

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO - INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM ARTES VISUAIS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

OBJETOS EM MUTAÇÃO: UMA POÉTICA DO REVESTIMENTO

POR

EVELISE ANICET RUTHSCHILLING

PORTO ALEGRE

1994

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM ARTES VISUAIS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

OBJETOS EM MUTAÇÃO: UMA POÉTICA DO REVESTIMENTO

Evelise Anicet Ruthschilling
POR

Evelise Anicet Ruthschilling
EVELISE ANICET RUTHSCHILLING

Romanita Disconzi
Dissertação apresentada ao Curso de
Pós Graduação - Mestrado em Artes
Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Romanita Disconzi.

PORTO ALEGRE

1994

INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA

Esta dissertação foi defendida perante a seguinte Comissão Examinadora:

Suzete Venturelli

Prof. Dr. Suzete Venturelli

Armando Trevisan

Prof. Dr. Armando Trevisan

Flávio V. Cauduro

Prof. Dr. Flávio Vinícius Cauduro

Romanita Disconzi

Prof. Dra. Romanita Disconzi - Orientadora

Porto Alegre, 5 de maio de 1994.

Objetos em questão // ...

utilizando ...

Estas ...

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho: amigos, professores e familiares; em especial, à Professora Orientadora Dra. Romanita Disconzi e ao Pedro Rutschilling, meu marido.

RESUMO

"Objetos em mutação: uma poética do revestimento" é um trabalho que resultou do processo de reflexão sobre o fazer artístico, vinculado à prática da criação na moda, bem como sobre um modo diferente de utilizar os diversos revestimentos do corpo humano.

Utilizando simulacros da forma humana como suportes, especificamente estátuas de gesso - objetos "kitsch" criados como réplicas de obras de arte -, trabalho com procedimentos que interferem e interagem com suportes.

Estes últimos, que já possuem um significado trazido de seu contexto de origem, transcendem seu sentido etimológico de apenas "suportar" a pintura. No meu trabalho tornam-se polissêmicos.

Através de intervenções (colagem, pintura, "grattage", etc) desenvolvo uma poética do revestimento a partir da relação superfície x forma tridimensional e suas inter-relações semânticas.

O objeto recoberto com fragmentos de materiais diversos, em sua maioria retalhos de tecido usado ou pintado para uso na moda, recebe ainda procedimentos pictóricos que atuam como elemento unificador dos outros à maneira da bricolagem e da assamblagem(1) fundindo a superfície sobre a forma.

Como resultado, o objeto banal é resgatado de sua condição de artefato seriado e esteticamente inferior para nascer como obra especial, única, reinserida na dimensão artística, conservando reflexos "kitsch", causados pelo acúmulo de materiais visuais e tácteis.

As narrativas pós-modernas - a paródia, a bricolagem, e a assamblagem -, estão presentes neste trabalho, explorando a estética do pormenor e da repetição como contraponto à ação da indústria de consumo.

Por fim, a proposta da coleção "Objetos em mutação" concorda ainda com os pressupostos ideológicos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, neoconcretistas brasileiros, de inconformismo estético e moral.

Reflete criticamente sobre o corpo enquanto aparelho sensorial e sua valorização como elemento expressivo e simbólico que através dos tempos tem utilizado formas de revestimento, as mais

diversas, para se definir social e culturalmente.

Na questão de revestimento de objetos encontro afinidades com a obra de Man Ray, Christo e Yayoi Kusama.

SUMÁRIO

Esta pesquisa apresenta a materialização de uma pintura não convencional que transita por várias linguagens pictóricas, técnicas e suportes, integrando-os em formas com significados polissêmicos.

NOTA:

Assamblagem - palavra aportuguesada, derivada do francês) 'assemblage'.

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
1. APRESENTAÇÃO	01
2. OBJETO DE ESTUDO	03
2.1. Definição	03
2.2. A partir das aparências	04
2.3. O processo	08
3. TRAJETÓRIA	18
4. RE-VISITA AO PASSADO	32
5. MOLDURA TEÓRICA	46
5.1. O homem X objeto	47
5.2. O Kitsch	53
5.3. O pós-moderno	56
5.3.1. O suporte	61
5.3.2. Revestimento.....	65
5.3.3. A poética do pormenor	66
6. OS TRABALHOS.....	74
6.1. "Galeidoscópio".....	76
6.2. "Entalhe".....	78
6.3. "Maria-Maria".....	79

6.4. "O chá de Alice".....	80
6.5. "Mariozinho".....	82
6.6. "Ninfa na Paisagem"	84
6.7. "Santa"	85
6.8. "As 10 Vênus".....	86
6.9. "Os anjinhos"	88
6.10. "Vestido não-vestível"	89
7. CONCLUSÃO	93
ABSTRACT.....	98
IMAGENS DAS OBRAS APRESENTADAS.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124
Fig. 1- Série "Cafés" - "Café"	25
Fig. 2- Série "Cafés" - "Café"	26
Fig. 3- Série "Cafés" - "Café"	27
Fig. 4- Série "Cafés" - "Café"	28
Fig. 5- Parangolé 1 de Maria Sílvia	29
Fig. 6- Parangolé 2 de Maria Sílvia	30
Fig. 7- Parangolé 3 de Maria Sílvia	31
Fig. 8- "Cafés" de Van Der	40
Fig. 9- "Landscape with" de Van Der	41
Fig. 10- Série "Cafés" - "Café"	46
Fig. 11- "Landscape with" de Van Der	71
Fig. 12- "Landscape with" de Van Der	73
Fig. 13- "Landscape with" de Van Der	73
Fig. 14- "Landscape with" de Van Der	82

LISTA DE FIGURAS:

ILUSTRAÇÕES DOS CAPÍTULOS:

Fig. 1-	Tattoo Art	13
Fig. 2-	Roupas do século XIX	14
Fig. 3-	Moldes usados no Trabalho Mariozinho	15
Fig. 4-	Etapa de execução de "Ninfa na Paisagem"	16
Fig. 5-	"Pintura" com sobreposição de retalhos	17
Fig. 6-	Lenço de seda pintado a mão	22
Fig. 7-	Echarpe	23
Fig. 8-	Organza pintada	24
Fig. 9-	Série "Capas" - "Luz"	25
Fig. 10-	Série "Capas" - pintura sobre lã	26
Fig. 11-	Série "Capas" - pintura sobre voil	27
Fig. 12-	Série "Capas" - "Preta"	28
Fig. 13-	Parangolé 8 de Hélio Oiticica	29
Fig. 14-	Parangolé 1 de Hélio Oiticica	30
Fig. 15-	Parangolé 4 de Hélio Oiticica	31
Fig. 16-	"Cadeau" de Man Ray	43
Fig. 17-	"Le pain peint" de Man Ray	44
Fig. 18-	Série "Capas" - "Preta"	45
Fig. 19-	"L'énigme d'Isidore Ducasse" de Man Ray	71
Fig. 20-	Instalação sobre paisagem de Christo	72
Fig. 21-	Trabalhos de Yayoi Kusama	73
Fig. 22-	"Arrival of the Belle Epoque" - Oscar Dominguez	92

IMAGENS DAS OBRAS APRESENTADAS:

Fig. 23-	"Caleidoscópio" (lado 1)	102
Fig. 24-	"Caleidoscópio" (lado 2)	103
Fig. 25-	"Entalhe"	104
Fig. 26-	"Maria-Maria" (1º elemento)	105
Fig. 27-	"Maria-Maria" (2º elemento)	106
Fig. 28-	"Maria-Maria" (detalhe)	107
Fig. 29-	"O chá de Alice"	108
Fig. 30-	"O chá de Alice" instalação	109
Fig. 31-	"Marlozinho"	110
Fig. 32-	"Marlozinho" (detalhe)	111
Fig. 33-	"Ninfa na Paisagem" (lado 1)	112
Fig. 34-	"Ninfa na Paisagem" (lado 2)	113
Fig. 35-	"Santa" (lado 1)	114
Fig. 36-	"Santa" (lado 2)	115
Fig. 37-	"As 10 Vênus" (lado 1)	116
Fig. 38-	"As 10 Vênus" (lado 2)	117
Fig. 39-	"As 10 Vênus" (detalhe)	118
Fig. 40-	"Os Anjinhos"	119
Fig. 41-	"Os Anjinhos" (detalhe 1)	120
Fig. 42-	"Os Anjinhos" (detalhe 2)	121
Fig. 43-	"Vestido-não-vestível"	122
Fig. 44-	"Vestido-não-vestível" (detalhe)	123

1. APRESENTAÇÃO

O momento de vivência artística, quer na posição de produtor ou espectador, é um momento único e intransferível, pois cada indivíduo percebe e frui a obra de maneira "sui generis".

O visível é inefável. O uso da palavra é sempre um fator limitante quando se tenta descrever uma obra, tanto no que se refere a sua proposta quanto aos sentimentos que desperta. Mas, por outro lado, possibilita o desenvolvimento lógico de uma reflexão consciente sobre o fazer artístico.

Apresento, aqui, o resultado de uma pesquisa que buscou o percurso do processo reflexivo intrínseco ao fazer artístico, com o objetivo específico de propiciar o autoconhecimento, a compreensão do trabalho, e a apreensão daquilo que ele representa no presente momento histórico.

Assim, este trabalho versa sobre a minha própria experiência na prática artística, mais especificamente sobre a coleção

denominada "Objetos em mutação", constituída por trabalhos ligados entre si por uma poética particular do revestimento.

A partir da escolha de objetos que encontram-se desprezados em nosso cotidiano, realizo mutações visando resgatar sua importância, lançando-os à dimensão artística e fazendo um contraponto com os recursos usados pelo homem para chamar atenção sobre si, seu corpo, sua aparência.

O material básico usado como envoltório é o tecido, trabalhando com técnicas de colagem, aplicações e pintura.

Para refletir sobre meu fazer artístico foi necessário - após a definição do objeto de estudo -, traçar a trajetória do desenvolvimento artístico; assim como re-visitando a história da arte, buscando referências a movimentos e artistas, cujos fundamentos estão presentes em meu trabalho; especificamente, no que se refere ao espírito de subversão instaurado pelo Dadaísmo na figura de Man Ray, e na ideologia neoconcretista da arte brasileira, particularmente na obra de Hélio Oiticica.

2. OBJETO DE ESTUDO

2.1. DEFINIÇÃO

O objeto de estudo desta pesquisa constitui-se de meus próprios trabalhos artísticos realizados nos últimos três anos, ou seja de 1992 a 1994.

Trata-se da coleção intitulada "Objetos em mutação". É formada, basicamente, por objetos encontrados no ambiente real, em sua maioria estátuas de gesso, que têm sua superfície revestida com fragmentos de materiais de uso comum como retalhos de tecido, plástico, pele sintética, entre outros. A pintura entra com o papel preponderante de executar a fusão entre a estrutura tridimensional e sua superfície rica em pormenores apropriados do cotidiano.

O objeto comum agora se apresenta de forma incomum. Foi resgatado de sua condição de nihilismo para ser lançado para uma nova dimensão desta realidade.

