por fim, por meio da análise de um trabalho que sintetiza os elementos tratados anteriormente.

Ressalto ao leitor que boa parte do que foi tratado no estudo que está prestes a ler, nasce de anseios e inquietações particulares. Portanto, devo dizer que fui muito pouco imparcial ao lidar com temáticas próximas de minha experiência pessoal. Como afirma Barthes em *O Prazer do Texto*:

Texto quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos

oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.¹

Confesso que a princípio procurei me afastar um pouco de minha própria produção artística para escrever este texto, que deveria refletir sobre ela. No entanto, creio estar tão intimamente ligada ao meu trabalho, que preferi adotar uma linguagem mais íntima. Optei por trazer filósofos, pensadores e artistas para próximo de minha realidade, do que distanciar-me de mim mesma na análise de meu trabalho. Devo concordar com Louise Bourgeois quando ela afirma: *Sou o que faço. Sou o meu trabalho*².

Convido-o portanto, a adentrar as páginas que se seguem como convido-o a entrar em minha casa. É um local íntimo, sinta-se a vontade.

¹ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
Pp:83

² BOURGEOIS, Louise. *Destruição do Pai. Reconstrução do Pai: Escritos e Entrevis-tas 1923-1997*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000. Pp:202.

INTRODUÇÃO

Este estudo traz reflexões sobre as experiências as quais me dediquei durante a graduação em Artes Visuais. Escolhi entre meus trabalhos práticos, aquele que sintetizava todos os elementos que procurei desenvolver em minhas pesquisas na Escola de Belas Artes. Portanto, este texto aborda especificamente a instalação *Memórias de Varal*, desenvolvida em 2011 no ateliê de Pintura do professor Mário Zavagli.

Apresento nos três primeiros capítulos os eixos conceituais a que *Memórias de Varal* se refere para, por fim, discorrer sobre seus elementos específicos.

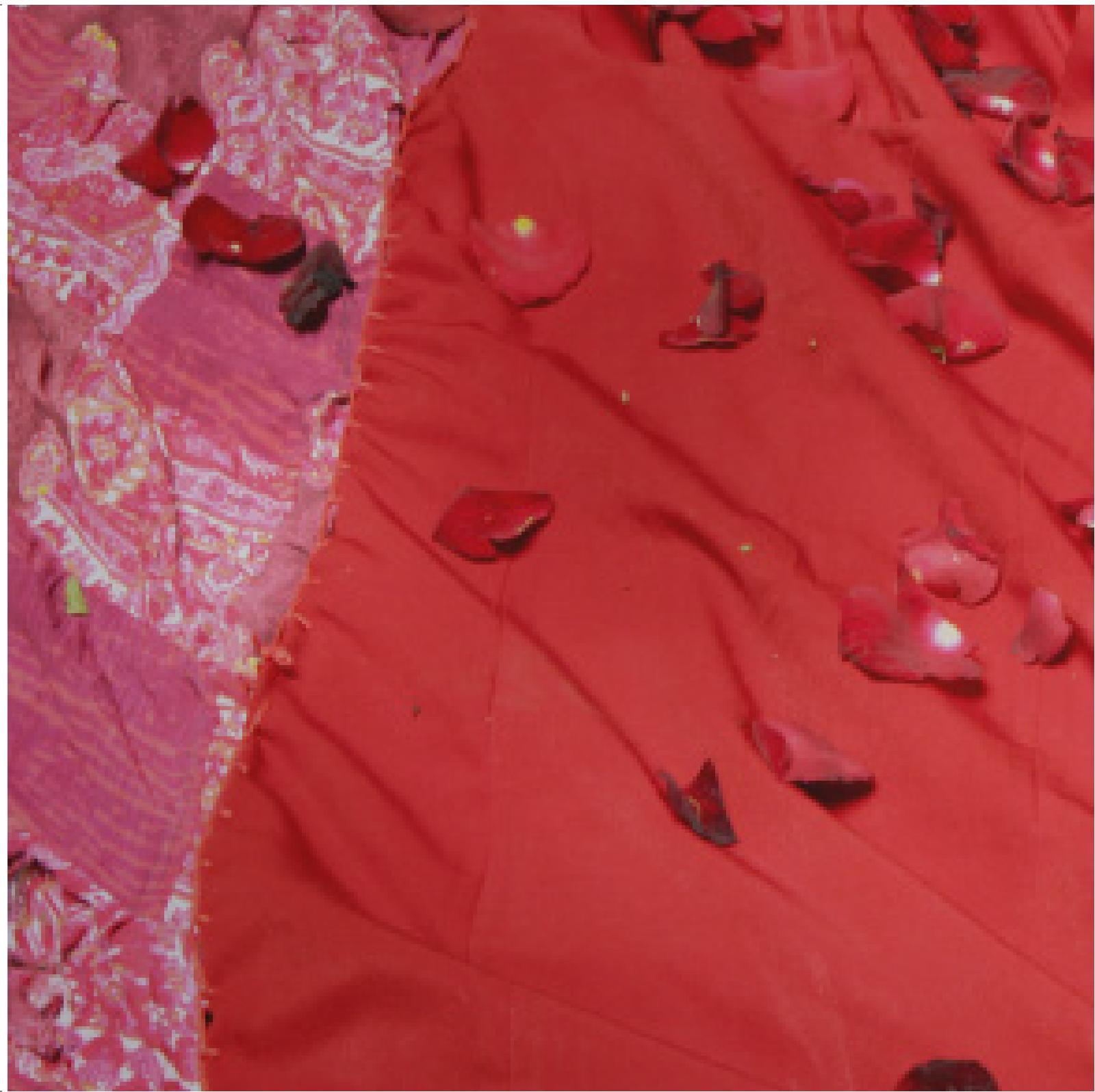
No primeiro capítulo, trago minhas memórias e relações pessoais enquanto mulher. Reflito sobre a construção social do gênero feminino sob a perspectiva de Simone de Beauvoir e Michel Foucault. Por fim, aproximo a relação que possuo com meu trabalho prático, ao trabalho de mulheres que abordam, de forma autobiográfica, o gênero feminino em suas obras. São elas: Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Marina Abramovic, Sophie Calle e Nazareth Pacheco.

Em um segundo momento descrevo minhas dificuldades em lidar com a Pintura tradicional. Faço um breve comentário acerca da diluição estrutural da Pintura por artistas do século XX. Relato ainda a trajetória da desconstrução da Pintura nas obras de Yves Klein, Robert Rauschenberg

e Helio Oiticica. E observo a importância do estudo das obras e escritos desses artistas para o desenvolvimento de meu trabalho prático.

Dedico-me, no terceiro capítulo, à reflexão da vestimenta como portadora de sentido. Investigo suas relações com o corpo humano enquanto segunda pele. Questiono as qualidades do tecido, de suas tramas, portadoras de memórias e signos. Busco na História da Arte referências de artistas que trabalham o tecido como imagem. Trago, em uma análise sintética, obras de Sandro Botticelli, Rauschenberg, Claes Oldenburg, Oiticica, Leônidas, Leda Catunda e Sheila Hicks.

Finalizo este estudo elucidando a instalação *Memórias de Varal*. Relembro os conceitos tratados ao longo dos capítulos anteriores ao descrever a concepção, os materiais e a confecção desse trabalho.





PARTE I

[...] querendo falar de mim, constatei que precisava descrever a condição feminina.³

Venho de uma família em que não havia homens. Criada por três mulheres, filha de mãe divorciada, vivenciei desde muito cedo as angústias e os receios delas, que procuravam afirmar todo o tempo certa independência, um feminismo imposto pela própria situação. Impossível não ser influenciada por essa *carga de progesterona* injetada em minha educação. Ao me expressar por meios artísticos, certamente essas experiências e memórias far-se-iam presentes.

Assim como o poeta Rimbaud afirma em uma carta a Paul Demeny: *o primeiro estudo de quem quer ser poeta é o autoconhecimento completo*⁴, acredito que muito daquilo que expressamos - em quaisquer meios - é permeado por aquilo que somos, fomos ou viremos a ser um dia. Sendo assim, todo meu trabalho, minha experiência artística, nasce de minhas memórias e vivências enquanto Gabriela, do sexo feminino, nascida em 1988 no Brasil.

Há muito me questiono o que significa hoje, nascer no sexo feminino, crescer dentro do gênero feminino e tornar-me então mulher. Vivo num

³ BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Pp:

⁴ GAY, Peter. *Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Pp. 64.

mundo onde, ainda que seja de direito a liberdade sobre minha própria vida, sobre minhas escolhas, presencio todo tempo delimitações sociais, construídas por estereótipos a serem seguidos, que me mantêm de certa forma presa a um ideal de vida. Ideal este definido por questões de classe, raça e gênero. Dedico aqui minhas reflexões sobre este último, o gênero.

A autora francesa Simone de Beauvoir, em seu clássico *O Segundo Sexo*, afirma *Ninguém* nasce mulher, torna-se mulher⁵. Com esta frase, Beauvoir resume todo pensamento que se desenvolve ao longo das páginas de seu livro. A autora afirma que tornar-se mulher, ou pertencer ao *essencial feminino*, é algo construído desde a infância da menina, que se vê castrada e destituída de inúmeras liberdades pertencentes aos meninos. Dessa forma, a menina será moldada para assumir um papel definido em seu futuro. Assim, define-se a *feminilidade* como algo legitimado na sociedade, “natural” de todo ser nascido sob o sexo feminino. Tal determinismo biológico será ferrenhamente questionado e combatido por pensadores como Simone de Beauvoir, Michel Foucault e Pierre Bourdieu. Beauvoir afirma então:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.⁶

5 BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Pp. 9.

6 BEAUVOIR, *op cit.* Pp. 9.

Interessa-me pensar o gênero *feminino* em consonância às ideias foucaultianas⁷, partindo do preceito de gênero/sexo como construção social, histórica e cultural. Isto é, seria o gênero, tanto masculino quanto feminino, moldado por bases históricas, culturais e, mais recentemente, científicas (medicina, psicanálise), este fruto de uma construção *necessária* para a sociedade se compor em seus modelos atuais. Foucault irá discorrer sobre como a sociedade atual legitimou estereótipos de comportamento, baseando-se na sexualidade para fins de dominação e poder. Para o filósofo, as categorias homossexualidade, heterossexualidade, bissexualidade, entre inúmeras outras, foram criadas e estão diretamente relacionadas às ideias de população, natalidade, fecundidade, expectativa de vida. Portanto, a categorização do sexo, estaria intimamente ligada à ideia de bio-poder.

O livro de Beauvoir, escrito em 1949, traz uma análise semelhante ao seccionar todas as *fases* da vida de uma mulher, exemplificando através de relatos psicanalíticos o quanto a construção do padrão *feminino*, vivido e naturalizado até então, refletia na vida das mulheres daquela época, sendo necessária para a constituição da sociedade como tal. O ideal *feminino*, desconstruído por Beauvoir, confinaria as mulheres à vida de donas de casa, mães cuidadosas, esposas dedicadas, não educadas/informadas para a independência financeira, o que fatalmente iria reafirmar a dominação masculina.

Ao recontextualizarmos as ideias de Beauvoir para os dias atuais, é possível perceber quão presente ainda é aquele padrão idealizado de *feminino*.

7 FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber*. São Paulo: Graal, 2010.

lidade. Após a década de 70, com os protestos e reivindicações do movimento feminista, a mulher adquiriu muito mais direitos e igualdades em relação ao homem. Porém, tais direitos foram concedidos e construídos com a mesma base social, sob as tradições da sociedade patriarcal. Sendo assim, nota-se que, ainda que dotadas de maiores direitos civis, grande parte das mulheres permanece idealizando, buscando e perpetuando o *feminino* que Beauvoir desconstruiu. Schulamith Firestone fala a respeito dessa vaga liberdade em *A dialética do Sexo*:

Diziam-lhes, como ainda nos dizem: “Vocês conseguiram direitos civis, saias curtas e liberdade sexual. Vocês venceram a sua revolução. O que mais querem?” Mas a “revolução” tinha sido ganha dentro de um sistema organizado em torno da família patriarcal. E, como Herbert Marcuse mostra em *Eros e Civilização*, dentro dessa estrutura repressiva só pode resultar uma repressão mais sofisticada.⁸

Não pretendo aqui afirmar posicionamentos políticos, até mesmo por acreditar em certa exaustão do termo *feminismo*. Acho relevante refletir acerca desse *universo feminino*, tão presente e enraizado nas mentes de tantas mulheres, e suas consequências.

