

ARTE E RUPTURA: COLAGEM, VITRINA E PAISAGEM

Renata Ferreira dos Santos Prudente
(*mestranda - FAV/UFG*)
renatamundo@gmail.com

Miriam Costa Manso M. Mendonça
(*professora orientadora – FAV/UFG*)
mcostamanso@uol.com.br

Resumo:

O presente texto visa mostrar como uma vitrina setentista, uma colagem cubista de Picasso e o trabalho de Richard Serra na paisagem urbana são capazes de romper com modos complexos de visão. Os três exemplos, embora situados em tempos históricos e locais diferentes, sugerem formas de ver o mundo além do objeto fechado. Outro traço compartilhado é a relação mantida com o mundo comum e a vida cotidiana, com o espaço físico (arquitetura) e imaginário (memória) da cidade e principalmente, com o morador da urbs, que é parte integrante das três obras analisadas e pode ainda reinventar aquilo que observa.

Palavras-chave: vitrina, colagem, paisagem, visão, ruptura

Abstract:

The present text aim to show how a store window, a Picasso's cubism stick and Richard Serra's work in an urban landscape are capable to break complex ways of view. The three examples, although being situated in different historic times and places, suggest ways to see the world further of a closed object. Another feature in common is the relation of all examples with the world outside and dailly life, with physical (architecture) and also immaterial (memory) city, and main with the urbs resident that is constitutive part of the three works approached and also is capable to reinvent that what observe.

Key words: store window, stick, landscape, view, rupture

Introdução

As cidades e a vida do mundo em comum sempre exerceram fascínio sobre artistas de diferentes gerações e, principalmente a partir do advento e expansão do capitalismo no início do último século, tiveram influência direta nas transformações aceleradas da sociedade em diferentes aspectos, do comportamento e da percepção do tempo à moda, comunicação e artes. A arquitetura hoje é vista como um todo, os objetos, a cidade, o eu, o outro, o imaginário e a memória. Não se interessa somente como na visão moderna, pela lógica construtiva do objeto isolado. Na arte contemporânea, o espaço do mundo não é mais anteparo e nem espaço da obra como o era no contexto do modernismo. Na contemporaneidade, é parte constituinte da obra, que pode ser compreendida por ela mesma na opinião de autores como Alberto Tassinari.

O presente artigo se propõe a discorrer sobre relações entre três exemplos de arte, tomando por base as colagens cubistas de Pablo Picasso, uma vitrine de moda do espaço urbano de uma cidade em desenvolvimento no Centro-Oeste brasileiro e a obra de Richard Serra. Guiado pelo pensamento pós-modernista, o texto traça relações entre a vitrina da Elvira Boutique, uma das mais representativas de Goiânia, nos anos 1970, a obra Guitarra – colagem de papel que remete às formas do violão - e obras do escultor norte-americano Richard Serra que fazem interferência urbana e, como as demais, convida o observador a participar da obra.

Essas manifestações artísticas aparentemente díspares, têm em comum o poder de romper com modos de pensar e de ver que garantiam lugar e identidade às coisas do mundo. Esses ângulos de visão anteriormente impostos renunciavam a um habitar em tais coisas do mundo e acabavam confrontando-se com o universo a elas circundante. Um desses modos de ver dirigidos diz respeito à pintura - que nos faz ver no limite do visível apenas, conforme explicita Merleau Ponty (1980, p.102). Tal autor, que desvendou propriedades do invisível sensível, é base para que José Gil discorra sobre o papel mediador das pequenas percepções que traduzem o não verbal a outra linguagem não verbal (ao sentido) sem que elas se semiotizem “...as cores nos sons, as figuras nos gestos, a poesia em música, a pintura em poesia ou em música, etc.” (2005, p. 100).

As colagens cubistas de Picasso - que assumiram grande importância na arte moderna já que com tais trabalhos as coisas começaram a ficar mais maleáveis -, e o suporte vitrina, carregam relações, e marcam, todas elas, o encontro do autor com seu objeto. Escolhemos a obra “Guitarra” por ser considerado, na visão de Tassinari (2001), o mais importante exemplo por seu caráter escultório.