A construção de uma rede complexa de novos significados imbricados entre si pretende ir além do simples efeito retiniano e táctil. Na verdade, pretende provocar no espectador um pensamento, uma reação, o estranhamento ou a repulsa.

A aparência do objeto foi modificada através de operações transgressas como a de colocar o olho no pé, como ocorre num elemento da coleção "Marlozinho" (1).

Surge uma nova imagem que dará nova vida àquele objeto por desencadear o imaginário do espectador, através do uso de elementos da cultura popular, articulações kitsch e neo-barrocas; evidenciando, por fim, a capacidade do homem de re-criar para si próprio uma nova apresentação.

2.2. A PARTIR DAS APARÊNCIAS

Segundo James Laver (1990.p.7) o homem pré-histórico cobria o corpo por "motivos de exibição e mágica protetora"; ao contrário da opinião comum de que o ato de cobrir o corpo estava vinculado a uma questão de proteção contra as intempéries da natureza ou por questões de cunho moral.

Desta forma, podemos comparar o homem nu com a exuberância da natureza. Seu corpo quase sem cor, sem atrativos frente às penas coloridas das aves, às peles dos animais selvagens. Tal comparação proporcionou a crença de que, cobrindo o corpo com a pele dos animais, o homem poderia adquirir não só sua beleza, mas também sua força e proteção. Assim, o desejo de melhor elaborar a maneira como se auto-apresenta aos seus semelhantes está intrínseca à condição humana.

Conhecemos várias manifestações do homem não só se enfeitando com elementos retirados de seu habitat, como desenvolvendo especificamente o aspecto pictórico deste revestimento como é o caso de pintura sobre o corpo de índios, africanos, escaurificações e tatuagens.

É falso pensar que os sentimentos pré-históricos apontados por Laver tenham sido abandonados na civilização avançada.

Certas seitas japonesas praticam o "Tattoo Art": fazem da sua pele uma obra de arte com iconografia específica da cultura tradicional japonesa, onde são retratados os grandes defensores, que acreditam agir como escudos na criminalidade a que normalmente estão ligados. De tendências sadomasoquistas, estes homens exibem-se nus em feiras de arte, causando forte impacto aos espectadores,

pois as formas desenhadas na pele parecem ter vida ao se apoderarem do movimento do próprio corpo. Conscientes de sua condição artística e perene, assim como sabedores que a saturação da pele pela tinta diminui drasticamente a transpiração, que é responsável pela eliminação de toxinas provocando sua morte prematura, preferem viver menos e sentirem-se protegidos. Consolam-se em saber que sua pele resistirá à morte do corpo, e como obra de arte será perpetuizada ao ser aplicada como revestimento de parede ou pantalha de abajur na casa de colecionadores.

Gilles Lipovetsky (1989,p.32) observa que o gosto pelo enfeite, o desejo de distinção e rivalidade entre grupos são intrínsecos à natureza humana. Disso resulta a tamanha importância da moda como fenômeno antropológico e linguagem simbólica, pois ela ajuda o homem a mudar e a inventar sua maneira de "apresentar-se".

Omar Calabrese (1987,p.110) fala da tendência do homem em se transformar para ser reconhecido, aceito e respeitado por todos. Exemplo deste pensamento encontramos no aspecto abordado por Gilda de Mello e Souza (1987,p.100-101) sobre a mentalidade feminina brasileira no século XIX. A mulher descobre sua individualidade. Insatisfeita com sua condição inferior na sociedade, oprimida pelo machismo e tolhida de suas vontades, encontra, na moda, ou trato de sua aparência, uma fuga para sua expressividade. Remodelando a

forma de seu corpo, "(...)aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos (...)".

A mulher procurava sua identidade e sua alma através da intuição de uma nova forma e nova maneira de ser e de se apresentar. Assim como o artista cria uma escultura sem prender-se à mimese da natureza, a mulher inventava uma fisionomia particular ao trabalhar de maneira específica o penteado, a maquiagem e as roupas, além de produzir um gênero próprio na maneira de falar, sorrir, pensar e agir. O modo de descansar as mãos sobre o colo e o movimentar os olhos também faziam parte do grande projeto de recriar sua imagem.

"Realizava (...)um outro "si-mesmo", materializando os estados de sua alma através do espírito da cor e do tecido e substituindo a cada momento a atmosfera que a envolvia, como o pintor varia a paisagem de fundo de seu quadro para nos impregnar do espírito que possui."

Este ato de transformar o corpo, Calabrese (2) chama de "body building" ou corpo edificado, isto é, construído. Esta visão do ato de transformar o corpo à luz da autoedificação serviu como referencial para o meu trabalho.

Assim como as pessoas são capazes de transformar o próprio

corpo, muitas vezes usando métodos irreversíveis e/ou mutiladores por motivos variados, procuro objetos que fazem parte do universo de imagens de nosso mundo, que, apesar de carregarem consigo uma autonomia expressiva ou simbólica, não são quase percebidos ou valorizados. Estes objetos podem variar de constructos utilitários, como cadeira e janela, a objetos de decoração, como entalhes e estátuas em gesso, e são resgatados de sua condição de detrito para passar a condição de obra de arte.

2.3. PROCESSO

A presença do tecido em meu trabalho é fundamental, pois acredito que o tecido tenha participação constante na vida do homem desde que nasce. Assim, o tecido representa a mediação entre as pessoas e os objetos; ele é a segunda pele do homem. Plurifuncional, veste o corpo e reveste os objetos.

Coleciono tecidos, novos, velhos, grossos, finos, estampados ou não, em sua maioria usados. Paralelamente, estou sempre à procura de objetos que tenham "algo a me dizer" e eu a eles. Assim poderão servir como suporte do trabalho.

Quando decidi que gostaria de continuar cultuando a figura humana, pensei no uso de um simulacro, para fugir da represen-

tação realística ou de estereótipo (que seria o caso de manequins). Elegi estátuas de gesso como suporte fundamental para este trabalho porque, além de já possuírem significados canonizados: são, em sua maioria, cópias infiéis de obras de arte clássica, que hoje habitam o universo kitsch, isto é, resíduo cultural de nossa sociedade. Indignada com este destino, trabalho no sentido de "deskitschizar" (3) estas réplicas.

A questão da cópia me fascina: as contínuas visitas à fábrica de objetos de gesso funcionam como o despertar de novas idéias, pois parece que lá tudo é possível de ser copiado, surgindo os mais bizarros objetos que freqüentam o imaginário popular.

O processo de meu trabalho resume-se em escolher objetos que já existam, às vezes modificá-los em sua forma, e depois proceder o seu revestimento.

Basicamente, o método usado no revestimento é o da "moulage", técnica usada na alta costura na qual se modela o tecido diretamente sobre o manequim, o que possibilita uma avaliação mais segura do comportamento do tecido, seu caimento e o controle da disposição dos elementos da estampa sobre o corpo. Esta técnica executa o deslocamento da condição bidimensional do tecido para galgar à

terceira dimensão do objeto.

Muitas vezes preferi definir primeiro o molde em papel da parte a ser coberta. É curioso ver o inverso acontecer: a planificação da forma tridimensional. Para ilustrar este fenômeno apresento alguns moldes usados no final do capítulo. Tratam-se de partes que foram executadas "avant la pose", permito-me aplicar este empréstimo lingüístico, pois, assim definiam os antigos as figuras esculpidas antes de serem aplicadas no local, como relevos das paredes de catedrais. Estas partes receberam especial atenção no acabamento, simulando roupas reais.

A pintura participa constantemente do processo desde o preparo do objeto, que funciona como uma primeira camada, esboço do trabalho, depois segue, quer ligando coberturas ao suporte quer modificando o material resíduo do cotidiano, no intuito de desligá-lo de sua antiga realidade e adquirir novo conteúdo simbólico, passando a agir em conjugação com todas as outras partes do trabalho. É um procedimento semelhante ao de Jasper Johns, quando usa pátina de encaústica sobre objetos banais de maneira a neutralizar seus signos, desligá-los de seu antigo contexto, aplicando-os em seu trabalho.

A conclusão do trabalho fica sempre por conta da interfe-

rência também da pintura.

A pintura, como já foi dito, é um recurso que permeia todo o trabalho. Trata-se de um conjunto de técnicas, em sua maioria não tanto as convencionais pictóricas, mas artesanais como as de transferências, por exemplo: monotípias, carimbo e "grattage". Foi criada por Max Ernst e está para a pintura como a "frottage" está para o desenho. Consiste em delatar o tecido sobre algum relevo ou textura tridimensional e transferir sua imagem para o tecido ou através de raspagem ou pela aplicação de pincel ou boneca (bucha de tecido) pouco entintados.

Outra técnica que costumo utilizar com frequência é a do aerógrafo. Como é do conhecimento de muitos, trata-se de uma caneta-pistola ligada a um compressor de ar. O efeito é semelhante ao do "spray" só que proporciona recursos bem mais apurados. É uma técnica muito usada em "design" gráfico. O procedimento é, basicamente, tapar com "máscaras" ou moldes-vazados as áreas que não desejamos entintar. Permite efeitos tipo esfumato.

Com o uso destas técnicas mistas realizo uma pintura mesmo quando não uso pincéis e tintas. Componho a superfície colocando camadas de tecidos estampados ou não, opacos, transparentes, umas sobre as outras controlando a cor e a forma, como se fossem man-

chas. Consigo criar cores novas pelo somatório de camadas de tu-
les coloridos misturadas com organza ou jérsei estampado numa es-
pécie de veladura. Combino texturas tácteis com visuais, como na
pintura sobre pele sintética, criando uma linguagem própria, de
forte apelo expressivo.

NOTAS DO CAPÍTULO:

- (1) Este trabalho consta no anexo "Imagens das obras apresentadas".
- (2) Poderiam ser citados como protótipos os cantores contemporâneos Madonna e Michael Jackson.
- (3) O neologismo é de minha autoria.
- (4) Técnicas desenvolvidas por Max Ernst, na Europa por volta de 1925, movimento surrealista.



TATTOO ART Fig. 1-

THE JAPANESE TATTOO

Fotos/Text: Sandi Fellman/D.M. Thomas; Abbeville Press, New York/USA 1986, ISBN 0-89659-798-9; 112 S., 66 Farbabb.

Textilman 493 33



Fig. 2- Roupas usadas nas festas no séc. XIX no Brasil

CULA ICGC OU

PRESTAÇÃO D

CrS.

C

CrS.

CrS.



Marrone à profiss...