A Arte não sairá ilesa de tais questionamentos. Sendo as ideias de gênero tão profundamente enraizadas, postas em discussão, muitos/as artistas irão abordá-las em suas obras, com ou sem a intenção de por em xeque o eterno feminino.

8 FIRESTONE, Schulamith. *A dialética do Sexo: Um Estudo da Revolução Feminista*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976. Pp.78.

Na segunda metade do séc XX, as mulheres passaram a fazer parte e a exigir seu lugar no meio das artes. Serão várias as abordagens dentro do campo artístico que tocarão os assuntos de gênero: por meio de ironias, sátiras, abordando situações ditas femininas em performances, vídeos, fotografias, expondo e exortando situações privadas, tornando-as motivo de discussão pública.

Há ainda uma vertente autobiográfica com a qual me identifico bastante e gostaria de dedicar maior atenção. São artistas que transformam suas experiências íntimas, memórias e vivências enquanto mulheres-artistas, em experiência estética, ou melhor, poética. Dentre elas estão: Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Marina Abramovic, Sophie Calle, Nazareth Pacheco. Para compreender melhor o trabalho destas artistas, é interessante conhecer a história pessoal e as inquietudes de onde nascem as obras de cada indivíduo-artista. Neste texto me preocuparei especificamente em como as questões de gênero, presentes na vida de cada uma das artistas citadas anteriormente, transparecem em suas obras artísticas.

I. Frida Kahlo

Pinto autorretratos porque estoy gran parte de mi tiempo sola, porque soy la persona a quien mejor conozco.⁹

Filha de mãe conservadora e de um fotógrafo razoavelmente bem sucedido, Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu no México em 1907, época em que as mulheres possuíam pouquíssimos direitos. Ainda criança, Frida Kahlo foi vítima de poliomielite, adquirindo assim problemas nos pés. Aos 18 anos, a jovem sofreu um acidente de ônibus que afetou gravemente a sua saúde durante toda a vida. Frida passou por inúmeras intervenções cirúrgicas, ficando longos períodos na cama, engessada, além de usar coletes de todo tipo para aliviar as dores e recuperar danos causados à sua coluna. Sua saúde debilitada causou-lhe grandes traumas durante a vida.

Incentivada por seu pai a pintar desde a juventude, Frida encontrou nas telas e tintas alívio para seus tormentos. Devido aos longos períodos acamada, a artista desenvolveu séries de retratos dos parentes e amigos que a visitavam, mas principalmente, dedicou-se à uma fantástica produção de autorretratos.

Com o auxílio de espelhos, Frida representou-se metaforicamente em situações ora de fragilidade, ora de extrema coragem, traduzindo sua ex-

9 “Pinto autorretratos porque sou a pessoa a quem conheço melhor.” KAHLO, Frida. (tradução da autora)

periência de vida concreta em uma exortação simbólica da mulher Frida.

Sua complexa relação com o artista Diego Rivera também foi traduzida em pintura diversas vezes. Após casar-se com Diego, Frida afasta-se de suas pinturas para dedicar-se à tradicional vida de esposa ao lado do artista que tanto admirava. No entanto, devido à boemia e às traições de Diego, Frida torna-se cada vez mais independente do marido e se dedica-se novamente à sua produção artística.

Diante do iminente divórcio, Frida pinta *Las dos Fridas* (fig. 1), quadro onde a artista retrata, mais uma vez de forma admirável, a visão de sua vida. Novamente utilizando-se do espelho como reflexo de si mesma, Frida pinta-se como mulher mexicana, com trajes da cultura de seus ancestrais, ligada através de uma artéria à Frida europeia, moderna e atual, vestida de branco. Nota-se que o coração da Frida mexicana está intelecto, enquanto aquele da Frida europeia aparece decepado. A artéria que as une, nasce nas mãos da Frida mexicana, que segura um pequeno retrato de Diego Rivera, passa por seu coração, é ligada ao coração fragmentado da Frida europeia, que corta esta artéria/dor manchando-se de sangue. A imagem de uma mulher marcada, que luta entre dois ideais de vida, entre passado e presente, na busca de conter a dor da separação de um amor considerado por ela vital.

Poucos artistas conseguiram, como Frida Kahlo, traduzir sua vida em arte de forma tão magistral. Para Frida parece não haver fronteiras entre sua vida e suas pinturas. Esta mulher expressou em sua obra a vontade de autoconhecimento, de exortação de seus limites, suas dores, suas máscaras. Foram várias as faces retratadas por Frida de si mesma. Algumas

delas muito distantes da ideia de mulher frágil e feminina. É o que acontece quando a artista se retrata com vestes *masculinas*, cortando os cabelos, ressaltando seus pelos faciais ou como guerrilheira comunista. Frida ainda que sem intencionar, questionou e desconstruiu em sua arte um modelo *feminino* de indivíduo, exibindo-se em delicadezas e agressões, mostrando toda a complexidade de sua existência.



Figura 1 – *Las dos Fridas*. Frida Kahlo.

II. Louise Bourgeois

Meu nome é Louise Josephine Bourgeois. Nasci em 24 de dezembro de 1911, em Paris. Toda minha obra dos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados na minha infância.¹⁰

A artista parisiense Louise Bourgeois tem uma trajetória artística marcad a pela proximidade de sua obra com sua vida pessoal. Sua obra nasce, em grande parte das vezes, de uma necessidade em lidar com problemas do passado, ausências e tormentos pessoais. Embora Bourgeois desacredite de teorias analíticas para os artistas, são muitos os escritos que relacionam seu trabalho aos conceitos de psicanálise. A própria artista era leitora de Freud e Lacan.

Nascida dentro de uma tradição patriarcal, a primeira marca que Louise carrega em seu trabalho é o fato de ter nascido menina. Ela é a terceira filha de um casal que ambicionava a chegada de um menino, um “herdeiro” para o nome da família. É por ter nascido menina que Louise escuta tantas vezes que é semelhante ao pai – discurso que a artista considera uma desculpa criada por sua mãe, para a sua aceitação por seu pai – ou que precisa ser agradável e aceita por todos. *Eu tinha de conseguir ser*

10 BOURGEOIS, Louise. *Destruição do Pai. Reconstrução do Pai: Escritos e Entrevistas 1923-1997*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000. Pp. 277.

*perdoada por ser menina.*¹¹

Outra marca na vida da artista é a presença de uma professora/babá, contratada para cuidar dela e de seu irmão, que mais tarde se revelará a amante de seu pai. Bourgeois questiona a traição de seu pai com sua professora, acreditando que a amante estivesse lá para cuidar dela e do irmão. A artista questiona ainda a atitude de sua mãe, que tolerou toda essa situação calada.

Seus pais restauravam tapeçarias - outro fato que se apresenta em algumas das obras de Louise Bourgeois - e Bourgeois iniciou-se nas artes através do desenho das estamparias. Mais tarde frequentou aulas em ateliês de pintura e casou-se com o historiador de arte Robert Goldwater, transferindo-se para os Estados Unidos em seguida. Também o fato de deixar seu país, é traduzido pela artista em suas esculturas:

Você não pode deter o presente. Apenas tem de abandonar cada dia de seu passado. E aceitá-lo. E se não conseguir aceitá-lo tem de fazer escultura!¹²

Assim que suas obras começam a ser expostas, discutidas e criticadas, surge o comentário de que sua arte seria feminista ou erótica. A artista vai contra todas essas taxonomias afirmando que tal ideia parte dos críticos ou das pessoas que especulam sobre o seu trabalho. Não dissociando suas obras de sua vida, de sua experiência pessoal, Louise Bourgeois pro-

11 BOURGEOIS. *Op cit.* Pp. 279.

12 BOURGEOIS. *Op cit.* Pp. 285.

duz esculturas altamente sexualizadas, mas que para ela não representam mais do que ela mesma, sua mãe, ou pessoas que marcaram sua vida.

Louise nos apresenta uma existência bastante complexa, através não somente de suas obras, mas também de todo vasto conteúdo escrito que deixou. A artista usa muitas vezes da ideia de masculino/feminino na intenção de unificá-las, de extinguir o gênero afirmado sermos todos masculino e feminino.



Figura 2. *Louise Bourgeois with phallus sculpture*. Robert Mapplethorpe.

Sempre houve uma sugestionabilidade sexual em meu trabalho. Às vezes estou totalmente envolvida com formas femininas - cachos de seios como nuvens - , mas muitas vezes misturo o imaginário - seios fálicos, masculino e feminino, ativo e passivo. [...] Quando eu era jovem, o sexo era considerado uma coisa perigosa; a sexualidade era proibida. É importante mostrar às meninas que é natural ser sexual e que os homens também podem se sentir indefesos e vulneráveis. [...] Somos todos vulneráveis de alguma maneira, e somos todos masculino-feminino.¹³

Tais ideias tornam-se bastante evidentes na obra *Fillette*. Louise de Bourgeois apresenta-nos um grande falo chamando-o de “Garotinha” (tradução de *Fillette*) e afirma ser essa peça uma pequena Louise, uma representação da própria artista. Em uma polêmica fotografia de Robert Mapplethorpe (Fig. 2), Louise aparece segurando *Fillette* como uma mãe que apresenta seu bebê recém-nascido. Questionada sobre os significados pertinentes à obra, Louise disse que, como esposa e mãe de três meninos, via o pênis como algo que merece cuidados e que necessita de proteção. Louise Bourgeois apresenta o signo máximo da masculinidade como algo delicado, *feminino*.

Representante de uma série de artistas que virão depois dela, Louise Bourgeois abre as portas do meio artístico para a presença da mulher. Atenta às suas questões pessoais, Louise fala de temas universais, demonstrando inegável competência e deixando obras de grande relevância para as Artes Visuais. Quando questionada a respeito da posição das mulheres

13 BOURGEOIS. *Op cit.* Pp.101.

no mundo das artes em 1971, Bourgeois afirma:

Uma mulher não tem lugar como artista até que ela prove repetidamente que não se deixará eliminar.¹⁴

14 BOURGEOIS. *Op cit.* Pp.97

III. Marina Abramovic

A mio parere le origini, la provenienza, l'eredità culturale rivestono un'importanza cruciale per un artista. Più la vostra infanzia sarà stata dura, più chance avrete di diventare grandi artisti. Non so se questa informazione possa considerarsi universalmente valida. Per quanto mi riguarda, ho avuto un'infanzia davvero difficile. Io credo che la maggior parte degli artisti traggono ispirazione e materiale su cui lavorare dal proprio vissuto. Il materiale che riguarda il privato di un artista si fa interessante nel momento in cui lo si trasforma per renderlo universale. Quando un artista presenta il proprio lavoro, offre un'immagine allo specchio nella quale anche il pubblico può riflettersi, può ritrovarsi.¹⁵

Tradução literal das relações entre arte e vida, a obra de Marina Abramovic

15 “A meu ver as origens, a proveniência, a herança cultural tem importância crucial para um artista. Quanto mais sua infância for difícil, mais chances têm de tornar-se grandes artistas. Não sei se esta afirmação pode ser considerada válida universalmente. No meu caso, tive uma infância muito difícil. Acredito que a maior parte dos artistas busquem inspiração e material para trabalhar, de sua própria vida. O material que pertence ao privado de um artista torna-se interessante no momento em que se transforma em universal. Quando um artista apresenta seu trabalho, oferece uma imagem ao espelho no qual o público se reflete, se encontra.” (ABRAMOVIC, Marina. Tradução da autora) In: ABRAMOVIC, Marina. *Marina Abramovic: Quaderni del Corso Superiore di Arte Visiva*. Milano: Edizioni Charta, 2002. Pp.13.

vic passa por diversas fases, diversos momentos, mas todos baseados em suas experiências pessoais que se tornam universais na inclusão do público na obra. A “dama da Perfomance” será pioneira neste meio, em que a Arte deixa de ser representada para tornar-se algo apresentado, aberto, efêmero e mutável. Marina reflete sobre questões de seu tempo da forma mais pessoal possível, usando seu próprio corpo como obra de arte.