A obra do escultor norte-americano Richard Serra está intimamente ligada com o espaço urbano e espaço em obra, assim como a vitrina setentista a qual enfocamos. Em ambos a paisagem urbana é elemento constitutivo para análises e associações escultura/lugar/cidade/arte. Ela é um convite a visões diferenciadas do mundo, a um rompimento com o modo da visão retiniana

propagada pela pintura formal. Ela convoca à experiência de uma cidade imaginada que une, em sua configuração física (arquitetura) e imaterial (memória), elementos que voltam a atrair olhares, em especial na pós-modernidade, uma era sem rosto ou tempo, com diferentes espaços, sujeitos e épocas.

Todos os três exemplos (colagem de Picasso, vitrine setentista, obra de Richard Serra) configuram propostas para romper formas de ver o mundo estritamente centradas no objeto fechado. Nos três exemplos tudo se transforma em imagem e, de alguma forma, todos têm o modo de vida do morador da cidade como parâmetro, o eu e o outro que se inter-relacionam. Faz-se necessário pontuar que os tempos históricos são diferentes, já que o primeiro situa-se na primeira fase da arte moderna e os demais (vitrine e obra de Richard Serra) num contexto que se insere já na arte contemporânea.

Vitrine e colagem – espaço manuseável

Na arte hodierna observamos que ocorre a relação do espaço da obra com o espaço do mundo em comum, o que no modernismo não ocorria. Na contemporaneidade, o espaço da obra não é auto suficiente. Esse é um traço que torna possível incorporar a vitrine dentro de um contexto conceitual de arte contemporânea. Segundo Oliveira, as vitrinas agem como janelas de sentidos para levar para as ruas formas estéticas antes restritas às salas de arte, num deslocamento que revela padrões estéticos em vigor numa determinada época. (Oliveira, 1997).

A vitrina, a exemplo de “Guitarra” é uma construção que agrega noções de cheio e vazio, vários espaços e elementos. Ao compararmos essa colagem de Picasso, com uma escultura de Richard Serra e uma vitrina repleta de peças de vestuário e objetos como, da Elvira Boutique (mesa com talher, vestido pendurado em cabide, bola de natal, velas) podemos encontrar uma característica em comum: todos os três exemplos convidam o espaço do cotidiano a participar da obra. Nos três exemplos, os trabalhos dos autores mostram um processo de transformação que foi minuciosamente pensado e estudado.

Com base nos estudos de A. J. Greimas , Sylvia Demestresco lembra que o trabalho do vitrinista pode conter colagens, ampliações, visões do sonho no trivial, tudo com nuances entre o real e o imaginário, entre o inteligível e o sensível. Conforme enfatiza a pesquisadora, o vitrinista está sempre em busca da sintetização de imagens em algo forte, porém agradável, procurando criar ambientações artificiais sistemáticas, mas nunca distantes do testemunho do homem da cidade (2007, p.40)

[...]o vitrinista tenta edificar um mundo ligado ao estético urbano, pois a identificação, para ser criada, deve ser uma imagem que toca aquele que a olha como sendo não só a ele dirigida, mas fazendo parecer que ela é parte dele.” (ibid)

Demestresco reforça que tal característica faz do vitrinista um grande intermediário entre o mundo de cada um e aquele das promessas envidraçadas. Aborda a lógica desse sistema de produção adequando-o com à lógica de consumo, com idéias ligadas à felicidade e ao prazer, em que o estético não assume apenas papel de enfeite mas pode aparecer associado a um tipo de ordenação textual. Ao mostrar que no mundo do comércio, nas lojas ou exposições, existe a preocupação em apresentar os produtos ao público consumidor, Demestresco mostra como a construção do vitrinista é capaz de modificar o discurso do comprar (modalizado no querer, dever, poder, saber) e direcionar o olhar.

Segundo Tassinari (2001), esse espaço manuseável, expressado também por uma generalização da colagem, está presente nas duas fases da arte moderna (na fase de formação e na de desdobramento). Em ambas esse espaço receptível ao colar era receptível ao manusear. Já na tela Guitarra, Tassinari bem observou que a obra expõe um perfil de um instrumento musical e que “não há uma guitarra na pintura, mas talvez quatro, cinco ou mais, que repartidas se rearticulariam para formar uma única” (2001, p.41).