Mestre: Graham Greene

...do que as raimas concretas
 ...pelas países até então
 ...necessitam desta realidade. Há
 ...muito o oxigênio de que vive escar.
 ...ve do imaginário das pessoas. Li-
 ...finex, quadrimhos são mais
 ...necessitam desta realidade. Há
 ...da América de 191
 ...portância na ligação
 ...se a decadência do ser.
 ...em torno de sua carreira ter graça.
 ...governos. Todas as especulaç
 ...e um segredo bem guardado
 ...mães é um fato do mund
 ...de informações e alicador
 ...muita informação deste
 ...pa Oriental, no Caribe, África e
 ...contuses na Rússia e toda a Euro
 ...da ao nível do mundo concreto. Ain-
 ...agente in loco e fundador. Ain-
 ...quina de Tanager, a necessidade do
 ...vem, capazes de ouvir uma con-
 ...dos fantásticos satélites de espion
 ...mandarrel) percebe que apesar

Fig. 3- Molde do Marronezinho



Fig. 4- Etapa da execução de "Ninfa na paisagem"



Fig. 5- "Pintura" com sobreposição de retalhos

3. TRAJETÓRIA

O trabalho artístico, objeto deste estudo, traz em sua bagagem uma formação acadêmica nas áreas artísticas de pintura, gravura e escultura.

Da pintura incorporou o uso da tinta como seu principal material expressivo, suas linguagens, e tratamentos; da gravura apoderou-se de técnicas de repetição e transferência como por exemplo a monotipia e o carimbo, que acrescentam-se às da pintura; e, da escultura, a espacialidade e o volume.

Trata-se, inicialmente, de uma pintura sobre planos de tecidos que se desdobram no espaço, assumindo formas variadas tanto pela ação do movimento ou pelos corpos que escolhem revestir.

Durante o curso de Artes eu já manifestava a vontade de desprender a pintura do bastidor, da moldura, com seu paralelismo à parede; como o trabalho do pintor americano Sam Gilliam que apresenta sua pintura com a tela solta do bastidor e pendurada, numa

corda como roupa que estivesse secando após a lavagem. Ao integrar-se ao espaço real da vida cotidiana, minha pintura atinge o observador não somente através da visão, mas também pelo tato. Para tanto, a pintura sofreu sua necessária adaptação. O tecido grosso de textura áspera da tela convencional substituí por tecidos de toque agradável. Soltos do bastidor e galgando a posição de objetos reais, aliaram-se à finalidade de cobrir e ornamentar o corpo humano. Surge uma pintura portátil pelo espectador.

No início dos anos 80, meu trabalho constituía-se, basicamente, de acessórios de moda, como lenços echarpes e gravatas. Num segundo momento levei este trabalho através de uma incursão pela alta costura, criando peças únicas nas quais aliava a pintura à confecção primorosa de especialistas, oferecendo ao cliente qualidade, exclusividade e atemporalidade da roupa.

Esta pesquisa sobre a arte vestível se desenvolveu no sentido de acrescentar à pintura também uma liberdade formal. Surge, então, a série "Capas", que são planos de tecido, de formato simples, essencialmente geométricos (círculo, quadrado) de dimensões definidas a partir da relação com o corpo humano, como, por exemplo, a medida dos braços abertos: aproximadamente 1,50m de diâmetro ou lado. Possuem um recorte interno, deslocado do centro que permite que a peça seja vestida de várias maneiras. O material usado va-

ria de tecidos leves, onde é explorada sua transparência (potencializando a composição de suas formas pictóricas), à lá com um apelo táctil mais forte. A proposta básica das "Capas" está na possibilidade do espectador participar, vestindo e criando sua própria forma e imagem. Um paralelo pode ser feito com os "Parangolés" de Hélio Oiticica que buscava a "fulguração da cor" e a liberdade da forma no movimento do corpo que o animava.

O meu trabalho, em contrapartida, possuía ainda como elemento constituinte o fator utilitário, uma condição de objeto comum. Decidi subtrair-lhe o fator "vestível" porque percebi que carrega consigo pressupostos que bloqueiam a liberdade criadora.

A dissociação entre o fator utilitário e artístico provocou uma nova adaptação da pintura que se enriqueceu com a apropriação de fragmentos do cotidiano (retalhos, resíduos, materiais diversos) deslocando a ênfase sensória de sua proposta para a conceitual. O procedimento pictórico funde-se numa técnica mista onde são incorporadas a costura, a aplicação e a colagem.

Inicialmente, elegi estátuas de gesso para funcionarem como simulacros do corpo. Foi, assim, dada a partida no sentido de revestir corpos inanimados. Um mundo novo revelou-se a minha frente: cada objeto que via imaginava de que maneira poderia reves-

tí-lo. Procurei em aportes teóricos experiências semelhantes de outros artistas; como Christo que simplesmente embrulhava os objetos, mantendo-os amarrados; Man Ray com seus objetos insólitos, os Novos Realistas com suas apropriações; e Hélio Oiticica com seus parangolés.

Os objetos agora suportam o trabalho de superfície que aplico sobre eles e podem variar de estátuas e relevos de gesso, caixa de papelão, cadeira, mesa, janela, a qualquer outro objeto que possa despertar a vontade de vê-los pintados, vestidos e revestidos.

É um trabalho estimulante pela dimensão nova que propicia a objetos comuns.



Fig. 6- Lenço de seda pintado a mão - 0,90 m X 0,90 m

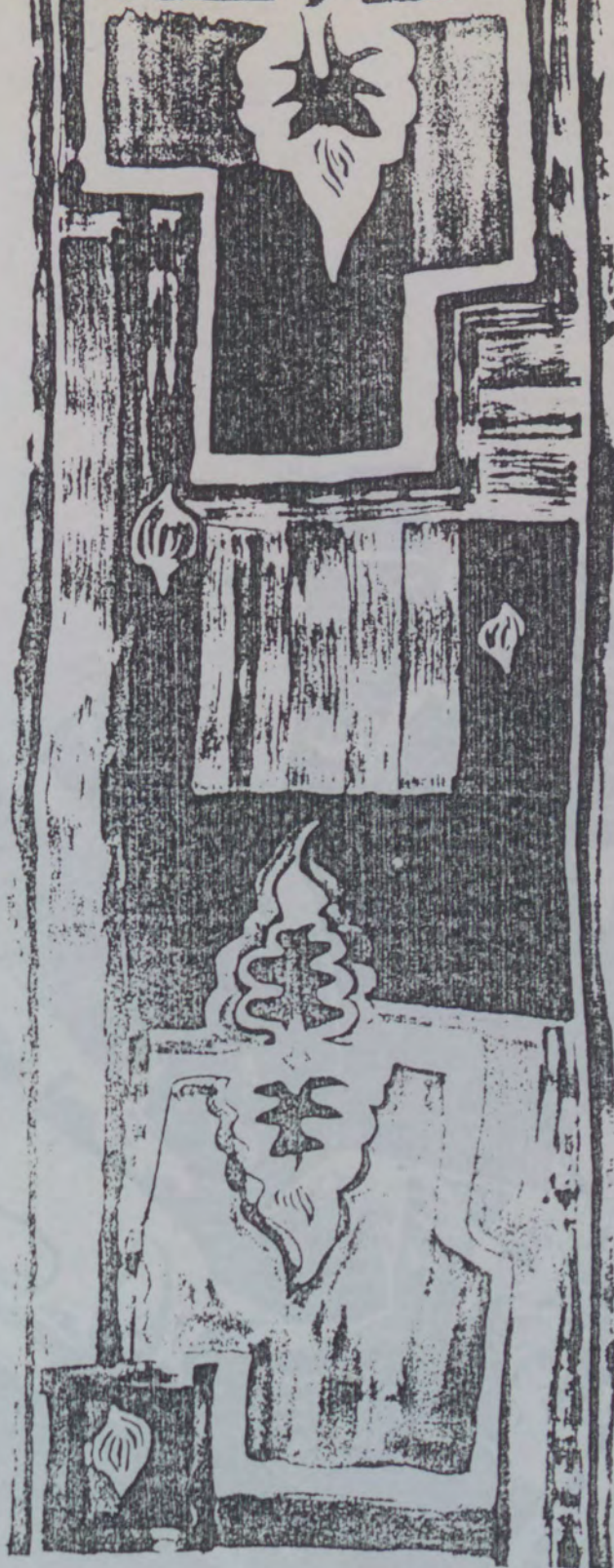


Fig. 7- Echarpe de seda pintada - 0,40 m X 1,40 m



Fig. 8- Organza de seda pintada - 2,20 m X 1,40 m



Fig. 9- Série "Capas" - "Luz" - 1,50 m de diâmetro
pintura sobre organza



9. 10- Série "Capas" - pintura sobre lã - 1,50 m de diâmetro



Fig. 11- Série "Capas" - pintura sobre "voil" "

2 quadrados de 1,40 m de lado, plissados



Fig. 12- Série "Gapas" - "Preta" pintura sobre organza

2 quadrados de 1,50 m de lado



Jêronimo da Mangueira veste
Parangolé P8, capa 5, 1965

Fig. 13- Parangolé 8 de Hélio Oiticica

Parangolé P4, capa 1, 1964
lona, filó, náilon e plástico
com pigmentos



Fig. 15- Parangolé 4 de Hélio Oiticica



do da Mangueira veste
Parangolé 1, capa 1, 1964

9. 14- Parangolé 1 de Hélio Oiticica

4. RE-VISITA AO PASSADO

Procuro, neste capítulo, pinçar elementos que permearam a arte no decorrer de sua história, que, de alguma maneira, denotam a compreensão de meu trabalho.

A pintura vem se apropriando de suportes variados no decorrer da história, desde a pedra das cavernas pré-históricas, até sua condição atual.

O hábito de pintar esculturas também é antigo e remonta às esculturas gregas (séc. V a.C.). Como comenta Rudolf Wittkover (1989, p. 47) "(...) a primitiva escultura policromada estava tão próxima da pintura, e dela derivava tão naturalmente, que deve ter sido tratada como se de fato fosse pintura, isto é, deve ter sido executada na escultura já concluída."

Roma introduziu o mármore branco.

No Renascimento assistimos a uma distinção curiosa: as obras que visavam um público conhecedor de arte eram executadas no mármore natural, enquanto que, para o povo, eram feitas peças em materiais inferiores como terracota, nas quais era aplicada a pintura policromada, para tornarem-nas mais atrativas.

Após um período de preferência pela pedra nua por parte do público erudito, encontramos no Barroco o uso de um cromatismo intenso. Resultado da interação de diversos materiais como o mármore, explorando suas tonalidades naturais e texturas, o bronze escuro e dourado, o estuque e a madeira policromados, aliados à luz amarela dos vitrais. Estes elementos agiam de maneira integrada para conferir ao conjunto escultórico um significado sobrenatural como se evidencia nos trabalhos de Bernini (Roma, séc. XVII).

Sem dúvida o trabalho que desenvolvo possui pontos que já se mostram presentes na estética Barroca, como por exemplo sua inspiração no popular, o inter-relacionamento das linguagens artísticas (gêneros escultura X arquitetura, escultura X pintura) a abundância de elementos e riqueza de texturas. Um aspecto interessante é o levantado por Mário Perniola em seu texto "Le revêtement de l'art" (Brites, 1991, p.13) quando chama a atenção para o tratamento dado ao corpo humano, tanto na escultura como na pintura e no desenho anatómico barroco: a pele é pensada como uma vesti-

menta. Na escultura o drapeado desgastado na pedra já representa a forma humana que fica subentendida na forma da vestimenta (exemplo: "O êxtase de Santa Tereza" de Bernini). Nos desenhos e pinturas, o nós parecem "resplandecerem de túnicas de pele" (op. cit., p.13).