Marina Abramovic se expõe, se arrisca, vai até o limite de seu corpo inúmeras vezes. A artista afirma que, tendo vivido sua infância de forma extremamente difícil, foi estimulada a explorar em seu trabalho artístico os limites/não limites da vivência. Na peça *Biography*, escrita pela artista em forma de autobiografia, ela anuncia *Questa è la mia vita, questa è la mia arte.*¹⁶

Marina inicia suas performances na década de 70, sendo uma das primeiras artistas a trabalhar a Performance como Arte Visual. A partir de 1976 começa sua trajetória simbiótica ao lado do *performer* Ulay. Durante mais de dez anos o casal nômade irá trabalhar em obras que uniam suas vidas em performances artísticas. Viveram em locais extremos, culturas diversas, experimentando, conhecendo e aprendendo por meio do corpo. Ulay ressalta a importância da Performance na vida de Marina Abramovic. *É muito importante entender o quanto Marina investe em sua carreira artística. Isso é sua vida [...] Esse é um dos motivos pelos quais ela nunca quis filhos.*¹⁷

16 “*Esta é a minha vida. Esta é a minha arte*” (ABRAMOVIC, Marina. Tradução da autora) In: ABRAMOVIC. *Op cit.* Pp. 26.

17 Revista Bravo Online. Acesso em 15 de outubro de 2012; Sítio: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/ficamos-cama-dez-dias-seguidos#image=abramovic-05-p>>

Em Amsterdam, ao presenciar pela primeira vez o *Red Light District*, onde prostitutas ficam expostas em vitrines nas ruas de um quarteirão a espera de clientes, Marina Abramovic apresenta a performance *Role Exchange*. Abramovic pede à galeria, onde aconteceria sua exposição, para contratar uma prostituta experiente, para trocar de lugar com a artista no dia da abertura da mostra. Assim, a prostituta foi à galeria, respondeu às perguntas, disse que sentia calor, tirou suas roupas e afirmou não conhecer nada de arte, mas saber tudo de sexo. Enquanto isso, Abramovic tomou seu lugar na vitrine. A artista foi abordada poucas vezes e não chegou a exercer sua nova profissão com nenhum dos clientes. Abramovic afirma intentar com esta performance, refletir sobre a violência mental a qual as pessoas são submetidas quando devem fazer uso de seu corpo como profissão, seja enquanto artista, seja como prostituta.



Figura 3. *Rhythm 0*. Marina Abramovic.

Assim como na performance *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, ou em *Rhythm 0* (Fig.3), em *Role Exchange* Marina Abramovic reflete sobre a condição de objeto conferida ao corpo da mulher. Em quanto violenta pode ser a relação entre os estereótipos de gênero e sexualidade e a realidade do corpo e da mente humana. Sobre *Rhythm 0* (performance em que a artista se coloca durante seis horas à disposição do público, diante de uma mesa com setenta e dois objetos para serem usados sobre seu corpo) Marina Abramovic afirma:

Io ero soltanto uma “cosa”, vestita elegantemente e rivolta verso il pubblico. In principio non è successo niente, ma poi il pubblico si è fatto man mano più aggressivo e ha proiettato su di me tre immagini: quella della Madonna, quella della mamma e quella della prostituta. La cosa più strana è che le donne presenti agivano poco, ma in compenso dicevano agli uomini cosa fare.¹⁸

Marina Abramovic procura fazer de suas performances motivo de reflexão sobre a mentalidade e a performatividade que o público exerce em sua própria vida. Ao colocar-se como objeto, a *bel prazer* de seus espectadores, a artista questiona o que eles próprios são capazes de fazer diante do corpo de uma mulher, passiva às suas ações.

18 “Eu era somente uma ‘coisa’, vestida de forma elegante frente ao público. No inicio nada aconteceu, mas depois o publico tornou-se cada vez mais agressivo e projetaram sobre mim três imagens: de Maria, de mãe e de prostituta. A coisa mais estranha é que as mulheres presentes agiam pouco, mas em compensação diziam aos homens o que fazer.” (ABRAMOVIC, Marina. Tradução da autora) In: ABRAMOVIC. *Op cit.* Pp.16.

IV. Sophie Calle

[...] é mais fácil realizar um projeto quando sofremos do que quando estamos felizes. Não sei o que prefiro: se é estar feliz com um homem ou fazer uma boa exposição.¹⁹

Para a artista Sophie Calle, o ponto de partida de suas obras de arte está igualmente relacionado com suas experiências pessoais. Seja por meio do registro de seu cotidiano, da exposição de textos íntimos, da narrativa de histórias “reais”, Sophie empresta-nos seu olhar para produzir uma obra que nasce a partir do íntimo, do particular, da existência.

A obra de Sophie Calle situa-se no limiar entre realidade e ficção, entre o público e o privado. Por duas vezes a artista exibiu desilusões amorosas dividindo sua vida íntima com um vasto público. Sophie Calle fala de situações particulares, refletidas em sua obra como através de espelhos em que o público se identifica, tornando universais seus sentimentos pessoais.

Na obra *Prenez Soin de Vous* (fig. 4) a artista leva ao extremo a exposição de um fato ocorrido em sua vida. Após receber um e-mail, onde o seu então namorado rompia com a relação amorosa - *Prenez Soin de Vous* (Cuide de você) era a expressão com que o ex-namorado finalizava o e-mail

19 CALLE, Sophie. Revista Virtual UOL Entretenimento. Acesso em 15 de outubro de 2012. Sítio: < <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/2008/artistas/sophie-calle/> >

- Sophie transforma a sensação de não saber como reagir, como responder ao término, em obra de arte. A artista então, pede que 104 mulheres, 2 marionetes e uma *papagaia*, interpretem o e-mail de acordo com suas profissões, como bem entenderem. O resultado da obra foi exposto na Bienal de Veneza de 2007 e reúne interpretações textuais, vídeos, fotografias, códigos e performances.



Figura 4. *Prenez Soin de Vouz*. Sophie Calle.

Recebi uma carta de rompimento.
E não soube respondê-la
Era como se ela não me fosse destinada.
Ela terminava com as seguintes palavras: “Cuide de você”.
Levei essa recomendação ao pé da letra.
Convidei 107 mulheres, escolhidas de acordo com a profissão,
para interpretar a carta do ponto de vista profissional.
Analisa-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la.
Entendê-la em meu lugar. Responder por mim.
Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper.
Uma maneira de cuidar de mim.²⁰

Em *Prenez Soin de Vous* Sophie Calle deixa claro a presença do *feminino* em sua obra. Além de expor uma situação de fragilidade pessoal, a artista convoca as mulheres à interpretar, a ajudá-la a entender e responder a uma separação amorosa (via e-mail). Uma situação bastante familiar a grande parte das mulheres, que após uma desilusão amorosa, procuram nas amigas explicações e conselhos. Interessante notar que a Sophie não interessa a opinião masculina sobre o tema, até mesmo o animal convidado a participar da obra, um papagaio, pertence ao sexo feminino.

20 CALLE, Sophie. SESCSP Online. Acesso em 15 de outubro de 2012. Sítio: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=6143>>

V. Nazareth Pacheco

Ao desejar alcançar o belo, tenho que me submeter a cortes e perfurações.²¹

A produção artística da paulistana Nazareth Pacheco ganha destaque no Brasil a partir da década de 80. Sua obra é frequentemente associada ao *feminino*, ou ao *feminismo*, por questiona, partindo de suas próprias experiências, a agressividade com que é conquistado o atual ideal de beleza feminino.

Nascida em 1961, Nazareth Pacheco passou por inúmeras intervenções cirúrgicas devido, primeiramente, à uma má formação congênita que resultou nas cirurgias de correção do lábio leporino, transplante de córnea, intervenções nos pés, nas mãos, boca e nariz. Num segundo momento a artista passou por tratamentos estéticos de todo tipo. Dessa forma, Nazareth Pacheco adquiriu terror pelos instrumentos cirúrgicos de corte e perfuração, como agulhas e lâminas.

Nazareth relata em entrevista ao crítico Tadeu Chiarelli²², que sofreu bastante pela busca de um estereótipo de beleza e resolveu fazer dessa ex-

21 PACHECO, Nazareth. MUFI: Museu Virtual. Acesso em 15 de outubro de 2012. Sítio: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm>

22 CHIARELLI, Tadeu. MUFI: Museu Virtual. Acesso em 15 de outubro de 2012. Sítio: <www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm>

periência o objeto de pesquisa em sua arte. Assim, a artista irá utilizar materiais como: os registros das intervenções cirúrgicas a que se submeteu desde a infância, saca-mioma, instrumentos de exame ginecológico, agulhas de sutura, lâminas, entre outros, num processo de crítica e transcendência da própria dor.

Abordando seus medos e dores, Nazareth Pacheco fala principalmente da busca masoquista pelo ideal de beleza *feminino*, que muitas mulheres vivem no mundo todo. Principalmente ao arriscar suas vidas em cirurgias estéticas, mas também no uso diário de adereços e enfeites que visam o “embelezamento” da mulher, mas que em nada respeitam seu corpo (salto alto, cintas modeladoras...), e ainda os rituais estéticos de depilação, tratamentos de cabelos, maquiagens agressivas. A arte de Nazareth Pacheco aborda questionamentos extremamente atuais e relevantes de serem refletidos, sobre o quanto a beleza feminina está intimamente relacionada ao sacrifício e à tortura.

Com seus *Objetos Sedutores* (fig. 5), Nazareth alia materiais ligados à beleza como cristais e miçangas junto de agulhas de sutura e lâminas para produzir colares e vestimentas femininas refletores de um brilho encantador, mas que sob um olhar mais próximo, revelam sua periculosidade. Nazareth aplica estes materiais agressivos à objetos e lugares de descanso, causando um estranhamento tátil no observador. A artista diz produzir *impenetráveis* quando constrói ambientes, objetos, situações belas e sedutoras, mas que oferecem riscos à vida de quem ousa tocá-los.



Figura 5. *Objetos Sedutores*. Nazareth Pacheco.

Interessante pontuar que na década de 90, em um período que Nazareth Pacheco esteve em Nova Iorque, teve contato com a artista Louise Bourgeois que costumava receber artistas em sua casa e discutir sobre seus

trabalhos. Bourgeois afirma a respeito da arte produzida pelas mulheres de sua época:

Não existe estética feminista. Absolutamente não! Existe um conteúdo psicológico. Mas não é porque sou mulher que trabalho dessa maneira. É por causa das experiências pelas quais passei. As mulheres não se uniram porque tinham coisas em comum, mas porque lhes *faltavam* coisas - eram tratadas da mesma maneira. Acho que essa é a história de todas as minorias.²³

Paradoxalmente, Bourgeois diz que a forma como trabalha não se relaciona com o fato de ser mulher, porém toda argumentação de sua obra permeia traumas e memórias consequentes do fato de a artista ter nascido sob o sexo feminino. Acredito que de fato não exista uma estética feminista, ou ainda, *feminina*. Existem sim, artistas que refletem sobre sua existência, sobre suas experiências dentro de uma sociedade e fazem disso poética para expressar-se em arte.

Quando um artista aborda suas próprias experiências, o fato de algumas obras de arte tangenciarem temas ditos *femininos* ou *masculinos* está intrinsecamente relacionado com a construção da ideia de gênero dentro da sociedade a qual ele está inserido. Se Nazareth Pacheco fala da violência a qual as mulheres se submetem para atingir um estereotipo de beleza *feminino* por exemplo, é não somente, mas também porque como mulher, a artista passou por uma série de experiências que a marcaram e fizeram com que ela quisesse ou necessitasse falar disso em arte. Como afirmou

23 BOURGEOIS. *Op cit.* Pp.220.

Marina Abramovic em trecho anteriormente citado, é como se o artista expusesse aquilo que pertence ao âmbito privado diante de um espelho, que reflete não somente a sua experiência, mas também a do espectador. Trata-se de tornar o privado, universal.

Dessa forma penso aquilo que expresso em arte. Como mulher, marcad a pelas experiências que vivi e continuo vivendo, questionando o meu lugar, as minhas memórias, os meus incômodos. E, como ser humano inserido em um contexto social, procuro refletir acerca dos paradigmas que circundam não somente a minha existência, mas a de muitas outras pessoas.