A fase de desdobramento caracterizou-se como um espaço apto a acolher operações das mais variadas. Em menor intensidade, esse espaço manuseável já estava presente na obra Guitarra. Esse traço demonstrou ser muito forte na

vitruve utilizada como exemplo (Elvira Boutique, Goiânia, anos 70). Em Guitarra, como em algumas esculturas do mesmo período, ainda era possível verificar um contorno básico. Segundo Tassinari, só houve um rompimento definitivo do contorno da escultura na fase de desdobramento da arte moderna, onde se situa o início das obras de Richard Serra, que se firmou no contexto da arte contemporânea. A partir de então, na contemporaneidade a escultura deixa de ter um espaço próprio, de unidade, e o espaço do mundo em comum coloca-se como seu principal complemento. Um exemplo são as esculturas Equal, de 1969 e Arco Inclinado, do mesmo artista, feita em 1981, ambas de Serra. Nesta última, principalmente, a obra não se separa de forma nítida do espaço de seu entorno.

Richard Serra sustenta a intencional falta de autonomia de suas obras, ao contrário da mobilidade da escultura moderna. Elas se opõem à mudança e também à fixação, simplesmente existem no lugar. A obra de Richard Serra é definida por Peixoto (2003) como um trabalho *in situ*, ou seja, um trabalho traduzido pela situação da obra no espaço e no tempo. O autor lembra ainda que, em geral, a criação de Serra, feita para sítio específico, em função da localização e da arquitetura do lugar, levando em conta a disposição do percurso, é destruída logo após a exposição ter sido realizada, numa praça ou numa esquina, por exemplo. Ele chama atenção para o sítio, salva-o do esquecimento, sem descrevê-lo propriamente.

A obra feita para o lugar não implica uma adequação às suas características históricas ou tradicionais. A arte não vem ressaltar aspectos já inscritos no local, revelar uma magia existente nele. Nesse caso, a obra reduzir-se-ia à decoração. Trata-se de distanciar-se do conteúdo pré-existente no sítio, adicionando algo à ele. Analisar o sítio e defini-lo em função da escultura, não em função da configuração existente do espaço. Revelar a estrutura, o conteúdo e o caráter do lugar. O sítio é redefinido, não representado (Peixoto, 2003, p. 316).

A realidade descrita acima vai de encontro à constatação de Argan (PEIXOTO, 2003, p.154), no sentido de que na metrópole moderna, a escultura perdeu sua transcendência e antiga grandeza. O estudioso defende que, desaparecendo o lugar que a estátua tinha na cidade, também perdeu-se o que constituía seu caráter de obra de arte. Mas não seria lícito pensar que, em vez de elevar os

monumentos a status de único meio de demarcação da cidade e registro de sua memória coletiva, poderiam ser traçadas outras formas de olhar para o espaço urbano em mutação constante, carregando passos percorridos e lembranças por caminhos cheios de curvas e esconderijos?

Nas décadas de 1970 e 1980 Argan já confessava a dificuldade em analisar a produção artística da época, pois, segundo seu pensamento, no período havia uma recusa à crítica. Enquanto o citado autor postulava que era possível separar arte de história, para Danto, tudo era arte e Warhol havia iniciado o trânsito livre entre estilos.

Além do signos

Os três exemplos que trazemos à discussão, podem ser encarados, ainda, como formas de resistência de uma vida urbana que se recusa a ser vista apenas como amontoado de signos, ou mediadora de uma cultura tecnológica, que fecha portas para o poder da memória ao espetacularizar ações e momentos que, em sua essência são sensações (dor, beleza, alegria, situações trágicas). Pela arte, os espaços da metrópole deixam de ser reduzidos a uma amálgama de consumidores, como dita o capitalismo, ou a fios condutores de dados e informações emitidos diretamente pelos meios de comunicação (TV, internet, outdoors, jornais, revistas) ou guetos.

Para Baudrillard (1996) a cidade foi campo da produção e realização da mercadoria, concentração e exploração industrial e hoje tornou lugar da execução do signo. Ao nos aprofundarmos no estudo de obras contemporâneas e nos deparamos com análises de autores como Rodrigo Naves e Alberto Tassinari podemos questionar as posições de autores pós-modernistas como Fredric Jameson em sua visão sobre a arte atual, principalmente no campo das artes visuais.