Devemos notar que esta pintura não buscava a mimese da natureza e sim um sentimento convencionado.

A seguir analisarei características de movimentos modernistas e até pós-modernistas (segundo alguns historiadores) que tem afinidade com o meu fazer artístico.

Em minha opinião o movimento que operou mudanças radicais e irreversíveis na história da arte do século XX foi o Dadaísmo (1914-1922), com uma postura anti-racionalista e de protesto contra muitos aspectos da vida moderna. Com sua tendência a construção de uma contra-cultura, pela qual quis denunciar o abismo existente entre a arte erudita e a realidade do homem comum, esta tendência se apresenta como integrante do conteúdo ideológico do meu trabalho: seguindo o ato de fazer da apropriação simples um ato de inspiração poética capaz de reinventar o mundo disponível. Dar uma vida nova aos objetos já conhecidos e aproximar o homem comum da obra de arte.

As formas de volume total que utilizo exigem que o espec-

tador circule ao seu redor para observar as diferentes linguagens pictóricas que recobrem sua superfície, é uma pintura sobre suporte tridimensional.

Este aspecto pode também ser observado na obra de Man Ray que também libertou sua pintura do plano em função do volume, como em "Le pain peint", dois pães pintados de azul sobre uma balança verde. A característica principal de seus trabalhos é de serem todos bem diferentes uns dos outros. A unidade de suas obras mantém-se ao nível conceitual que é a fabricação de objetos modificados pela imaginação como também acontece com meus objetos. Seus trabalhos não foram feitos para serem vendidos ou para "morrer" em um museu, muitos tinham como proposta a própria destruição (exposição de Walberg, 1968).

Marcel Duchamp também procede o deslocamento de uma pintura tradicional, passando por modificações dos suportes até atingir a espacialidade. Em um clima DADA incorpora a fragmentação cubista, o fascínio pela máquina, a questão da reprodução. Interfere nas cópias gráficas inventando a apropriação dos "ready-mades" bi e tridimensionais. Na obra "Le grand verre" usa o vidro como suporte à composição de elementos pintados a óleo pelo artista acrescentados da presença de objetos (em sua maioria matemáticos, números, réguas, etc.) e interferências no suporte como coloridos e rachadu-

ras. A magia que provoca o uso do vidro como suporte é a potencialidade adquirida pela obra, no sentido da constante alteração da visualidade, uma vez que o suporte sendo transparente, se apropria também de imagens que já existam no ambiente. Característicos deste período os "ready-made", grande invenção de Marcel Duchamp, eram objetos ou parte deles, artefatos gerados pelo homem que variavam de objetos do cotidiano (como o urinol) até cópias de obras de arte, como a famosa "Gioconda de bigode", uma releitura feita por Duchamp sobre a obra de Leonardo Da Vinci. Estes objetos eram reapresentados à sociedade revestidos de uma aura de obra de arte, um protesto contra o sistema das artes. O próprio artista é quem confere a autenticidade da obra, isto é, se o artista assume o objeto comum como obra de arte então realmente passa a ser.

"(...) apropriar-se deste ou daquele fragmento do real para fins poéticos é colocar o problema da autonomia expressiva do objeto, ou seja, retomar ao referente dadaísta, ao 'ready-made' de Marcel Duchamp: o objeto de uso batizado escultura é efetivamente uma obra de arte na medida em que o artista-inventor assume a responsabilidade moral sobre ela". (Kestany, p.32).

Em um paralelo entre a obra de Duchamp e meu trabalho, fica evidente que ambos utilizamos a "apropriação", questionamos o uso do suporte artístico assim como o limite entre obra de arte e vida real, além de darmos importância ao pensamento, que a obra

sugere. Com seus "ready-mades" Duchamp inaugura a Arte Conceitual (anos 60-70) que livra a arte de sua obsessão de ter que produzir objetos para "decorar" ambientes. A idéia, o pensamento que a obra desperta, passa a ter mais importância que o produto visual.

Esta nova aceção da arte abriu o caminho para outras formas de manifestação. Seguem-lhe o cinismo da Pop Art, a frieza da Minimal Art, a escultura invisível de Josef Beuys, a Arte Povera, os Happenings, Body Art, Land Art e, entre outras, o movimento "Novo Realismo".

Por estranho que possa parecer, não sinto que meu trabalho possua referenciais na Body Art, porque esta usava o corpo entintado como instrumento, como um "pincel" para que restasse um testemunho, um registro de determinada performance apresentada pelo artista. O corpo como instrumento e não como suporte.

Por outro lado, o "Nouveau Réalisme", termo lançado em Milão em 1960, marcava uma nova postura artística que, além de privilegiar o conteúdo semântico da obra, muda a atitude do observador de apenas contemplativa para uma atitude participativa. O Novo Realismo é um novo modo de perceber o real, onde é exaltada a dimensão poética latente na realidade cotidiana o que corresponde a sua ló-

gica apropriativa.

O movimento correspondente no Brasil (e simultâneo) é o Neoconcretismo, baseado no experimentalismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

A base ideológica de meu trabalho está alicerçada nos pressupostos destes dois movimentos: o "Novo Realismo" europeu, com sua exploração das possibilidades expressivas dos objetos comuns e, o Neoconcretismo brasileiro, com ênfase psico-sensória. Ambos enaltecedendo a arte como um meio de desenvolver a percepção do público, e negando sua condição de mercadoria.

Para mim, para desenvolver uma proposta artística hoje, é necessário levar em consideração o contexto que estamos vivendo: um país em ~~sub~~desenvolvimento como o Brasil. Por isso proponho um trabalho sem a aura do tradicional, mas uma arte que faz parte do espaço real que deseja atingir mais de perto seu público.

Na Arte Brasileira o "Esquema Geral da Nova Objetividade" representa princípios que norteiam ideologicamente meu trabalho, apesar de sua dimensão radical:

(...) a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passi-

vidade e estagnação"; a vanguarda pretende "integrar a atividade criadora na coletividade"; opõe-se "às técnicas e correntes esgotadas"; denuncia "tudo quanto for institucionalizado"; nega "a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante"; aspira "a acompanhar as possibilidades da revolução industrial, alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade"; propõe modificações múltiplas "a invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética". (FAVARETTO, 1992-pp 156-157)

Apresenta-se uma curiosa afinidade com as proposições neoconcretistas de Lygia Clark e Hélio Oiticica na série "Capas" de meu trabalho.

O plano pictórico desprende-se do paralelismo com a parede, liberta-se da moldura, do bastidor, liberando a pintura do espaço virtual do quadro e integra-se no espaço real da vida. Neste aspecto assemelha-se com o processo evolutivo da obra de Lygia Clark, que é uma das primeiras artistas brasileiras a transcender a pintura do espaço pictórico tradicional para o espaço geral, criando algo que não era um quadro, nem uma escultura, era um objeto, um relevo, que Ferreira Gullar chamou de "não-objeto":

"(...) o não-objeto não é um anti-objeto, mas um objeto especial em que se pretende

realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro". (GULLAR, 1980, pp 11-12)

A utilização do "não" como prefixo por Ferreira Gullar na denominação "não-objeto" intenciona distingui-lo de 'objeto' por se tratar também de um artefato humano, só que não possui o caráter concluído, como observa Ana Carvalho (1992). O artista produz um objeto que não está pronto, fechado em si, mas que espera ser concluído pelo espectador. Na série "Capas" o espectador tem a oportunidade de interferir, modificando, quer portando-a sobre seu corpo, escolhendo a maneira de vesti-la; quer arranjando-a em um espaço qualquer, escolhendo sua posição que, decorrentemente, determina nova conjugação de relevos gerados pelos drapeados e efeitos pictóricos tratados na superfície.

A série "Capas" possui um referencial forte nos "Parangolés" de Hélio Oiticica, estruturas-extensões do corpo". Assim define Hélio Oiticica, em entrevista a Ivan Cardoso:

"O Parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total

"in(corpo)ração". É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de "in-corporação". (Favareto, 1992, p.107)

Nas "Capas", na arte vestível trabalhei na intenção de uma participação mais efetiva da arte na vida real, usando como via legitimadora de acesso à moda. Uma maneira de driblar o sistema das artes, com seu mercado, galerias e "marchands", e atingir diretamente o espectador muitas vezes leigo em arte e vítima da sociedade de consumo, oferecendo-lhe um "não-objeto" de consumo. Outras vezes este mesmo público, com grande poder aquisitivo não investe em obras de arte, porque não se interessa pela arte por si mesma e não costuma frequentar museus ou galerias de arte.

Na segunda fase do meu trabalho apresenta-se o desafio de isolar o componente "utilitário", anulando-o, e com isto forçar o mergulho em reflexões mais profundas das relações entre tecido, corpo, revestimento e procedimentos pictóricos. O conteúdo advindo da experiência das capas encoraja o deslocamento do suporte corpo humano para seu simulacro: estátuas de gesso, transferindo também sua condição de "não-objeto", seguindo Ferreira Gullart.

A concretização destes conceitos ocorrem sob procedimentos diversos que mantêm-se unificados nos propósitos de uma pintura subjetiva, que se integra a suportes tridimensionais descontextua-

lizados do papel desempenhado no cotidiano.

O período cronológico dos anos 80 aos dias atuais imprimiu características pós-modernas que foram acrescentadas àquelas aludidas, neste capítulo. Tratando-se de acréscimos contemporâneos específicos prefiro abordá-los em capítulo separado. É o que passo a fazer.