PARTE II

A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo mesmo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra.²⁴

Refletindo acerca das influências de minhas experiências pessoais, expressas em meu trabalho artístico, concluí que grande parte daquilo que pretendia falar estava presente em um único elemento que percorrera todo meu trabalho: a cor vermelha. Para mim, o Vermelho esteve sempre associado à certa organicidade do corpo feminino, à menstruação e toda carga hormonal que ela carrega, à placenta, órgão único do corpo materno. Penso ainda no vermelho que resulta da construção social sobre a *feminilidade*, representante da paixão, vulgaridade, vaidade e fertilidade.

A ideia central da cor vermelha em meus trabalhos conduziu-me a um caminho de experimentação e pesquisa em torno da Cor, enquanto dimensão dissociada das técnicas tradicionais no tratamento da Pintura. Interessava-me investigar possíveis desdobramentos da Pintura nas técnicas mais recentes da Arte Contemporânea, como a Instalação e a Performance, por exemplo. Encontrei inúmeras respostas para as questões que meu trabalho me apresentava nas obras e escritos de artistas que problematizavam as técnicas da pintura de maneiras diversas, mas com o

24 OITICICA, Helio. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Pp. 23.

mesmo intuito de desconstruir sua tradição formal.

Desde o inicio do séc. XX, com o aparecimento das vanguardas modernistas, a estrutura bidimensional da Pintura recebe inúmeras intervenções a fim de se repensar as relações até então pré-estabelecidas na prática pictórica. Assim, o *quadro* enquanto suporte, sofre colagens, *assemblages*, cortes, furos, queimas, impressões corporais, monocromias, entre outras intervenções, até chegar ao máximo de sua diluição estrutural, sendo o mesmo transposto em objetos e ações. As relações entre cor, estrutura, espaço e tempo foram revolucionadas com a finalidade de se criar uma pintura *plurisensorial*, que não toca somente o visual, mas todos os cinco sentidos humanos. Helio Oiticica apresenta-nos, em suas anotações, como Piet Mondrian (1872-1944) interpretava o que acontecia então, no cenário artístico:

Esta consequência nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de “arte muralista” ou “arte aplicada”, mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de um ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza.²⁵

Principalmente a partir de 1960, a Pintura é explorada em suas diversas características a fim de se desenvolver novas perspectivas na prática pictórica. Sua consequência é o pluralismo assumido pela Arte Contemporânea com a dissolução das fronteiras entre os meios, ampliando assim as possibilidades de novas experiências artísticas multidisciplinares.

Dentre os artistas que afrouxaram os limites da Pintura, três deles foram de grande influência para o meu trabalho em arte, portanto destaco-os neste texto: Yves Klein, Robert Rauschenberg e Helio Oiticica.

Na monografia de Hannah Weitemeier sobre Yves Klein, a autora escreve sobre a relação entre a obra e o público:

Qualquer que fosse a atitude do público, o importante para Klein era permitir a todos e a cada um que pudessem partilhar de uma experiência no domínio da arte.²⁶

Yves, le monochrome, pensava a Pintura como uma experiência cósmica. Influenciado pela ideia do *Zen* japonês, o artista francês reformula em menos de oito anos de prática artística, algumas das bases mais tradicionais da Pintura.

Klein desenvolve uma *mistura* de pigmento com produtos químicos, que confere diversa luminosidade à superfície pintada. Assim, assumindo como sua invenção o *IKB (International Klein Blue)*, Klein produz dezenas de quadros monocromáticos, tomados por este azul que, para ele, denotava uma *sensibilização pictórica, energia poética ou energia pura*²⁷.

26 WEITEMEIER, Hannah. *Klein*. Singapura: Taschen, 1995. Pp. 32.

27 WEITEMEIER, *Op Cit.* Pp. 15.

Os monocromos azuis de Klein remetem à ideia de energia, de espaço, como se céu e mar fossem unidos em um *não-horizonte*, numa infinitude completa. Klein afirma: *O azul é o invisível tornado visível*²⁸. Desta forma, Klein pretendia imergir o espectador no espaço pictórico. Fazer da experiência artística uma experiência transcendental.

Profundamente ligado aos acontecimentos de sua época, Klein leva para o campo pictórico as ideias de espaço geradas pela possível chegada do homem à Lua em meados da década de 1960. As relações entre infinito, azul e espaço são essenciais para a sua obra.

A partir de seus monocromos, Klein aplica às pinturas relevos e objetos como esponjas marinhas, no intuito de dar-lhes maior dinâmica e profundidade. O artista amplia o tamanho dessas pinturas/relevo de forma totalmente incomum para a época. Pensando cada vez mais o espaço e a experiência do público diante de suas obras, Klein explora seu *IKB* sob a forma de esculturas monocromáticas. São objetos azuis que parecem flutuar no espaço. O artista aqui já pontua sua posição em relação à prática pictórica, exteriorizando a cor em forma de objetos. Dessa forma, Klein propõe que sua pintura possa ser dissociada da superfície do quadro.

Buscando o *Vazio* como experiência transcendental a ser conquistada pelo humano e por conseguinte, pela Arte, Klein apresenta, a partir de 1958, fundamentos que foram adotados por muitos na Arte Contemporânea. O artista questiona a estrutura/suporte da arte tradicional em uma relação bastante extrema. Com a famosa fotografia de Harry Shunk *Um homem no Espaço! O pintor lança-se no Vazio* (Fig. 7), onde Klein é fo-

28 KLEIN, Yves. In: WEITEMEIER, *Op. Cit.* Pp. 40.

tografado saltando de um telhado, como um homem que voa, Klein deixa claro seus ideais em relação à sua arte: *Para pintar o espaço, tive de me transferir para dentro desse mesmo espaço*²⁹.

O pintor do espaço apresenta na galeria Iris Clert, em 1958 a exposição *O vazio*. No evento, divulgado com grande solenidade, Klein retira todos os objetos de dentro da galeria, deixando-a completamente vazia e pintando todo o seu interior de branco. Klein elimina o objeto inaugurando a arte *Imaterial*:

Para mim, a pintura deixou actualmente de depender do âmbito sensorial da visão: ela é função da única coisa que efectivamente não nos pertence: a nossa VIDA!³⁰

Por volta de 1960, Klein desenvolve mais uma perspectiva para a pintura. Nas *Antropometrias da Época Azul* (Fig.6), o artista apresenta uma cena, composta por uma orquestra tocando sua *Sinfonia Monotônica*, onde guia três modelos nus femininos como pincéis humanos. As mulheres cobriam seus corpos com o *IKB* e os comprimiam sobre um tecido branco. O ato de pintar torna-se um ritual, uma cerimônia artística. Klein usa agora de corpos cobertos de cor que, impressos sobre a tela, resultam em pinturas de movimentos vibratórios, dando uma conotação de liberdade, suspensão, ausência de gravidade, ou ainda de imaterialidade.

29 KLEIN, Yves. In: WEITEMEIER, *Op. Cit.* Pp. 28.

30 KLEIN, Yves. In: WEITEMEIER, *Op. Cit.* Pp. 34.



Figura 6. *ANT 100*. Yves Klein.

Baseando-se nesses pilares: cor, corpo e *imaterial*, Klein leva a Pintura a novas dimensões. O artista centraliza-se na questão da cor, sendo ela própria sua estrutura. Em uma ação em Paris, Klein solta 1001 balões azuis, fazendo da estrutura-cor uma experiência efêmera que logo é levada à *imaterialidade*, ao *vazio*. Em outro momento, o artista alia corpo e cor em ações performáticas, na busca de uma experiência *plurisensorial*. Klein problematiza não somente a estrutura da Pintura, mas também seu tempo, sua relação com o público e principalmente seu espaço.



Figura 7. *Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio.* Harry Shunk.

A monocromia e as ideias de *Vazio* e *Imaterialidade*, exploradas por Klein, não surgem individualmente. Em meados do séc. XX, pinturas monocromáticas aparecem contemporaneamente em diversos países. O *Branco sobre Branco* é questionado por artistas advindos de meios completamente distintos. Como se chegassem a um mesmo limiar e a partir dele devessem escolher um rumo ou outro. O artista americano Robert Rauschenberg é um dos que explora o branco em monocromias durante sua experiência no *Black Mountain College*. Rauschenberg apresenta, em 1951, a *White Painting*, que irá influenciar diretamente sua relação com John Cage e

Merce Cunningham. Pintor, músico e dançarino irão comungar ideais semelhantes na busca de uma *obra de arte total*, unificando meios diversos em uma obra que visava a ruptura dos padrões artísticos. Buscavam uma arte aberta, que propusesse experiências sensoriais ao público e, ao mesmo tempo, repensasse o lugar da Arte até então. Logo desenvolveram ações em conjunto, como uma famosa *Performance*, com colaboração do pianista David Tudor e do poeta Charles Olsen, em que Rauschenberg apresentou suas Pinturas Brancas em meio à ação. Em monografia de Sam Hunter sobre o artista, o autor afirma:

Estas representaciones informales rompieron la clasificación del arte em los gêneros tradicionales, superaron las barreras entre el arte y la vida e la cultura popular y los *mass media* en las bellas artes.³¹

Rauschenberg desenvolveu diversos trabalhos em colaboração com Cage e Cunningham, chegando a afirmar que o grupo de dança de Cunningham era o maior quadro já pintado pelo artista.

A fim de aproximar, cada vez mais, Arte e Vida, Rauschenberg inclui o cotidiano do cidadão americano de seu tempo à Arte. Não somente por meio das ações em que o público tem uma relação ativa com a obra, mas também no meio que Rauschenberg veio a nomear *Combine Painting*. O artista insere em suas obras elementos e materiais absolutamente inco-muns à tradição da Pintura. Serão usados tecidos, móveis, animais empa-

31 “Estas representações informais romperam a classificação da arte nos gêneros tradicionais, superaram as barreiras entre a arte e a vida, e a cultura popular e os mass media nas belas artes.” (tradução da autora) HUNTER, Sam. *Robert Rauschenberg*. Barcelona: Ediciones Poligrafia, 1999. Pp.46.

lhados, pneus, garrafas, estampas e tudo o que estivesse ao alcance do artista no intuito de se expressar-se:

Si està bien hacer cuadros com trocitos de papel o metal o madera, i por què no puedes utilizar - si preguntaba Rauschenberg - una cama e incluso una cabra disecada com um neumático?³²

Predecessor dos artistas da *Pop Art* que estava por acontecer, Rauschenberg utiliza-se do objeto comum, do ínfimo na Arte, da *mass media*. Garrafas de *Coca Cola*, tintas ou a reprodução de uma pintura renascentista tem o mesmo valor como material para o artista. Rauschenberg problematiza a estrutura da Pintura chegando a expor verdadeiras instalações pictóricas (Fig.8).

Seja através de Performances, Instalações ou *Combines*, o artista questiona o lugar da Pintura quando explorada para além de suas delimitações formais. O espaço torna-se ativo em confluência com a pluralidade de meios. O tempo estende-se para o tempo da ação apresentada. O espectador agora vivencia a obra em conjunto com outros estímulos sensoriais, e é, ele próprio, colocado dentro da obra como participante influente e ativo. Dessa forma, Rauschenberg coloca a Pintura à serviço da Música, da Dança e do Teatro, inserindo-os também em sua ação pictórica. Pode-se afirmar assim, que Rauschenberg deu uma grande contribuição para a diluição de fronteiras, seja entre os meios artísticos, seja entre a Arte e a Vida:

32 “Se podem fazer quadros com pedaços de papel, metal ou madeira, porque não utilizar - perguntava-se Rauschenberg - uma cama e uma cabra dissecada com um pneu?” (tradução da autora) TWORKOV, Jack. In: HUNTER. *Op. Cit.* Pp. 7.

O diálogo que se estabelece entre a obra e o público realiza-se no campo das vivências interiores, a obra fala à intimidade do homem e não apenas à sua exterioridade sensorial.³³



Figura 8. *Gift for Apollo*. Robert Rauschenberg.

33 MATESCO, Viviane. *Corpo Core m Helio Oiticica*. In: *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: Antropofagia e História de Canibalismos*, V.1. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Pp. 388.

Acredito que, dentre aqueles que cito neste texto, o que redefiniu as práticas pictóricas em uma relação mais extrema, chegando mesmo a declarar a independência da cor no domínio da Pintura, é o brasileiro Helio Oiticica.