Naves (2007) ironiza que, para Jameson, a atualidade é marcada por sujeitos erráticos de percepção rasa e “incapaz de tudo que não seja o espelhamento das imagens do mundo”, que os sujeitos incorporam uma “transformação da realidade em imagens” sem nenhuma hesitação ou ressalva. Para reforçar seu

pensamento, o autor exemplifica e analisa a obra de Richard Serra, que atua no ambiente das cidades e se apropria do cotidiano massificado (cruzamentos, praças) rejeitando a fluidez óbvia e reivindicando espaços de pedestres dentro de “uma universalidade que é da ordem do mercado”. O autor lembra que, para o pensamento pós-moderno, a cidade é o lugar por excelência da imagem volátil e do simulacro. “Nela, a saturação das fachadas, cartazes, outdoors, mercadorias de toda sorte de reproduções cria as condições para esse espécie de simulacro em ato que seria o cotidiano massificado” (ibid, p. 243).

Ao descrever o ambiente, o autor lembra que Serra atua nesse contexto, o que reverte as tendências de Jameson, embora até certo momento também as pressuponha. O autor acrescenta que ao reivindicar o espaço da cidade, com trabalhos como as suas obras feitas com enormes chapas de ferro pouco estáveis e dispostas em praças e cruzamentos, Serra solicita uma inserção que é da ordem do mercado

Rodrigo Naves conclui que os trabalhos Richard Serra são capazes de mostrar que as cidades são muito mais que “o lugar da reificação absoluta ou de uma versão edulcorada e aconchegante”, ao contrário de uma sociabilidade de papel ou como imagem, que encena uma convivência postiça, mas apreensível. Com base nessa premissa, também podemos perceber que a obra de Serra desvenda a cidade contemporânea como algo mais complexo, mas que também não é fechada à “grandeza da arte e de outras formas de convivência”.

Da mesma maneira que a obra de Serra, a vitrina insere-se no urbano. Ela convive com o mercado, trânsito de pessoas e reproduções que marcam o cotidiano das cidades. É capaz de expor mercadorias e, ao mesmo tempo, também abrir brechas para experiências individuais. Pelo aspecto artístico, ela pode romper barreiras de isolamento, com incorporação do mundo cotidiano, do inconsciente, ideológico ou invisível que se esconde nas habitações e sobre a qual ninguém fala ou escreve. A vitrina pode ser comparada ainda ao ateliê – que no modernismo perdeu o caráter de oficina artesanal segundo Lorenzo Mammi (2004, p. 89). Mammi defende que a partir da experiência de trabalho do ateliê, imita-se ironicamente as práticas de produção e de exposição de

objetos não artísticos (o catálogo, o comercial, a vitrine, a redoma). Esse pensamento reforça a posição da vitrina como obra de arte dentro do cenário do cenário artístico hodierno, partir de 1960. Na arte contemporânea a imitação volta a ser possível e vista não apenas como algo pertencente ao naturalismo. O que passa a importar é o fazer em obra, ou seja o imitado e o modo como as coisas são imitadas. Autores como Arthur Danto (1999, p.50) enxergaram que o grande paradigma tradicional das artes visuais fez com que a imitação servisse aos propósitos de teóricos da arte durante vários séculos.

A paisagem urbana também é um convite a visões diferenciadas do mundo por trás do óbvio, tanto a um rompimento de modos de visão propagados pela pintura formal como a uma volta às paisagens naturalistas que instigavam a contemplação. A paisagem convida à experiência de uma cidade imaginada cujos elementos voltam a atrair olhares na pós-modernidade, uma época que conforme Peixoto (2007) é marcada por paisagens compostas por tempos e espaços diferentes.