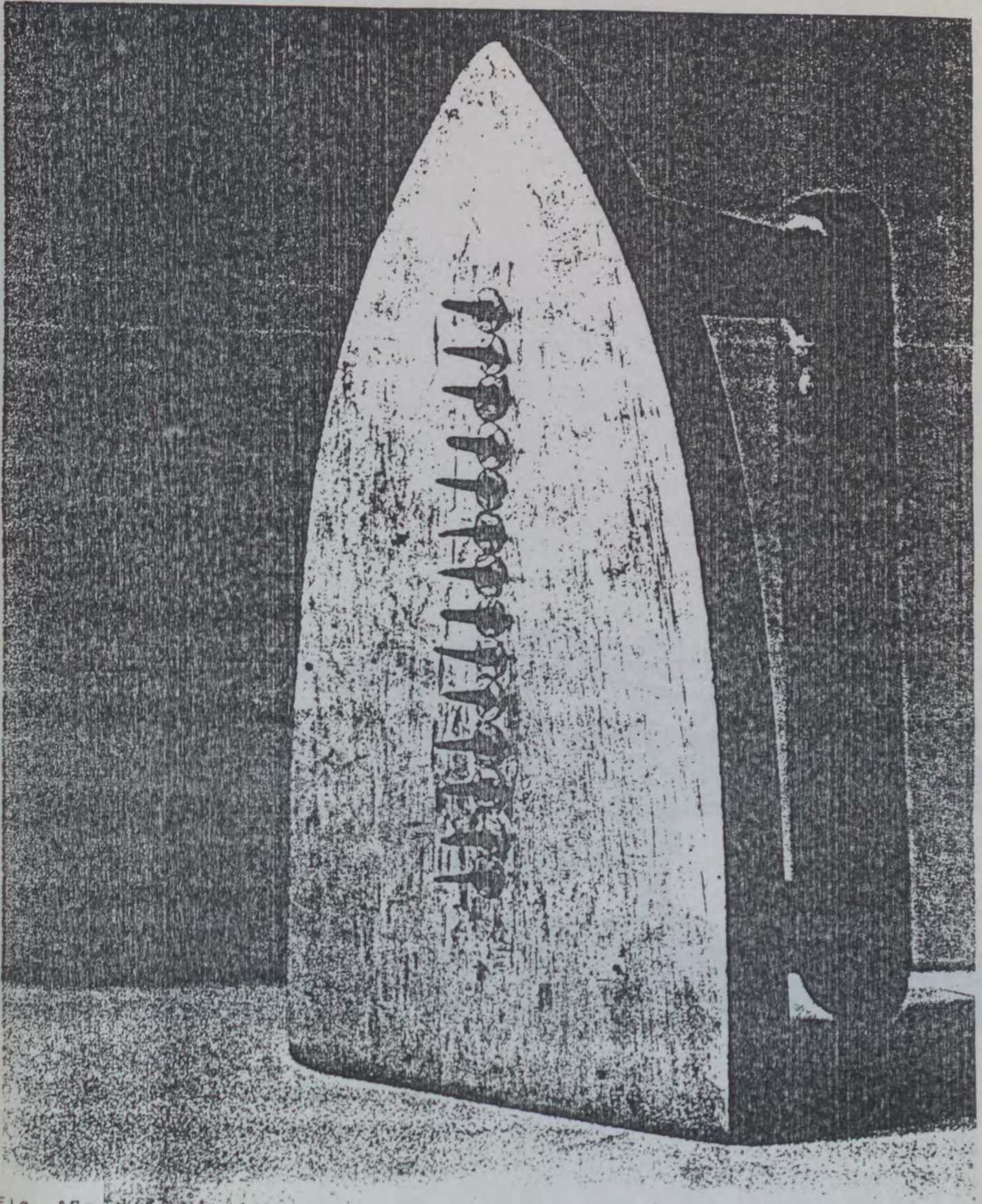


Fig. 16-

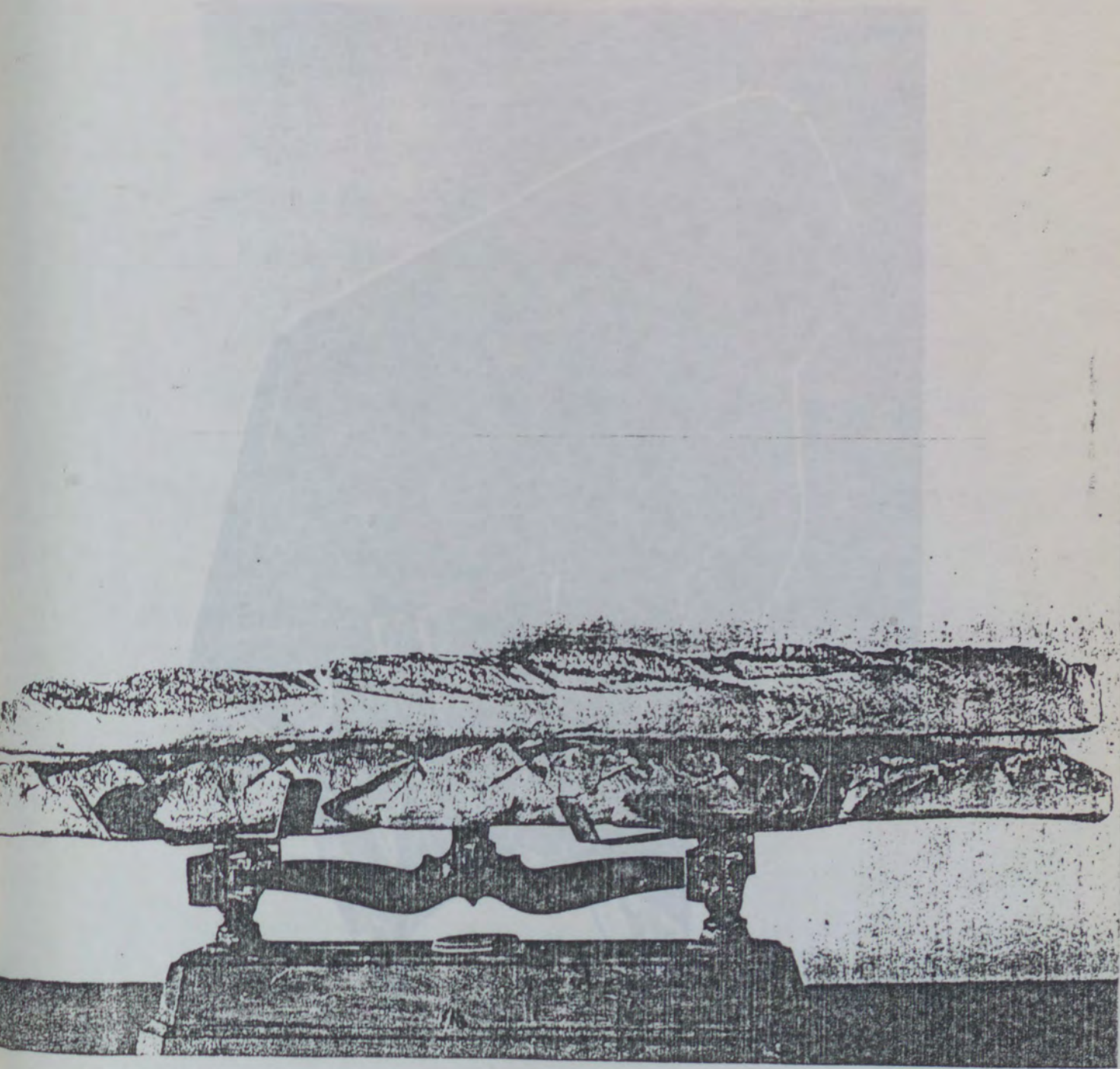
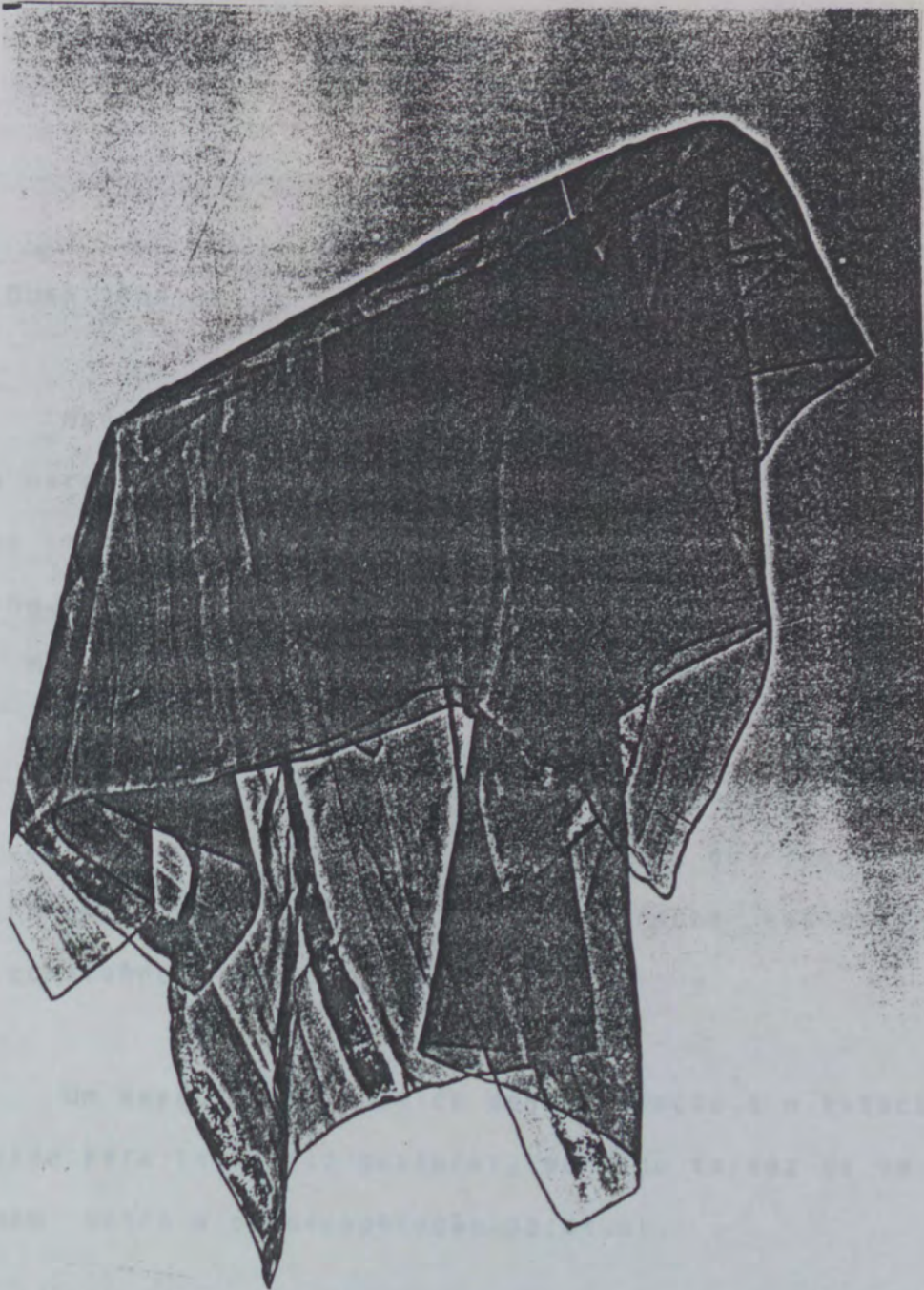


Fig. 17- "Le pain peint" - Man Ray



"Capa Preta" na sua versão de "não-objeto"

Fig. 18-

5. MOLDURA TEÓRICA

Neste capítulo apresento algumas idéias originárias de campos paralelos como a sociologia e a semiótica, mas que encontram-se imbricadas na arte e que considero referenciais do meu trabalho. Algumas são apenas adjacentes, outras até contraditórias, mas que ajudam a elucidar minha pesquisa.

Esses pontos de discussão teórica possuem sua gênese centrada na relação homem x objeto, uma vez que desde o momento em que o homem criou o primeiro objeto traçou seu próprio destino: o da convivência eterna com o objeto.

Um aspecto específico desta relação é o kitsch, fenômeno produzido pela indústria cultural, surgido talvez de um descontrole do homem sobre a superpopulação objetual.

O terceiro assunto abordado nesta "moldura teórica" é o ar de nosso tempo, chamado momento pós-moderno com a evidência de

traços específicos constantes em áreas culturais diferentes.