Levando à literalidade a relação entre a Arte e a Vida, Oiticica faz com que a Pintura deixe de ser contemplada somente no âmbito do sentido visual, para ser experimentada como algo próximo da vida, do que afere o indivíduo:

A antiga posição frente à obra de arte já não procede mais – mesmo nas obras que hoje não exigam a participação do espectador, o que propõem não é uma contemplação transcendente mas um “estar” no mundo.³⁴

A trajetória de Oiticica desenvolve-se continuamente numa busca da transgressão da Pintura. Inicialmente Oiticica, junto aos artistas do movimento Concreto brasileiro, bebe nas obras de Malévitch e Mondrian, proporcionando uma arte que desse continuidade às ideias do movimento Construtivista russo. Porém, em seguida, Oiticica irá procurar dar maior dinâmica às pinturas que desenvolvia, afirmando que a arte derivada de Mondrian *tornou-se excessivamente intelectual*. Oiticica, assim como Lygia Clark, Lygia Pape e Ferreira Gullar, acreditavam que o movimento concreto havia se tornado excessivamente racional, mecânico e extremista. Assim, em 1959, é publicado o Manifesto Neoconcreto, que visava a renovação das ideias construtivistas na fundação de novas ordens para a Pintura. Celso

34 OITICICA. *Op. Cit.* Pp. 74.

Favaretto afirma em *A invenção de Helio Oiticica*:

A arte neoconcreta visa à fundação de um novo espaço expressivo: pela renovação da linguagem construtiva, revitalizando propostas suprematistas, neoplásticas e construtivistas; propondo um novo objeto para a pintura; libertando-a da tela e realizando-a no espaço real; rompendo com as categorias estéticas fundadas na obra de arte como objeto autônomo e isolado, e tomando o objeto estético como objeto relacional.³⁵

Entre 1957 e 58, Oiticica desenvolve os *Metaesquemas*, sua primeira tentativa de soltar a Pintura para o espaço. Pinta estruturas geométricas em uma superfície dinâmica, que remetem à fusão entre desenho, pintura e arquitetura, prefigurando suas obras que estavam por vir. As *Invenções* foram o passo seguinte. Quadrados monocromáticos que eliminam a separação entre cor e suporte. A cor torna-se então, estrutura-cor.

Os *Bilaterais e Relevos Espaciais* são a definitiva quebra do espaço bidimensional na Pintura. São placas de madeira pintadas, suspensas por fios presos ao teto, que desenvolvem uma relação estrutural com o espaço circundante, modificando já de certa forma a posição do espectador ante à Pintura. A experiência dos *Núcleos* desenvolve-se como consequência dos *Bilaterais e Relevos Espaciais*, abrindo novas possibilidades à estrutura-cor e à participação do espectador. São placas de cor suspensas ao teto, que constroem uma arquitetura moldável, podendo ser movimentada pelo espectador. A espacialização da estrutura-cor adquire nova di-

35 FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. Pp. 40.

mensão. Pintadas em tons bastante próximos, a disposição das placas gera um campo de cores, luzes e sombras: *O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de amenizar os contrastes, [...] mas de movimentar virtualmente a cor, em sua estrutura mesma*³⁶. São os *Metaesquemas* projetados no espaço que assumem a dimensão de tempo subjetivo, feno-menológico. *O homem não mais medita pela contemplação estática, mas acha o seu tempo vital à medida que se envolve, numa relação unívoca, com o tempo da obra.*³⁷

Nos *Penetráveis* concluem-se as intenções de inserir a estrutura-cor no espaço e no tempo. A cor toma a dimensão da arquitetura, criando um ambiente a ser ativado pelo espectador. Helio Oiticica tange as fronteiras entre a Vida e Arte, fazendo do cotidiano uma experiência sensorial. São estruturas com paredes, chão e teto compostas por cor e elementos comuns como água, areia, pedra. O espectador torna-se um explorador da obra. A sensorialidade despertada de cada um é parte constituinte da obra. Favaretto esclarece sobre o espaço definido pela experiência dos *Penetráveis*:

Campo de tensões, o espaço é “organificado”. Neste, as relações plásticas são transformadas em vivências: vivência da cor, vivência do espaço cotidiano estetizado, confluindo tudo para a efetivação de um espaço destinado a experiências em que também os participantes se transformam.³⁸

Com os *Bólides* (Fig. 9) a estrutura-cor, desenvolvida desde os *Mestaesquemas*

36 OITICICA. *Op. Cit.* Pp. 52.

37 OITICICA. *Op. Cit.* Pp. 52.

38 FAVARETTO. *Op. Cit.* Pp. 67.

mas na obra de Helio Oiticica, materializa-se, ganha um corpo real, torna-se então o *Corpo da Cor*:

A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas como esses três é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. Portanto, possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o “corpo da cor”.³⁹

Oiticica desenvolve o conceito de *Corpo da Cor* como uma dimensão ativa na obra de arte que pode estar desvinculada de quaisquer tradições pictóricas. O artista busca a *vivência da cor* como uma experiência de transcendência, de forma simbólica e expressiva. Assim, Oiticica transgride o *ato de pintar*, na pura materialização da cor enquanto estrutura, corpo. A cor desenvolve-se como dimensão singular, temporalizada:

A temporalização da estrutura e da cor faz com que o espaço plástico não mais coincida com o quadro; a pintura solta-se no espaço produzindo um extra-espaco estetizado.⁴⁰

Com o uso de madeira, vidro, tecidos, areia, pedra, carvão, pigmentos em pó, cimento, lata, plásticos, bacias, etc. Oiticica desenvolve estruturas em

39 OITICICA. *Op. Cit.* Pp. 23.

40 FAVARETTO. *Op. Cit.* Pp. 79.

que o objetivo é a fruição da cor, da experiência sensorial, a partir do desenvolvimento, da exploração e da manipulação dessas estruturas. A cor aqui apresenta-se em sua forma cotidiana. A vivência da cor é despertada pela fruição do *transobjeto*⁴¹, que deixa de pertencer ao comum e é transposto para a experiência sensorial.

Com o *Corpo da Cor*, Oiticica confere à dimensão da cor uma existência, não somente física, enquanto estrutura independente, mas psíquica ou metafísica. O artista diferencia as cores mais privilegiadas para propiciar maior dinâmica em sua obra. São *cores-luz*, mais abertas à luz como o branco, o amarelo, o laranja e o vermelho que possuem maior duração de ondas e luminosidade:

O branco é a cor-luz ideal, síntese-luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo, assim, à duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos diferentes se dá surdamente, tendo um mais alvura e o outro, naturalmente mais opaco, tendendo ao tom acinzentado.⁴²

Com os *Parangolés* (Fig 10), Oiticica explora os limites da *vivência da cor*. O espectador agora não somente explora e frui a obra, mas torna-se ele

41 “Poderia chamar as minhas ultimas obras, os *Bólides*, de “transobjetos”. (...) O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora de seu cotidiano, mas incorporá-lo a uma ideia estética, fazê-lo parte de uma gênese da obra, tomando ela assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de “transobjeto” adequada à experiência.” OITICICA. *Op. Cit.* Pp. 63.

42 OITICICA, Helio. *Op. Cit.* Pp. 45.

mesmo a própria obra. São capas e tecidos dotados de cor, que devem ser vestidos e, através dos movimentos daquele que os veste, revelam suas qualidades. Corpo e Cor são levados à literalidade. A cor adquire maior dinamismo aliada aos movimentos do corpo, criando um ambiente-cor. Oiticica propõe uma obra de arte que deve ser vestida e experimentada a fim de causar uma experiência transcendental, uma vivência *Parangolé*:

Há como que uma violação do seu estar como “individuo” no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo “coletivo”, para o de “participar” como centro motor, núcleo, mas não só “motor” como principalmente “simbólico”, dentro da estrutura-obra. É esta obra a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participador-obra). O *assistir* já conduz o participador para o plano espaço-temporal objetivo da obra, enquanto que, no outro, esse plano é dominado pelo subjetivo-vivencial; há aí a completação da vivência inicial do vestir.⁴³

Helio Oiticica legitima com seus *Parangolés* a obra-ambiente, ou o *Programa de Arte Ambiental*. Apropriando-se de manifestações coletivas e da cultura popular, Oiticica propõe uma obra relacional que redefine a criação e a fruição da arte. O público deixa seu estado passivo para assumir total responsabilidade na criação da obra, que só acontece por meio dessa relação coletiva:

Os elementos que compõem a estrutura ambiental convergem na expressão de “uma determinada ordem espacial da estrutura-cor dada pelo objeto em si e pelo ato do espec-

43 OITICICA, Helio. *Op. Cit.* Pp. 71.

tador”; se é um estandarte, o ato de carregar ou dançar; se é uma tenda, o de abrigar-se; se é uma capa, o de vestir e dançar. A estrutura implícita do objeto dirige-se sempre para a participação, para o desvendamento da estrutura pela ação corporal direta. Assim, a “totalidade ambiental” opera como um “sistema ambiental” cujo polo é o participante.⁴⁴

Oiticica apresenta, por meio de sua obra, a total transgressão da Pintura tradicional, em uma constante desconstrução de seus elementos. A cor ganha um corpo, uma existência. Deixa de pertencer somente ao ato de pintar para assumir outra estrutura. O cotidiano, a vida estetizada, o objeto resignificado passam a conviver como obra de arte. Por fim, a obra se desintegra na experiência relacional, na *Antiarte* por excelência, como afirma Oiticica:

A antiarte é pois uma nova etapa [...]; é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O *Parangolé*, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos táteis, visuais, auditivos etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é antiarte por excelência.⁴⁵

44 FAVARETTO. *Op. Cit.* Pp. 106.

45 OITICICA, Helio. *Op. Cit.* Pp. 82.



Figura 9. *B17 Bólido Vidro 5 (Homenagem a Mondrian)*. Helio Oiticica.



Figura 10. *Parangolé P1 Capa 1*. Helio Oiticica.

Conceitos em torno do *fim da arte*, da *morte da pintura* ou mesmo *morte da arte* foram energicamente discutidos em meados da década de 1960. No ensaio *Após o Fim da Arte*, Arthur Danto situa este momento e apresenta sua tese sobre a arte *pós-histórica*. Danto problematiza o fim da arte narrativa, que nasce com os discursos de Vasari, atinge seu auge no modernismo de Greenberg e tem seu fim com a *Pop Art* e o pluralismo assumido pelas práticas artísticas após o Expressionismo Abstrato. O autor não defende a *morte* da Arte ou da Pintura, mas sim o fim da Arte e também da Pintura produzidas dentro de uma narrativa progressista. Com a desconstrução dos limites entre os meios artísticos, a Arte Contemporânea adquire um caráter diverso da produção predecessora, aceitando novas técnicas e expressões. Como previsto por Mondrian, a Pintura deixa de ser a *prima donna* das artes, passando a conviver em paridade com outros meios. Assim, pode-se dizer que hoje a prática pictórica abandonou seu caráter purista dentro de suas tradições formais, contaminando-se e desenvolvendo-se em outras possibilidades, como afirma Danto:

As limitações da pintura, que guiaram os pioneiros da década de 1960 para a invenção de formas mais adaptáveis a seus pensamentos, inevitavelmente relaxaram, e a pintura foi redefinida de modo a admitir o equivalente daquelas novas formas e, portanto, da expressão de pensamentos e equiparável poder.⁴⁶

Ademais, com o fim da supremacia da Pintura na Arte Contemporânea, os paralelos a ela pertencentes não se tratavam mais de outras pinturas, com outras formas expressivas, mas sim de outros meios, em linearidade.

⁴⁶ DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. Pp. 191.

Seus pares são instalações, performances, fotografias, vídeos, objetos e estruturas de todo tipo e ordem. Danto afirma que talvez estejamos mais próximos da arte produzida antes do Renascimento que da Arte Moderna. Antes de ser declarada a narrativa artística, artesanato, pintura e objetos de uso comum tinham o mesmo valor, impregnando-se um no outro sem delimitações formais ou restrições técnicas.