Anos 70 – década da experiência

A partir dos movimentos sociais do final de 1960 e, principalmente na década de 70, a rua desempenhou papel decisivo na vida das pessoas, explodiram manifestações artísticas como as do grafite nos Estados Unidos – o que se refletia na moda cuja indústria capitalista também se apropriava dessa revolução. A referida década foi um período de experiências, em que os artistas não precisavam de intermediação e não tinham a obrigatoriedade de se opor à tradição e, como na década anterior, seguir rumos ditados por fontes diversas que polarizavam a sociedade (direita, esquerda, drogados e limpos, alienados e politizados), impondo modelos. Segundo Jameson (1997), as características ofensivas do período após anos 1950 e 1960 (envolvendo moda, política, sexualidade) se transformaram em algo que não mais tinha capacidade de escandalizar ninguém. Ao contrário, as coisas eram recebidas com complacência e, a partir de então, verificou-se que a produção estética passou a ser integrada à produção das mercadorias em geral.

[...]a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (Jameson, 1997, p. 30).

Nesse contexto inserimos tanto a obra de Serra como a vitrine para exemplificar momentos de ruptura e uma arte contemporânea que emergia. Em meio à explosão das boutiques na Europa, Estados Unidos e Brasil, refletia-se o surgimento de vitrines como a que descrevemos, em Goiânia. Nessa atmosfera de abertura e de transição, fértil na explosão de trabalhos de arte contemporânea no circuito mundial, o fenômeno vitrine se consolida. A vitrine encontra terreno fértil dentro da arte contemporânea, na qual a experiência estética visa o efêmero, ao contrário do que preconizava a arte clássica, e também se configura em uma experiência estética.

Tentamos apontar, em nossas pesquisas, que a vitrine, como a pintura, apesar de suas transformações configura-se numa imagem com tempo diferente da TV e da comunicação instantânea do mundo atual. Encontramos suporte em teorias defendidas por autores como Walter Benjamin, que no início do século passado já propunha um visão da cidade muito além do pitoresco e decifrou na poesia Baudelariana aspectos desconhecidos da paisagem parisiense do início do século (1971).

Torna-se necessário mostrar, ainda, que a imagem lá, na vitrine, como na paisagem urbana, não está vinculada ao que se sucede depois ou a algum evento determinado, está na ordem do invisível. Na cidade, a imagem da vitrine tem sensação e relação com o entorno, não é um objeto fechado em si próprio e isolado no espaço, não é estranho ao mundo que lhe olha – grande questão que gerou a crise da autonomia modernista da obra de arte. Nos apoiamos em autores como Peixoto (2004), que se utiliza de pensadores como Merleau Ponty para mostrar como a paisagem urbana, ao lado de campos como a arquitetura e a gastronomia, está junto de coisas do universo do invisível. Ele atenta para a necessidade de redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir da sua integração com outras linguagens e outros suportes.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO:

BAUDRILLARD, J. **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BENJAMIM, Walter. **Paris, Capitale du XIX Siècle**. Em Benjamin L'Home Le Langage et la Culture, Paris:Denoël/Gonthier, 1971.

BIGAL, Solange. **Vitrina: Do Outro Lado do Visível**. São Paulo: Nobel, 2001.

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

DANTO, Arthur. **Después, del Fin del Arte**. Barcelona: Paidós,1999.

DEMETRESCO, Sylvia. **Construindo Encenações**. São Paulo: Senac, 2007.

GIL, José.**A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções**. Relógio D'Água, 2005.

JAMESON, F. **A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. Em Temas. São Paulo: Ática, 1997.

MAMMI, Lorenzo. **A Margem**. São Paulo:ARS/USP – vol1, n.3,1º Semestre de 2004, pp 80-101.

MAMMI, Lorenzo. **Mortes Recentes da Arte. Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap, 2001.

NAVES, Rodrigo. **A Imagem Pós-Moderna e a Arte**. O Vento e o Moinho. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PEIXOTO, Nelson. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

PONTY, Merleau. **O Olho e o Espírito**. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

Renata Ferreira dos Santos Prudente: Mestranda em Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais (UFG/GO); Graduada em Comunicação Social – Jornalismo (UFG/GO); Especialista em Marketing (UniAnhanguera/GO). Repórter do Jornal O Popular (Goiânia/GO), Professora da Faculdade Araguaia (FARA/GO).

Miriam Costa Manso M. Mendonça é doutora em Ciências Sociais – PUC/São Paulo; Mestre em Ciências da Comunicação – ECA-USP. Professora dos cursos de Graduação em Design de Moda e Mestrado em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás; Vice-Diretora de FAV/UFG.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.