O pós-moderno na arte surge a partir da forma alterada de percepção do homem contemporâneo pelo efeito do progresso acelerado das tecnologias, aliado, é claro, a sua condição social, psicológica e a bagagem de seu imaginário.

5.1. O HOMEM X OBJETO

"A roda é uma extensão do pé; o livro é uma extensão do olho; a roupa, uma extensão da pele; o circuito elétrico, uma extensão do sistema nervoso central..."

Marshal McLuhan

165-M { Uma série de fenômenos sócio-culturais representam uma época de constantes mudanças sociais e políticas causadas por novos hábitos e práticas econômicas que se instauraram com a revolução industrial, e a que agora assistimos, a sobreposição da revolução eletrônica, com seus artefatos de informática e telemática.

As relações entre "homem" e "objeto" parecem preocupar vários teóricos contemporâneos como Marshal Berman, Abraham Moles, Mário Perniola, Omar Calabrese, e os brasileiros Frederico de Moraes, Celso Favaretto, entre outros.

Os teóricos colocam o imbricamento entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento do indivíduo como causa do surgimento de uma rede complexa de situações sociais, psicológicas e antropológicas.

O sociólogo francês Jean Baudrillard, ao se referir à linha de demarcação do humano, constata a existência atual de uma "desregulação" (1993, p.42) antropológica, desregulação simultânea da ética, de todas as regras morais, jurídicas e simbólicas do humanismo.

Marshal Berman expressa a idéia de que o homem gerou este mundo, e é ele mesmo quem sofre as conseqüências deste progresso como pode ser visto em seu livro "Tudo que é sólido desmancha no ar".

203M A superprodução de objetos mudou a relação do homem com estes seres que são muitas vezes até "animados". Como compara Abraham Moles, em sua Teoria dos Objetos; assistimos ao surgimento de objetos cada vez mais animados, como por exemplo: os computadores; ao mesmo tempo que constatamos o aumento do condicionamento humano, como homens autômatos que trabalham dentro de um escritório ou fábrica, realizando anos a fio uma mesma função. Mário Perniola in-

terpreta este pensamento como um fenômeno de osmose recíproca entre o homem e as coisas.

"On a de plus en plus l'impression qu'entre l'homme et les choses se soit produit un phénomène d'osmose réciproque, le premier devenant semblable aux secondes, et réciproquement les secondes revêtant des caractères de plus en humains". (PERNIO-LA, 1991, P.10)

Baudrillard refere-se ao "modus vivendi" da maioria da população atual como uma "morte-viva" ou seja, uma vida com ausência de destino que leva a uma confusão dos limites da "vida" e da "morte". O indivíduo "não está mais ameaçado de morrer, porque já está morto". (1993, p.45)

Devemos analisar também que o desenvolvimento da tecnologia não modifica somente as relações entre homem x objeto, mas também as relações entre homem x homem. O contato humano é cada vez mais filtrado pelos eletroeletrônicos que geram formas virtuais de comunicação, por exemplo, o fax, o correio eletrônico, o disquete, o vídeo do computador, a televisão, o telefone, com seus códigos de operações, sinais e signos.

Abraham Moles atribui a tendência de se dissolverem as

distinções entre os seres e as coisas, como uma possível perturbação futura nas categorias filosóficas do real (1981, p.175).

Na expressão artística o sintoma desta condição sociológica aparece sob várias formas, como numa cena qualquer de cinema em que um relógio pode vir a ter mais importância que a própria presença do ator. Ou ainda, quando objetos representados na pintura metafísica de De Chirico possuem maior destaque que a figura humana, o que não é garantia que a intenção do artista fosse afrontar a dignidade humana, pois é prática artística a busca da libertação psicológica através da evidenciação do ultraje.

Uma outra via de acesso era usada pelos surrealistas que supervalorizavam a expressão imanente do objeto banal. Esta atitude ficou coroada na Exposição Surrealista em Paris, no Inverno de 1936, constituída de "objetos matemáticos, objetos naturais, objetos selvagens, objetos encontrados, objetos irracionais, objetos ready-made, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móveis" (Pedrosa, 1986, p.161).

Já os "Novos Realistas" trabalhavam em cima de objetos apropriados do real e transfigurados em objetos artísticos.

} A interferência confere um novo significado ao objeto

objeto apropriado. Sua presença em um determinado lugar cria um campo energético que age sobre as pessoas, constituindo uma mensagem bem diferente dos demais objetos. Um ato simples e doméstico como o de cobrir uma janela com uma cortina, torna-a imediatamente diferenciada das demais. A relação homem x objeto foi modificada.

Tenho a tendência de entender o tecido como um material intermediador entre o ser humano e seus artefatos.

Considero artistas que tenham se apropriado de objetos através da qualidade de revestimento do tecido, gerando um jogo tenso pela magia do objeto escondido, quando enrolado num tecido.

Man Ray embrulha objetos com tecidos, sistematizando a curiosidade humana, como em sua obra "O enigma de Isidore Ducasse", criado em 1920, onde gera um significado metafórico ao escolher uma máquina de costura para ser escondida sob um tecido enrolado sobre o objeto e posteriormente amarrado (1).

Christo, inspirado na embalagem industrial, desenvolveu dois procedimentos: o alinhamento e o empacotamento, transitando em dimensões monumentais como fez em 1966. Colocou diante de uma escola de artes em Minneapolis um enorme pacote de ar. A partir desta interferência trabalha no fantástico: em 1968, apresentou na

Documenta de Kassel "193.000 cubic feet package" um pacote de ar de 3 toneladas, que se tornou o sinal aéreo da exposição (93 m de altura); em 1969, chegou a empacotar uma praia na Austrália.

A artista japonesa Yayoi Kusama (SDJ, VOL 15, nº 4, 1991, pp.4-5) reveste móveis, cotidianos com tecidos estampados industrialmente, cujas formas são alteradas por uma técnica própria, passando a idéia de acumulação e repetição (2).

Seu trabalho evidencia o espírito da cultura japonesa, sem com isto eliminar suas características individuais.

Cito aqui a obra de Kusama por detectar fortes similaridades em comparação com o meu trabalho, tal como o fato de não estarmos filiadas a nenhum movimento ideológico específico, de termos no tecido o material expressivo básico do trabalho, além do procedimento técnico semelhante de criar formas e revesti-las usando as narrativas de acumulações e repetições.

Comparando a minha produção com a de Kusama, posso afirmar que diferimos basicamente na questão da cor, tendo em vista que Kusama não interfere no tecido. Eu, ao contrário, tenho na pintura do tecido e do suporte um ente consistente do trabalho, de importância relevante, uma vez que é o que determina o

jogo semântico.

Entretanto, ambas temos como procedimento básico o reconhecer objetos com tecidos como uma forma de destacá-los do cotidiano.

5.2. O KITSCH

O kitsch é um fenômeno gerado pela indústria cultural, relativa à produção em massa e à postura do indivíduo dentro de uma sociedade de consumo que o sufoca com suas injustiças sociais.

O homem está fadado a se contentar com microprazeres. Aproxima-se de quinquilharias acessíveis ao seu poder aquisitivo. Desnecessários, distrativos, atraentes apesar de funcionais e não duráveis, fúteis, e de baixa qualidade, estas são algumas qualidades dos objetos kitsch.

Norteados pelo princípio de empilhamento e da decoração em excesso de adornos e detalhes.

O colorismo kitsch, responsável por seu poder atrativo,

baseia-se no uso das cores do arco-íres misturadas ao máximo, possuindo também variações em tons pastéis como o rosa-bombom "Fondant" e o lilás leitoso, além do apelo ao uso de cores com leituras sentimentais: "o vermelho como significado de amor".

Os materiais têm como característica a falsidade óptica: fórmica imitando granito, ou mármore; plástico imitando madeira, etc.

A proporção da peça produzida tende ao agigantamento ou à redução drástica dependendo da intenção de se tornar mais "decorativa" ou de fácil distribuição, como, por exemplo, aqueles enormes bichos de "astrakan", maiores que as crianças, ou miniaturas adaptadas a chaveiros.

Os objetos característicos da estética Kitsch são em sua maioria, reproduções de obras célebres, bustos, estatuária de jardim, e de animais (cachorro, pingüim, elefante, leão, etc.).

No tratamento de superfície quanto mais brilho melhor, uso de tintas vidradas, purpurina, glíter, espelho quebrado.

Sua função principal é de dar ao povo acesso a réplicas de obras de arte, além de fornecer um estado de felicidade causado pe-

la evocação do aspecto atrativo conjugada com sua funcionalidade lúdica. Caso não se possa comprar o original, adquire-se a cópia perfeita do relógio Rolex feita em série ou o quadro imitando um Di Cavalcanti.

A mim o **kitsch** é um fenômeno muito complexo pois envolve "desejos" do inconsciente, são "objetos de desejo" como expõe Lacan, misturados no frenesi da vida consciente. Talvez seja este o ponto de ligação da estética **kitsch** com a Dadaísta e a Surrealista: a concretude de objetos de sonho. Surge como uma expressão popular com seus componentes atrativos, lúdicos e perecíveis. Amalgamando, talvez, esboce o tipo de linguagem visual que utilizo em meu trabalho.

O **kitsch** me agrada por atingir o público, não importando a classe social nem o nível de erudição, pois segundo Abraham Moles ninguém está imune ao **kitsch**, todos nós temos nosso lado **kitsch** mais ou menos forte. O autor ainda especifica que as únicas coisas que estão livres do efeito **kitsch** são as que já surgem como cópias, imitações, como o caso dos efeitos virtuais das simulações criadas nos computadores.

*A relação Kitsch e a arte que dela resulta é profunda e naturalmente pedagógica.

O bom gosto se estabelece socialmente contra, através e, portanto, pela via do mau gos-

to, exatamente ao contrário do esteta que pretende desprezar estas oposições sociais em favor de caminhos reais da beleza, espontaneamente revelados, ou encontrados como evidências do acaso" (Moles, 1972, p.233).

No caso do meu trabalho artístico que tem como matéria-prima principal a apropriação do objeto kitsch (estátuas de gesso em sua maioria), ocorre uma "deskitschização" pelo tipo de interferência criada sobre sua forma, mudando totalmente sua aparência. Ocorre um resgate do kitsch enquanto seriação de obras originais para atingir a condição de obra única e artística.

Assumo o componente kitsch por entender ser um autêntico representante de nossa condição de país subdesenvolvido, além de emprestar à obra seu caráter irreverente, de bom humor e até de alegria, conjugando a sua realidade precária advinda do uso de materiais pobres. Concordo com Frederico de Moraes no artigo "O corpo é o motor da obra": "No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza" (Arte em Revista, v.7, 1973, p.52).

5.3. O PÓS-MODERNO

Neste capítulo realizo a interpretação de meu trabalho analisando os pontos de afinidade com os pressupostos do Pós-Moder-

nismo.

Vários autores discutem esse fenômeno histórico: se realmente existe, quando iniciou, se a denominação é apropriada, e, finalmente, a definição de sua ideologia.