Durante os dois anos de produção no Ateliê de Pintura da Escola de Belas Artes, tive certa dificuldade em lidar com a Pintura tradicional, tal qual define Greenberg, por exemplo: [...] *como a criação de objetos físicos consistindo em espalhar pigmentos sobre superfícies planas de certo formato*⁴⁷ Apesar de pensar de maneira pictórica, meu trabalho não me satisfazia quando submetido à superfície da tela. Comecei a buscar uma síntese dos elementos presentes em minhas pinturas. A pintura monocromática foi a primeira solução. A partir dessa experiência comecei a estudar as obras de artistas que haviam explorado a monocromia sob diversas perspectivas.

Foi então que encontrei as obras de Klein, Rauschenberg e Oiticica. De maneiras bastante diversas, cada um desses artistas me apresentou soluções para o que eu pensava em meu trabalho.

Os relevos de Klein e os *Combines* de Rauschenberg me estimularam à desenvolver certa tridimensionalidade em meu trabalho. Por meio de colagens, inseri linhas e estopas na tela, no intuito de conferir maior dinâmica e profundidade à superfície plana. Porém, a estrutura do quadro rente à parede ainda me incomodava como suporte. Passei então a explorar as

47 DANTO. *Op. Cit.* Pp:112.

linhas que apareciam em minhas pinturas sob a forma de Performances. Lembrava-me das ações de Klein, das performances de Rauschenberg e dos *Parangolés* de Oiticica que exploravam a cor como estrutura no espaço.

A partir desse momento o termo *Corpo da Cor*, explorado por Oiticica, passou a fazer parte de toda minha produção artística. Pensava em ações e objetos que transpussem a experiência da Pintura para a vida cotidiana. Através das Performances, desenvolvidas em colaboração com meus colegas Renata Lacerda e Fernando Ferreira, levei a dimensão da cor para o espaço e o tempo ativos num trabalho ambiental, onde artista, obra e público aconteciam pela experiência sensorial.

O uso constante de tecidos, linhas e lãs em meu trabalho, apresentou-me de maneira bastante explícita um material que passei então a adotar como linguagem, a vestimenta. A roupa, elemento industrial, presente no cotidiano de todos, seria então resignificada. Lembrava-me dos *Combines* de Rauschenberg e dos *transobjetos* de Oiticica. Buscava em meu trabalho, despertar a sensorialidade do espectador através da empatia pelo objeto comum. Portanto, dedico no próximo capítulo, uma atenção especial a importância da vestimenta em meu trabalho prático.





PARTE III

Um toque, um cheiro, um sabor, uma lembrança... A *pele* que reveste e protege o corpo, compartilha de suas experiências. Desde pequena, tinha um prazer íntimo em observar roupas estendidas em varais. O movimento das peças ao toque do vento, suas cores brilhantes na luz do sol, suas formas. Sempre me instigaram aqueles varais na zona rural da cidade interioriana de Guaratinguetá, expostos em meio ao Vale do Paraíba. Mais tarde tive o prazer de conhecer algumas cidades italianas onde ainda se cultiva o hábito de estender varais entre janelas de prédios, pelas ruas. Gostava mesmo de sentar-me nas calçadas dessas cidades, ou passear pelas estradas rurais de minha cidade materna, para dedicar-me à reflexão das *personas* que se utilizavam daqueles tecidos. Se eram crianças, homens, mulheres... se gostavam de usar vermelho, ou verde... se preferiam um tecido à outro... se com aquelas roupas foram à feira, à uma festa de gala, à escola ou mesmo dormiram... se tiveram prazeres com aquelas peças de roupa. Enfim, dedico longos períodos a estes pedaços de tecido, que carregam experiências e memórias daqueles que optam por comunicar seus fluidos, secreções, sentimentos e vivências com uma peça de roupa ou com outra.

Em *Fenomenologia da Percepção*, Maurice Merleau-Ponty afirma que o ser humano percebe o mundo à sua volta através de seu estar relacionando-se com as coisas pertencentes a este mundo. A pessoa perceberia o que

está a sua volta a partir da relação de seu corpo com as coisas com as quais se relaciona. Sendo assim, a vestimenta toma um caráter de extrema importância em nossa percepção do mundo.

Desde o momento em que nascemos ao último dia de nossas vidas somos parcialmente cobertos por essas capas que revestem nossa pele. Isto é, nosso maior órgão de percepção, a pele, é constantemente coberta por tecidos variados. O corpo humano se relaciona com o mundo por meio desse filtro, que pode restringir ou permitir o movimento e a apreensão das coisas de formas diversas. Para dar um exemplo bastante óbvio, a pessoa que utiliza um sapato de salto alto tem sensações extremamente diversas daquele que caminha com um calçado confortável. Ou ainda, a pessoa que utiliza um terno pesado e escuro em um dia quente, percebe seu redor de maneira bastante diversa daquele que se veste com um vestido curto de malha. Sua relação com os objetos, com o clima, com a superfície das coisas será alterada, dependendo da roupa que a pessoa adotar.

Pensando a vestimenta nesse sentido, como pele, capa ou filtro, sou estimulada a imaginar que nas tramas de cada peça de roupa usada estão presentes memórias, situações, fluidos. Quando toco uma veste infantil, por exemplo, que foi deixada para venda em um brechó e por fim chegou às minhas mãos, imagino a relação que aquele pedacinho de tecido tem com o mundo. Desde a lida de quem o escolheu, para que fosse utilizado por uma pessoa específica, às situações vividas por aquela criança através desse tecido, à dedicação daquele que irá lavá-lo cuidadosamente, estender num varal, passar com um ferro quente para finalmente retornar ao corpo da criança e passar por novas experiências. Ao tomar posse de uma

peça de roupa usada, sinto-me um pouco como quem rouba memórias de desconhecidos. Em cada mancha, furo, rasgo, ausência de zíper ou botões, desfaço a memória do outro para sugerir ao meu imaginário as situações presentes naquele pedaço de pano.

Retomando as explanações do primeiro capítulo deste texto, acho interessante pontuar a relação complexa que a vestimenta possui com a construção do *feminino*. A primeira dessas relações, acredito que esteja na origem do ser humano. O feto aninhado no útero materno possui uma proteção: a placenta. Após o parto, este invólucro será rapidamente substituído por mantas, vestimentas macias e o colo materno. Ao longo de toda sua vida haverá uma busca por essas roupas, cobertas e também a pele e o colo de outras pessoas, que irão remeter à ideia de ninho, de conforto, ou melhor, de afeto.

Uma segunda relação do *feminino* com a vestimenta está presente na história da mulher na sociedade ocidental. Destituída de autonomia e direito à formação profissional, durante séculos a formação da mulher visava unicamente prepará-la para o casamento, a vida de mãe e de esposa. Dentro das *prendas* que uma *boa mulher* estavam o cuidado com as roupas (lavar, passar, engomar) e a capacidade de costurar e bordar. Dessa forma, ainda hoje, tem-se a ideia de que tais práticas estejam relacionadas ao *universo feminino*.

Porém, acredito que a relação mais intrínseca da vestimenta com o ideal *feminino* esteja presente na moda e em suas formas de publicidade. Como já disse anteriormente, venho de uma família de quatro mulheres. É difícil não pensar nos armários abarrotados de roupas compradas por impulso.

A mulher é alvo primeiro do mercado da moda, que dita não somente estilos mas comportamentos e performatividades. Existe quase uma etiqueta social da moda feminina, que estimula o consumo de peças de roupas de forma inesgotável. São diversos tecidos, formas e cores, numa infinidade de combinações.

Poderia citar outras, dentre as muitas relações entre *feminino* e vestimenta. A dobra e as curvas do tecido maleável, que remetem às curvas do corpo feminino, ou ainda as muitas representações de mulheres na História da Arte, que possuem vestes ou mantos repletos de ondulações, por exemplo.

Existe ainda o erótico, presente nos *entre-vãos* e nas transparências das peças de roupa em contato com a pele. O decote, a barra, a sutil reentrância entre a calça e a blusa, o tecido maleável que se submete às curvas do corpo. O corpo vestido desses estímulos pode ser muito mais erótico que o nu. Recordo-me das representações renascentistas do nu feminino, que vinham muitas vezes cobertos por tecidos finos, quase transparentes, como em *A Primavera* (Fig. 11) de Sandro Botticelli. Na pintura de Botticelli, as figuras aparecem cobertas por tecidos plenos de dobras, transparências, fendas e reentrâncias que dão um certo caráter sensual à imagem.



Figura 11. *A Primavera*. Sandro Botticelli.

Interessante pontuar que o tecido possui uma relação íntima com a Arte há muitos séculos. Não somente como objeto de representação, mas como suporte mesmo da Pintura. As vanguardas modernistas do séc. XX irão explorá-lo de diversas formas: seja sob a forma de vestimentas desenvolvidas para performances, seja nas *collages* (Fig. 12) e *assemblages*. A partir de meados do séc. XX, possibilitados pela invenção duchampiana do *ready-made*, vários artistas irão adotar o tecido e a vestimenta como material de expressão artística.

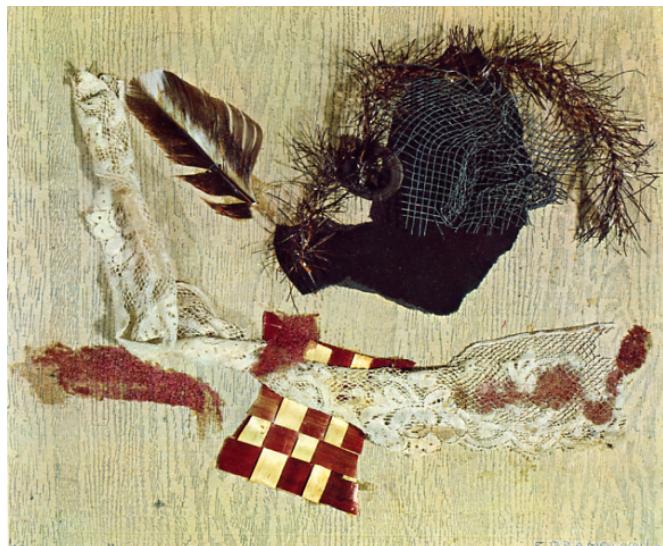


Figura 12. *Beguinage*. Enrico Prampolini.

A porta de entrada para a vestimenta na Arte Contemporânea advém da Pintura. Já na década de 1950, Robert Rauschenberg explorava as qualidades pictóricas dos tecidos em seus *Combine Paintings*. Filho de costureira, o artista afirmava que muito de seu pensamento, em relação às colagens que desenvolvia, nasceu desse contato com a costura, do raciocínio de construção das peças de roupas. Seus *Combines* utilizam o tecido como cor, textura, transparência. Unindo um material pigmentado industrialmente à matéria pictórica. Na obra *Bed* (Fig. 13), o artista chega a usar um cobre-leito com sua roupa de cama como pintura. É notável a materialidade que Rauschenberg dá ao seu trabalho através do uso destes tecidos.



Figura 13. *Bed*. Robert Rauschenberg.

O escultor Claes Oldenburg, assim como Rauschenberg, reflete sobre as qualidades expressivas do tecido quando produz suas esculturas *moles*. O artista, representante da *Pop Art* americana, produz objetos de uso comum com tecidos alterando assim a materialidade do objeto. A rigidez das formas é substituída pela maleabilidade do material que sofre ação direta da gravidade. Dessa forma, um vaso sanitário (Fig. 14) ganha dobras, estrias, movimento e maciez. Frequentemente o artista expõe a versão dura, original do objeto ao lado da versão mole, macia. Oldenburg explora o tato do espectador ao questionar a materialidade dos objetos.



Figura 14. *Toilet*. Claes Oldenburg.

Nos *Parangolés* (Fig. 10) de Helio Oiticica existe a presença da vestimenta como obra de arte em seu sentido mais amplo, já que a obra pode real-

mente ser vestida. Oiticica propõe uma fruição da obra de arte através do corpo, da roupa e de sua experiência em relação ao ambiente.

Outro que também explora a vestimenta como obra de arte é o brasileiro Leonilson. Seus trabalhos ficam num limiar de pintura, escultura e desenho, trabalhados com o tecido e a linha de costura. O artista viveu a costura e bordado desde cedo. Seu pai era comerciante de tecidos e sua mãe costurava em casa, além de conviver com o *hobby* de sua irmã e sua avó: bordar. Leonilson trata a costura como algo delicado, feminino, muitas vezes afirmando ser ambíguo o fato de ele trabalhar com este meio:

Acho que eles [os trabalhos] são ambíguos mesmo. Por exemplo, eu trabalho com a delicadeza, uma costura, um bordado. [...] os bordados revelam minha ambiguidade na minha relação como homem.⁴⁸

Toda a obra de Leonilson pode ser caracterizada como autobiográfica e é interessante notar que, em suas instalações, o artista apropria-se sempre de objetos pessoais como livros, móveis e roupas. Na obra *O Gigante com Flores* (Fig. 15), Leonilson explora a memória impressa pelo corpo no tecido. A obra consiste num lençol bordado e dobrado que assume a forma de um livro disposto sobre uma mesa de ferro branca. O artista alia sua memória, sua existência, à trama de um objeto pessoal, que comunga dia-riamente de seu corpo.

48 LEONILSON. In: LAGNADO, Lisette. *Leonilson: São Tantas as Verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson:SESI, 1995. Pp. 116.



Figura 15. *O Gigante com Flores*. Leonilson.

Contemporânea de Leonilson, no curso de Artes Visuais da Faculdade Armando Álvares Penteado, a paulista Leda Catunda também pertence ao círculo de artistas que trabalham com o tecido. Catunda problematiza a superfície da pintura, criando objetos feitos de tecidos como suporte de seu trabalho. A artista alia as cores dos tecidos às pinceladas de tinta acrílica, buscando um equilíbrio entre os dois elementos que permeiam seu trabalho: a pintura e a costura. No livro de Tadeu Chiarelli sobre a artista, o autor comenta:

Em primeiro lugar, [o observador] é levado a refletir sobre a natureza da arte, sobre os limites do artesanato popular e a pintura culta, devido ao estranhamento de ver diante de si formas tão familiares e prosaicas, feitas de retalhos ou almofadas, elevadas ao estatuto de arte, de pintura. [...] Enfim, depara-se diante de um universo fundamentalmente pictórico, que se vale de um procedimento artesanal para constituir-se em sua originalidade.⁴⁹

Assim como na obra de Leda Catunda, em toda a produção da americana Sheila Hicks, o limite entre a pintura e a costura aparece diluído. Surpreendi-me quando encontrei os trabalhos de Hicks em uma visita à 30^a Bienal de São Paulo. Fui imediatamente levada a uma grande empatia. Suas cascatas de linhas e tecidos eram muito próximas daquilo que eu desenvolvo em meu trabalho prático (Fig. 16).

49 CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. Pp. 28.



Figura 16. *Vista de exposição no Institute of Contemporary Art at the University of Pennsylvania - Philadelphia/EUA.* Sheila Hicks.

Sheila Hicks advém nitidamente da Pintura. A artista foi aluna de Josef Albers na década de 50. Suas instalações apresentam um forte caráter pictórico. Em viagens à America Latina, Hicks pesquisou técnicas de artes da fibra desenvolvendo uma longa produção calcada nesses aprendizados. Em seus objetos, ela manipula as qualidades têxteis, conferindo graus variáveis na forma e nas cores (Fig. 17).

Hicks aborda ainda, uma característica que busco frequentemente em

meu trabalho, a memória. A artista entende o vestuário como portador de experiências pessoais. Como se a trama estivesse impregnada de existência. Na obra *Six Soft Stones* (Fig. 18), Hicks produz objetos de afeto, são peças de roupas suas enroladas por linhas que assumem formas arredondadas. Suas lembranças deixadas de presente para o espectador.

Outro aspecto da obra de Sheila Hicks que me interessa bastante é sua relação com a arquitetura do espaço. A artista desenvolve cascatas de linhas, tecidos e roupas, que estabelecem uma dimensão quase monumental. Hicks faz uso da gravidade para explorar as qualidades visuais e tátteis do tecido. Em *Baby Time Again* (Fig. 19), são dispostos em cascata, trechos de tecidos que antigamente eram utilizados para amarrar o umbigo da criança recém-nascida.



Figura 17. *Wrapped and Coiled Traveler*. Sheila Hicks.



Figura 18. *Six Soft Stones*. Sheila Hicks.



Figuras 19. *Baby Time Again*. Sheila Hicks.

Pele, tecido, memória, costura, roupa, veste, tato... São os materiais que utilizo em *Memórias de Varal*, instalação composta por peças de roupa usadas. O nome da instalação diz muito sobre os conceitos que envolvem o uso da vestimenta na expressão artística, para mim. São as memórias dos varais da minha infância, aliadas às memórias roubadas daqueles que, por algum motivo deixaram suas peças de roupa velhas para que outros a utilizassem. São vestes de outros que formam o meu véu. No próximo capítulo dedicarei-me, portanto, a descrever os materiais, a confecção, a instalação e refletir acerca do desenvolvimento de *Memórias de Varal*.





PARTE IV

Partindo das lembranças dos varais da minha infância, do fascínio pela vestimenta e toda aura que a circunda, projetei a confecção de um grande véu. *Memórias de Varal* (Fig. 20) se assemelha a uma cascata de tecidos, que sintetiza os principais elementos que busquei explorar durante minha graduação em Pintura.

Em sua confecção foram utilizadas cerca de quatrocentas peças de roupas, todas usadas e com visíveis marcas de tempo, tomando a proporção final de quase doze metros de altura. As peças que a compõem foram costuradas no tradicional estilo de agulha e linha. Algo como um longo bordado, um vestido de noiva feito à mão, um enxoval tricotado pela avó.

Decidi que iria utilizar as peças de roupa assim como elas chegavam a mim, respeitando a integridade de suas memórias e experiências passadas. Interessava-me refletir sobre a trajetória de cada peça de roupa antes de chegar às minhas mãos. Gostava de acariciá-las, observar suas manchas, seus sinais de uso, sinais de vida. De certa forma, crio narrativas e vivências para cada ausência de botão, furo, rasgo ou mancha.

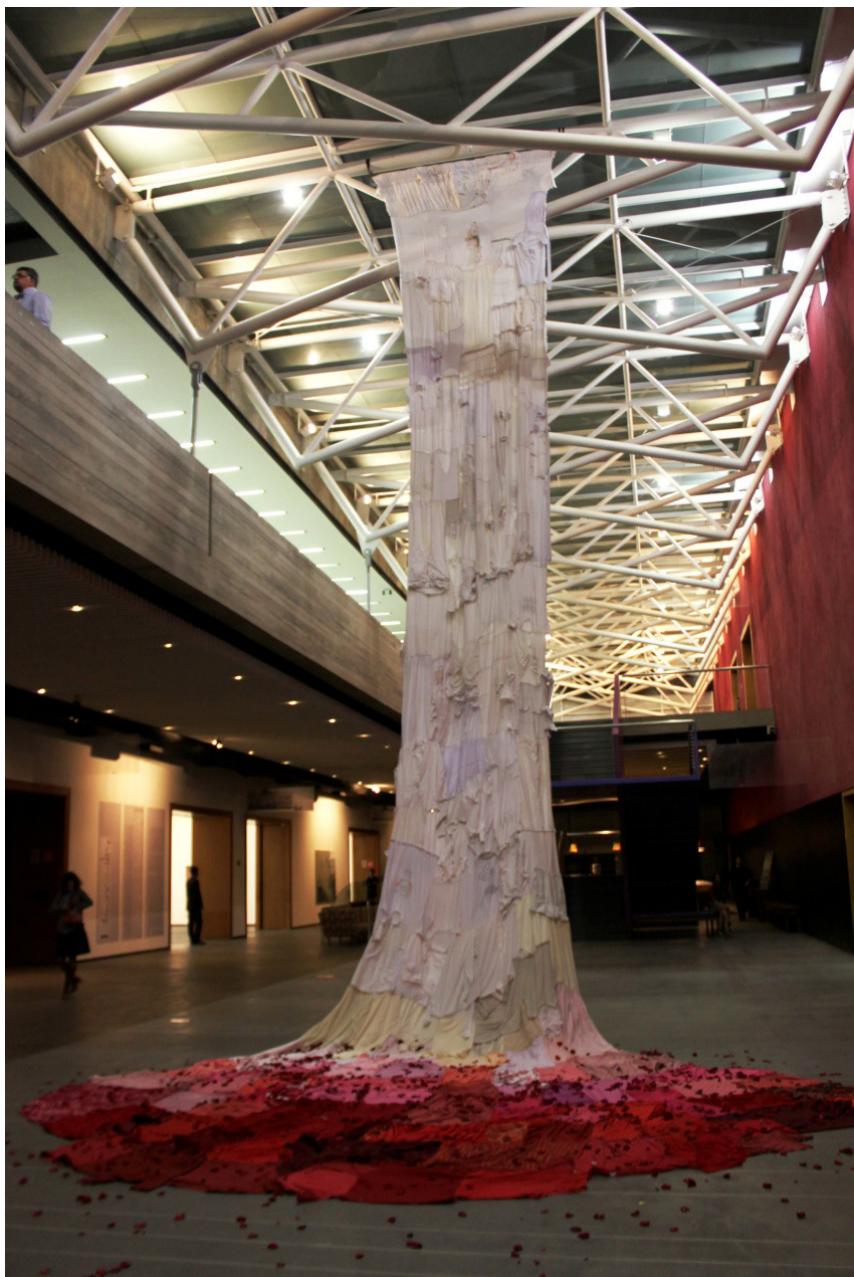


Figura 20. *Memórias de Varal*

Assumindo como elemento central a cor, propus a construção desta pin-celada gigante que teria uma gradação de tons de branco ao vermelho intenso. Quase todas as peças de roupa utilizadas foram adquiridas em um brechó de Belo Horizonte, com a ajuda de Dona Cristina, proprietária do lugar. Em minha primeira visita à lojinha de pouco mais de 4m², comprei branco (Fig. 21). Branco gelo, branco de zinco, branco perolado, entre muitos outros, como quem entra em uma loja de tintas e se delicia com a diversidade de tons de uma mesma cor. Neste caso troquei os potes de tinta e pincéis por pigmentos industriais, tons e texturas, dobras e transparências, agulha e linha. Eu buscava um *objeto-cor*. Lembrava-me de Oiticica e seu *Corpo da Cor* (ver capítulo II).



Figura 21. *Memórias de Varal - detalhe.*

Divertia-me a maneira astuta de Dona Cristina em tentar convencer-me que um marrom poderia ser um vermelho queimado ou que um amarelo claro poderia ser um branco envelhecido. Era sempre uma boa conversa sobre cores e tons. Não fiz distinções de tecidos ou formas, o que conferiu ao trabalho certas qualidades que me agradam muito, como os contrastes de *caimento* e transparência entre as roupas usadas (Fig. 22).



Figura 22. *Memórias de Varal* - detalhe.

O primeiro problema real que este trabalho me apresentou foi sua dimensão física. Toda sua confecção foi realizada dentro do Ateliê de Pintura

da Escola de Belas Artes. Um espaço coletivo, dividido por cerca de duas dezenas de alunos que buscam partilhá-lo da melhor maneira possível. Assim confeccionei toda a primeira parte do trabalho quase às cegas. Utilizei uma base de madeira, algo como um cabo de vassoura, para sustentar os tecidos e à medida que costurava, enrolava-os nesta base que permanecia sustentada no alto de dois cavaletes. Essa estrutura me permitia uma visão limitada do trabalho, mas de certo modo, me concedia a possibilidade de analisar sua composição em partes. De tempos em tempos eu desenrolava estes tecidos a partir do terceiro andar da Escola, para obter uma análise mais completa.



Figura 23. *Memórias de Varal* - detalhe

Quando ele assumiu a proporção que idealizei, comecei a trabalhar com os *meio tons* entre o branco e o vermelho (Fig. 23). Quis que essa passagem entre as cores fosse sutil e ao mesmo tempo conferisse maior fartura de tons. Portanto utilizei desde os estampados aos tons pastéis de *bege* e rosa.

Neste momento, o espaço do ateliê tornou-se novamente um desafio. Eu havia decidido que as peças de roupa avermelhadas se abririam na forma de um leque. Como uma cachoeira, que em sua extremidade baixa, abresse em um poço profundo (Fig. 24). Ou ainda, um véu de noiva, que se alarga após encontrar o chão. Comecei a trabalhar nos horários em que o ateliê de pintura se encontrava quase vazio. Abri um espaço nos fundos da sala, onde era possível colocar cerca de 5 metros de mesas enfileiradas. Depositei meu *rolo* de roupas sobre essas mesas e passei a trabalhar sentada no chão. Somente assim pude obter uma visualidade maior do resultado final do trabalho.