Pessoalmente, entendo ser difícil falar da época em que estamos vivendo, pois pode faltar a distância necessária à crítica. Mas, concordo ser possível descobrir a repetição de alguns traços que possam configurar uma mudança.

Tentarei expressar, brevemente, o que representa este "ar do tempo" que ora vivenciamos.

Pós M
Lyotard, em seu livro "La condition postmoderne" define o termo pós-moderno como o estado da cultura após as transformações ocorridas no último século que afetaram as regras do jogo da ciência, literatura e das artes. É a consciência da interação de códigos de linguagem heterogêneos. O saber pós-moderno está calcado nas diferenças, na dúvida, forçando a nossa capacidade de lidar com o desconhecido e o incomensurável.

No universo artístico, Pierre Gaudibert (Brites, 1991, p. 23) coloca que o termo "Pós-Moderno" surge na Europa na década

60-70, sendo usado para designar uma nova tendência que surgia tanto na arquitetura como em todos domínios artísticos. Indicava o fim das vanguardas e do experimentalismo sensório, característicos da Modernidade.

O ponto de virada parece ter sido o trabalho da Arte Conceitual, mostrando as contradições do modernismo (que oscilava bruscamente entre o sensório e o racional), e abrindo novas linhas de indagação e engajamento.

A Arte Conceitual elimina o suporte material, transferindo o produto artístico, que antes era concreto, para simplesmente uma ação do artista, que poderia deixar ou não resíduos. Assim, o importante é o pensamento do artista e a maneira como ele atua dentro da dimensão realística, isto é, sua ação e, nem que fosse pelo estranhamento, produzia no público um pensamento sobre a vida. A obra é eliminada e permanece somente o conceito, a idéia.

Os artistas, em sua maioria, aparecem e desaparecem rapidamente como Kosuth, Baldessari, Oppenheim, Sol Le Witt, entre outros.

Mas logo surgem os pós-conceitualistas como o empacotador Christo, que mantém a questão "conceito" e retornam à matéria. Nes-

ta época, final dos anos 70 e início dos 80, os artistas reagem contra o radicalismo conceitual e proclamam a volta das "mãos na massa". É o Pós-modernismo que se instaura repudiando a veneração ao "novo". Agora o artista sente-se liberado para replicar ou retornar temas antigos, contribuindo sim, mas de maneira mais inteligente. Está embutido neste procedimento a negação da sociedade de consumo, criadora da "novidade". A arte se deixa iluminar por emanções de todos os tempos, todo tipo de referencial é válido, e seleciona o que lhe interessa para criar conexões inusitadas. Não existem mais modismos, as técnicas são mais individualizadas, isto é, cada artista gera seus próprios princípios expressivos, é a autonomia que se instaura

Como se expressa Michael Newman (ICA Documents, 1986, p.38) a respeito do discurso pós-moderno:

"The idea propelling this new work is drifting: a movement with no preconstituted directions, no departure and no arrivals, but accompanied by the desire to find a different provisory anchorage each time around in the sensibility's movements."

Ainda hoje sentimos os efeitos do cientificismo do século passado. A famosa frase popular "só acredito no que me for provado cientificamente" caiu totalmente por terra. Hoje a ciência reconhece a dificuldade da exatidão e trabalha com a dúvida e com a pro-

babilidade como acontece com teorias científicas atuais: fractais, caos, estruturas dissipativas, complexidade, instabilidade, mutabilidade, polidimensionalidade, dentre outras muitas. Este é o panorama científico contemporâneo, apoiado e alimentado pela alta tecnologia, o que, certamente, espelha o homem atual, mas também o modifica.

16
20

O reflexo deste estado aguçado de desenvolvimento e de crescente importância da máquina se apresenta na tendência artística de reação, passando ao enaltecimento do ser humano, com suas imperfeições e imprecisões. A Arte Conceitual já acenava para isto, e hoje vemos o retorno da arte figurativa, a valorização do gesto, buscando muitas vezes a imprecisão "naïf" como culto. As manifestações atuam como repositório de valores humanos numa luta contra os efeitos desumanizadores da mídia mecanicista.

Para Frederico de Moraes, o artista é um propositor de situações indefinidas e incomuns que provocam as mais variadas reações: estranhamento, repulsa ou até medo.

Estas reações talvez provenham do fato de vivermos numa época racionalista onde o incompleto, o indefinível, inexplicável, qualquer coisa que modifique a ordem a qual estamos acostumados, provoca um mal estar. Talvez este seja um ponto difícil para a lei-

tura da obra pós-moderna que articula elementos de uma realidade tensionada, multifacetada, operando com descontinuidades.

No caso de meu trabalho acredito que este problema seja mitigado por seu apelo kitsch, o que encaminha para uma maior aceitação popular.

Na questão do retorno ao corpo como elemento dialético da máquina, meu trabalho se insere por completo tanto nos seus aspectos visual e táctil apresentados, como na simbologia representada.

5.3.1. O SUPORTE

O suporte tridimensional usado já parte de um simulacro do corpo, ou seja, reproduções imperfeitas em gesso de obras de arte clássica.

Neste pressuposto pode-se detectar o efeito da paródia, forma de narrativa pós-moderna que arremeda, imita burlescamente algo na intenção de dar-lhe oportunidade de ser revisto. No uso comum da palavra pode ter sentido pejorativo, mas a arte contemporânea usa este recurso irônico e, às vezes, até escandaloso, para recontextualizar através do contraste, alguma entidade esquecida ou desgastada, atualizando seu conteúdo representativo. Como acontece

com o trabalho "As 10 Vênus" (3) que recupera a tão "consumida" imagem da Vênus de Milo, gerando um reenquadramento da arte antiga, do modelo clássico, na arte atual. É ao mesmo tempo uma homenagem à escultura grega, uma releitura da obra, e a vontade de divulgá-la como obra de arte e não como vem sendo digerida pelo consumo kitsch. A tendência que esta sociedade tem de mercantilizar tudo o que é produzido: a arte e até mesmo o que lhe é contrário. Exemplo disto está na moda criada por grupos de contestação como Punks, Neonazistas, etc.. Seu modo de vestir é logo absorvido pela sociedade de consumo, suas roupas passam a ser reproduzidas em larga escala, e vira "moda" se vestir daquela maneira, mesmo não participando da mesma ideologia.

Ainda referente à questão do suporte, este mesmo trabalho também pode explicitar o uso da estética da repetição. "Objetos estéticos que replicam outros objetos" (Calabrese, p.42). A estética da repetição ou do excesso, não significa necessariamente um aspecto de má qualidade da obra. A repetitividade e a serialidade surgem como oposição à originalidade e à unicidade da obra. As práticas contemporâneas subvertem a ordem, elegendo o múltiplo como elemento divulgador da obra de arte, além de ser mais acessível ao consumidor.

A repetição do que já foi visto ou dito, reforça determi-

nada intenção artística.

É claro que está por trás disto o procedimento copiado da prática industrialista, o da standardização. Assim como também uma forte ação do mercado de arte no sentido de baixar os custos e vender mais, acabando com o culto ao original.

Os meios de comunicação de massa, por sua vez, segundo Calabresse, pouco divulgam e mais geram um estado geral de desestetização, transfigurando a cultura em incultura de massa.

A repetição e o excesso de representações podem ressaltar aspectos da obra ainda não percebidos pelo espectador. Além desta vantagem, Walter Benjamim, em "A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução" (1969), aponta também para a possibilidade de transportar a reprodução para lugares em que o original jamais se encontraria.

No caso dos trabalhos realizados sobre estátuas de gesso, torna-se muito fácil dispor do número de cópias desejadas, desde que a fábrica ainda possua a matriz. Tomando o cuidado para o trabalho não parecer uma "liquidação geral", pois o uso de material vulnerável como gesso, e a possibilidade de cópias numerosas, obrigam-me a procurar uma nova garantia de origem, conferindo-lhe au-

tenticidade, quando transmite ao espectador uma nova realidade. Modificam-se a arte e a maneira de percebê-la numa época em que as obras são pouco duráveis, temporárias e, às vezes, até efêmeras.

Analisando ainda o suporte, os trabalhos "O Caleidoscópio" e "Os Anjinhos" (4) utilizam a "inversão" como estratégia para criticar o valor desmedido dado à moldura e ao pedestal, respectivamente. Acredito que a inversão, ou seja, colocar a pintura no avesso da moldura e a escultura de "cabeça para baixo" suportando o pedestal, desestabilize sua leitura, oferecendo ao espectador a destruição das conexões sintáticas e semânticas, as quais está acostumado a encontrar nas obras de arte. Já o trabalho "Vestido-não-vestível" inverte o conceito de vestir. Provoca a flutuação da não concordância de sua apresentação: sob forma de um vestido comum, um objeto banal do cotidiano, de repente surge com suas funções de proteção, pudor e cuidado com a aparência interditas por não ser vestível.

Com relação à forma do suporte, posso dizer que é definida a partir da forma original do objeto apropriado, ou na modificação efetuada sobre este objeto. A criação de novas formas que dialogam com as do objeto suporte. Muitas vezes minha narrativa se apóia em ambigüidades e paradoxos como no caso do trabalho "Ninfa na Paisagem" (5). A estátua de gesso teve sua forma alterada com a

inserção de um paralelepípedo, de arestas definidas, mas ao tocar nota-se que é feito de esponja e forrado de cetim, o que confere um toque macio.

5.3.2. REVESTIMENTO

O tratamento dado à superfície dos trabalhos reforça o compromisso com o homem, seus costumes, o culto às aparências, o apelo ao sensório e do imaginário, muito mais do que o racional.

Esta ideologia fica evidenciada através do revestimento que, neste caso, é gerado pela justaposição de retalhos de diferentes tecidos, determinando partes específicas, colados ou costurados sobre o suporte.

A palavra "revestimento" além do sentido comum de cobrir uma superfície, possui outros aspectos embutidos. Por exemplo, a idéia de "vestir de novo" e por sua destinação estar normalmente ligado ao objeto, significa um vestir imitando algo. Podemos interpretar que este algo seja o corpo humano, isto é, vestir o objeto como se vestem as pessoas. Um outro sentido é que a função do revestimento é, além de trabalhar a aparência, consolidar sua feitura, proteger e conservar sua forma, como observamos normalmente nos móveis domésticos.

5.3.3. A POÉTICA DO PORMENOR

O pormenor surge da relação de reciprocidade, implicação e pressuposição entre a parte circunscrita e o todo. Utilizo-me desta idéia ligando retalhos apropriados do cotidiano ao suporte escolhido. Como um sintagma, as partes modificam seu conteúdo simbólico primeiro ao amalgamarem-se no novo inteiro, gerando uma realidade original.

Nas práticas pós-modernas encontramos basicamente duas etimologias diferentes configurando também o sentido do pormenor, da minúcia, que são o "detalhe" e o "fragmento". Eles surgem e atuam de maneira diversa entre si. Nos meus trabalhos, os dois recursos estão presentes.