Figura 24. *Memórias de Varal e Cachoeira Véu de Noiva*

Os vermelhos sempre foram alvo de extrema atenção para mim. Desde minhas primeiras pinturas ele esteve presente, de forma bastante alta. Neste trabalho ele reaparece com bastante consciência em ser Vermelho (Fig. 25). Como já exposto, penso esta cor como a *cor-mulher* por excelência e aqui, mais do que antes, ele se apresenta *carregado* deste sentido. Em *Memórias de Varal*, a cor vermelha aparece no chão, ligada à terra. Por sua anatomia, o corpo da mulher muitas vezes é relacionado à terra, à umidade. A obscuridade daquilo que brota debaixo da terra é intimamente vinculada ao ventre feminino. É o que intencionalmente acrescento sobre a instalação.



Figura 25. *Memórias de Varal* - detalhe.

Ademais, o processo de construção de *Memórias de Varal* traz muito do que ele tem a dizer. As exigências que este trabalho me pediu em relação à sua confecção foram gritantes. Nunca antes eu havia trabalhado de maneira tão introspectiva, concentrada, dedicada em uma obra minha, não por desleixo com as outras, mas pela técnica e a história que ela carrega.

Nas incontáveis horas de costura, refletia sobre a natureza daquele ato que eu cumpria quase em transe. Durante sua confecção, foi impossível ignorar uma realidade não muito distante, em que a mulher passava horas de sua vida dedicando-se ao aprendizado de tarefas ditas femininas, tais como o bordado e a costura. Sua vida era um preparo, um ensaio para quando deixasse o posto de boa filha para assumir o de boa esposa e boa mãe, sendo o casamento o grande responsável por tal transição.

Refletindo sobre a instituição do casamento e suas consequências entre as mulheres de hoje, constatei ser este ainda sonho e desejo, em toda sua simbologia, de grande parte delas. Ainda que atualmente sejam dotadas de autonomia, independência financeira e tantos direitos civis quanto um homem, a tradição *feminina* continua a instigar desde a infância o destino do matrimônio. Como dito anteriormente (ver capítulo I), a mulher hoje é dotada de uma liberdade que se construiu nos pilares da sociedade patriarcal. Segundo Simone de Beauvoir: *O casamento moderno só se comprehende à luz do passado que ele perpetua.*⁵⁰

O véu de noiva, branco, longo e puro simboliza, para a cerimônia do casamento nas igrejas cristãs, a virgindade da mulher e sua submissão ao

50 BEAUVOIR, *op cit.* Pp.166.

marido, sendo este o único a poder retirá-lo. Sendo assim, existe um paradoxo enfrentado por inúmeras mulheres. Ao mesmo tempo em que ela tenta assumir seus direitos e seu lugar na igualdade dos gêneros, ela sonha - devido à construção deste sonho desde sua infância - com uma cerimônia de tamanha submissão, onde será entregue dos braços do pai aos do marido.

E mesmo que a mulher opte por atitudes diversas das tradicionais, tais como não desejar a cerimônia de casamento ou a maternidade, por exemplo, poderá existir certo sentimento de culpa, de falsa moral, impostos muitas vezes, tanto por sua própria consciência quanto por toda sociedade que a cerca. Ao mesmo tempo em que a mulher deve assumir seus direitos e conquistar sua independência, ela vive enraizada em tradições que reafirmam sua submissão. Segundo Beauvoir:

(...) é quando for abolida a escravidão de uma metade da humanidade e todo o sistema da hipocrisia que implica, que a “seção” da humanidade revelará sua significação autêntica e que o casal humano encontrará sua forma verdadeira.⁵¹

No intuito de refletir acerca de tais questionamentos, confeccionei um véu de noiva branco que se torna vermelho ao tocar o chão. Intencionei contrapor à ideia de pureza, de passividade, a mulher carnal, real. O ser humano, não idealizado, não estigmatizado, autônomo, portador de identidade, de desejo. Enquanto o branco, estereótipo de pureza encontra-se em direção ao alto, no ar, o vermelho representante do orgânico, do san-

51 BEAUVOIR, *op cit.* Pp.500.

guíneo, brota junto à terra.

Memórias de Varal (Fig. 26) é uma conversa e uma homenagem a todas essas mulheres e aos conflitos enfrentados por cada uma delas. A dualidade entre a pureza do branco que segue em direção ao céu, à luz, contraposta aos tons avermelhados, carnais, de quando toca a terra. O mesmo véu, o mesmo sonho, a mesma realidade, a mesma mulher. As pétalas de rosas vermelhas, delicadas e intensas, o buquê despedaçado e o peso de mais de quarenta quilos sobre a cabeça de quem o porta.



Figura 26. Da esquerda para a direita: Angélica, Gabriela, Angela e Tereza. Mulheres a quem dedico este trabalho.

CONCLUSÃO

A elaboração deste estudo representou um grande esforço no intuito de refletir sobre meu trabalho. A princípio tive grandes dificuldades. Falar de algo que ainda está em processo requer certo cuidado. Como continuo trabalhando e pesquisando as ideias que abordei neste texto, creio que boa parte do que falo aqui merece ainda muito de minha atenção e dedicação.

Tive o prazer de ser apresentada à antropologia e os estudos de gênero nos últimos meses. Penso que muitas relações possam ser extraídas entre tais estudos e as Artes Visuais. Começo a pontuar partes do que pode transformar-se em uma pesquisa quando busco identidades e performatividades de gênero nas obras de Louise Bourgeois e Frida Kahlo, por exemplo. Interessa-me exatamente o ponto das obras de ambas, que toca tanto ao feminino quanto ao masculino. Agrada-me pensar em uma arte *masculina/feminina*, que possua algo de androgyno. Outras fontes para tais pesquisas seriam certamente as obras de Marcel Duchamp e Leonilson.

Agrada-me também pensar especificamente no gênero feminino quando discutido na arte. O momento em que ele deixa de pertencer ao privado e torna-se público. Tenho anseios em pesquisar e saber mais sobre a vertente de mulheres que trabalham a arte de forma autobiográfica, conforme cito no primeiro capítulo. Seria interessante pesquisar suas obras sob o viés da psicanálise, por exemplo. Como disse anteriormente, identifico-

me bastante com tais artistas.

Quanto ao meu objeto de afeto, a roupa, tenho a dizer que continuo a explorá-lo em meu trabalho prático e que penso estar muito distante de deixá-lo. Tenho feito uso deste material sob a forma de objetos. Gosto da imagem produzida por seu excesso de curvas, dobras e reentrâncias. Encontrei em meio aos estudos para este texto a monografia de mestrado da professora Cristiana Quady e a tese de doutorado de Leda Catunda. Ambas de extrema generosidade, apresentaram-me outros olhares sobre o uso do tecido na Arte.

Por fim, gostaria de dizer algo sobre a experiência adquirida com a Casa Camelo. Em vias de finalizar a graduação, eu e mais alguns colegas do curso de Artes Visuais, resolvemos juntar-nos para abrir um ateliê e procurar juntos, soluções para nosso trabalho artístico. O resultado foi que produzimos exposições, eventos, aulas, nosso próprio trabalho artístico deu um salto considerável. Aprendemos na prática aquilo que não coube à Universidade ensinar-nos. Investimos financeiramente sem qualquer apoio e conseguimos realizar inúmeros projetos que, sozinhos, dificilmente cogitáramos tirar do papel. Digo estas palavras para meus colegas, futuros formandos neste mesmo curso, para que aproveitem este momento da graduação e reúnam pessoas interessadas em desenvolver seus projetos. Posso dizer que o maior aprendizado que tirei do curso de Artes Visuais vem dos amigos conquistados ali, das trocas de conhecimentos, dos erros e acertos que cometemos juntos e, principalmente, da força que ganhamos ao trabalhar em conjunto. Agradeço à Escola de Belas Artes por ser este lugar que abriu o caminho para que a família Camelo pudesse ser formada.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Frida Kahlo. <i>Las dos Fridas</i> . Óleo sobre tela. 1939.....	15
Figura 2. Robert Mapplethorpe. <i>Louise Bourgeois with phallus sculpture</i> . Fotografia. 1968.....	18
Figura 3. Marina Abramovic. <i>Rhythm 0</i> . Performance. 1974.....	23
Figura 4. Sophie Calle. <i>Prenez Soin de Vouz</i> . Projeção de texto sobre o corpo da artista (capa do livro <i>Prenez Soin de Vouz</i>). 2007.....	26
Figura 5. Nazareth Pacheco. <i>Objetos Sedutores</i> . 1998.....	30
Figura 6. Yves Klein. <i>ANT 100</i> . 1960.....	41
Figura 7. Harry Shunk. <i>Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-seno Vazio</i> . Fotografia. 1960.....	42
Figura 8. Robert Rauschenberg. <i>Gift for Apollo. Combine Painting</i> . 1959.....	44
Figura 9. Helio Oiticica. <i>B17 Bólido Vidro 5 (Homenagem a Mondrian)</i> . Vidro, tela pintada, cimento, água e telas de nylon. 1965.....	53
Figura 10. Helio Oiticica. <i>Parangolé P1 Capa 1</i> . Plástico e tecido. 1964.....	53
Figura 11. Sandro Botticelli. <i>A Primavera</i> . Têmpera sobre madeira. 1482.....	64
Figura 12. Enrico Prampolini. <i>Beguinage</i> . Collage. 1914.....	65

Figura 13. Robert Rauschenberg. <i>Bed. Combine Painting</i> . 1955.....	66
Figura 14. Claes Oldenburg. <i>Toilet</i> . 1966.....	67
Figura 15 Leonilson Gigante Flores.....	69
Figura 16. Sheila Hicks. <i>Vista de exposição no Institute of Contemporary Art at the University of Pennsylvania - Philadelphia/EUA</i> . 2011.....	71
Figura 17. Sheila Hicks. <i>Wrapped and Coiled Traveler</i> . Bambu, Algodão, Lã e Seda. 2009.....	72
Figura 18. Sheila Hicks. <i>Six Soft Stones</i> . Seda, lã, linho e outras fibras. 1997.....	73
Figura 19. Sheila Hicks. <i>Baby Time Again</i> . 1978.....	74
Figura 20. <i>Memórias de Varal</i>	79
Figura 21. <i>Memórias de Varal - detalhe</i>	80
Figura 22. <i>Memórias de Varal - detalhe</i>	81
Figura 23. <i>Memórias de Varal - detalhe</i>	82
Figura 24. <i>Memórias de Varal e Cachoeira Véude Noiva</i>	83
Figura 25. <i>Memórias de Varal - detalhe</i>	84
Figura 26. Da esquerda para a direita: Angélica, Gabriela, Angela e Tereza.....	87

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVIC, Marina. *Marina Abramovic: Quaderni del Corso Superiore di Arte Visiva*. Milano: Edizioni Charta, 2002.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: A experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do Pai. Reconstrução do Pai: Escritos e Entrevistas 1923-1997*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000.

CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

DANTO, Artur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FIRESTONE, Schulamith. *A dialética do Sexo: Um Estudo da Revolução Feminista.*

Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly. *Aspiro ao Grande*

Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber.* São Paulo:

Graal, 2010.

HUNTER, Sam. *Robert Rauschenberg.* Barcelona: Ediciones Poligrafia, 1999.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: São Tantas as Verdades.* São Paulo: Projeto
Leonilson:SESI, 1995.

WEITEMEIER, Hannah. *Klein.* Singapura: Taschen, 1995.

PERIÓDICOS

MATESCO, Viviane. *Corpo Cor em Helio Oiticica.* In: *XXIV Bienal de São Paulo:*

Núcleo Histórico: Antropofagia e História de Canibalismos, V.1.

São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

INTERNET

Revista Bravo Online. Acesso em 15 de outubro de 2012; Sítio: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/ficamos-cama-dez-dias-seguidos#image=abramovic-05-p>>

SESCSP Online. Acesso em 15 de outubro de 2012. Sítio: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=6143>>

MUVI: Museu Virtual. Acesso em 15 de outubro de 2012. Sítio: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.htm>