A palavra "detalhe", como sua origem latina explicita, do francês "détail", "de-tail" significa "talhar de", cortar e tomar uma parte do todo. Em francês é especialmente usado ao referir-se a uma parte circunscrita de uma obra de arte que, no desejo de "ver mais" é ampliada, ou de alguma maneira colocada em destaque.

No meu trabalho o "de-talhe" corre por conta do "re-talho" escolhido em minha coleção que, por sua vez, tem sua forma e estam-

pa adaptadas ao local que deverão revestir.

Pode também ser entendido como detalhe o uso, em menor escala, de materiais mais atrativos visualmente como o "Canelon", cabelo de boneca, em nylon colorido usado no trabalho "Os Anjinhos", ou plástico cor-de-rosa recortado em forma de flor, retirado de um colar estilo havalana de carnaval; também usado no mesmo trabalho.

A palavra "Fragmento" deriva de "frangere", latim, e significa "quebrar". O seu sentido é de uma parte separada do todo pela quebra ou decomposição. Portanto, ela carrega consigo a energia do todo e conserva seu caráter individual.

Parece meio mágica a força do fragmento, mas é explicada pelo princípio gestáltico da capacidade do olho de completar a figura incompleta por já constar em nosso subconsciente o referencial do inteiro registrado no cérebro. Diferente do detalhe, que é trabalhado pelo homem no sentido de ampliá-lo ou colocá-lo em posição privilegiada, o fragmento se apresenta como é, como foi definido na ocasião de separação do todo, por ordem do acaso. Temos o fragmento e sentimos a energia do inteiro "in absentia".

Nestes trabalhos apresentados, o fragmento usado mais evi-

dente está no conjunto "Mariozinho", que são três estátuas, feitas da mesma forma em gesso, um pormenor, e um fragmento das estátuas. Temos a repetição do inteiro gerando um estado de intermodificação com a parte fragmentada, pois, neste caso o referencial do inteiro está presente.

O uso do pormenor atualmente talvez tenha sua fundamentação na oscilação característica da percepção contemporânea, que leva tanto o artista que realiza a obra, quanto o espectador, a captarem a realidade de maneira fragmentada.

Sabemos que o uso abusivo do pormenor teve épocas áureas como o Barroco e o Rococó, e que é uma tendência humana em época de crise, parece apegar-se às aparências, às minúcias, ao efêmero na tentativa de se ver compensado por "microprazeres" (como diz Abraham Moles se referindo ao kitsch, que trabalha também com o pormenor e o excesso).

Ainda em relação à poética do pormenor, entendo que meu trabalho funcione dentro da estratégia da bricolagem se entendida como a combinação de detritos coletados, fragmentos do cotidiano, de preferência com seu aspecto "já usado". A bricolagem acontece na justaposição de vários pormenores em um simples trabalho, sendo que neste caso geram fundamentalmente a superfície e não tanto a

estrutura. A bricolagem gera uma contínua reconstrução do objeto abandonado que é recapturado pelo artista devolvendo-lhe a importância.

Por assamblagem, que pode confundir-se com a bricolagem, entendo como sendo o agrupamento de detritos coletados, não necessariamente pormenores. É o aproveitamento de fragmentos que compõem a estrutura do novo trabalho.

Acredito que no meu trabalho a assamblagem aconteça mais ao nível estrutural da forma, quando, por exemplo, ligo uma caixa de papelão a uma estátua de gesso e armação de ferro e a bricolagem mais ao nível do tratamento da superfície.

NOTAS DO CAPÍTULO:

- (1) Esta obra foi uma homenagem ao poeta uruguaio, nacionalizado francês, conde de Lautréamont (1846-1870) cujo pseudônimo era Isidore Ducase. (cf. Enciclopédia Mirador).
- (2) Kusama somente recebeu o reconhecimento internacional de sua arte por ocasião da exposição retrospectiva de seus 30 anos de carreira em 1939 no The Center for International Contemporary Arts, em Nova York. Até então teve que conviver com os preconceitos de uma sociedade machista que discrimina a Arte Têxtil, taxando-a de simples expressão artesanal feminina.
- (3,4,5) Estes trabalhos constam no anexo "Imagens das obras apresentadas."



MAN RAY. L'énigme d'Isidore Ducasse. 1920. (Détruit).

Fig. 19-

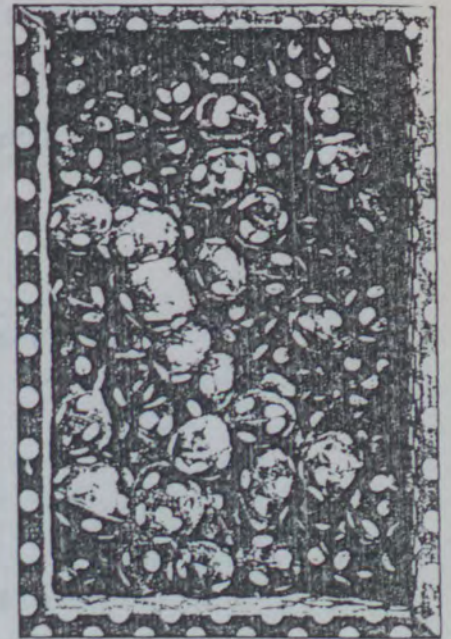
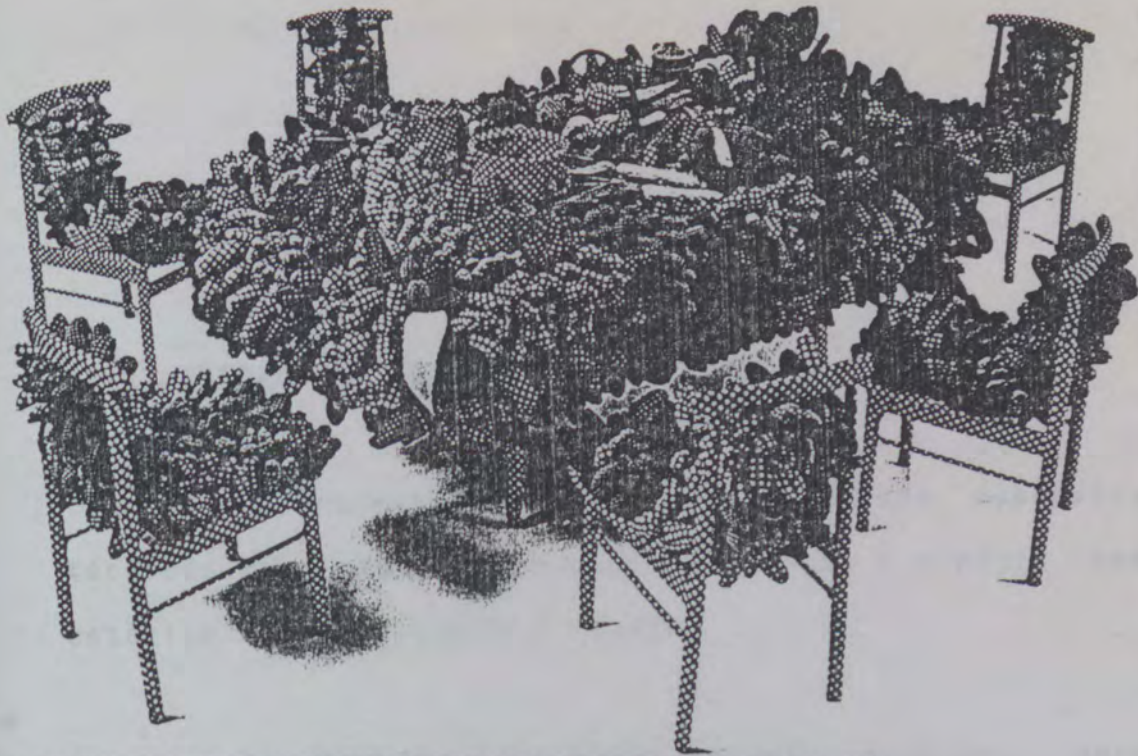


Fig. 20- Instalação sobre paisagem - Christo 1979

YAYOI KUSAMA

By Bhupendra Karia

73



(Page 4) *Farewell Supper (2)* Mixed media.
Table: 40.5 x 31.5 x 18.13 x 15.75 in., 1981.
©CICA.

(At right) Yayoi Kusama Photo: © Helaine
Messer, 1989. Courtesy of Center for
International Contemporary Arts.

(Top, left) *Stamens in the Sun* Mixed media.
1.88 x 154.38 x 7.5 in., 1989. ©CICA.

(Top, right) *Sea (B)* Mixed media.
11.75 x 7.88 x 4.13 in., 1985. ©CICA.



6. OS TRABALHOS: "OBJETOS EM MUTAÇÃO"

Os trabalhos analisados neste estudo desenvolveram-se em técnicas como costura, colagem, aplicação e pintura, dentro de uma estética que privilegia o objeto.

A especificidade desta coleção consiste, paradoxalmente, na diversidade entre os objetos artísticos, como pode ser constatado na relação a seguir que define o conjunto estudado. (1)

Relação dos trabalhos "OBJETOS EM MUTAÇÃO"

6.1. "Caleidoscópio" - 1993

Pintura com tinta de tecido sobre tela

(1,30 X 0,90m)

6.2. "Entalhe" - 1993

Técnica mista sobre relevo de gesso

(0,50m X 0,24m)

6.3. "Maria - Maria" - 1993

Conjunto de dois relevos de gesso revestidos
(0,50m X 0,15m cada)

6.4. "O chá de Alice" - 1992

Instalação - Técnica mista
(2,0m X 1,5m X 1,5m)

6.5. "Marlozinho" - 1992

Conjunto cinco elementos de gesso revestidos
(0,60 X 0,20 X 0,20m, cada)

6.6. "Ninfa na paisagem" - 1993

Técnica mista sobre estátua de gesso
(0,66m X 0,34m X 0,15m)

6.7. "Santa" - 1992

Colagem de papel sobre estátua de gesso.
(0,40m X 0,12m X 0,12m)

6.8. "As 10 Vênus" - 1994

Técnica mista sobre objeto construído com dez está-
tuas de gesso sobre caixa de madeira.
(1,50m X 0,25m X 0,25m)

6.9. "Os Anjinhos" - 1993

Técnica mista sobre objeto construído: estátua em gesso, caixa de papelão e estrutura de ferro.

(1,50m X 0,25m X 0,25)

6.10. "Vestido-não vestível" 1993

Estrutura de fibra de vidro revestida de tela, suporte de ferro.

(1,40m X 0,40m X 0,30m)

Como se vê, as técnicas usadas foram as mais variadas. Diante desta diversidade enfrentei problemas para localizar a técnica que melhor concretizasse cada idéia. Este fato tomou muito tempo de experimentação e posterior execução das obras, uma vez que o processo de construção foi totalmente manual.

A seguir, serão analisados os trabalhos separadamente.

6.1. "CALEIDOSCÓPIO"

Este título foi escolhido por sua composição passar uma idéia de movimento e vertigem, não que se pareça com as formas surgidas nos caleidoscópios.

Alguns sentimentos me mobilizaram à execução deste trabalho: em primeiro lugar, a vontade de simplesmente realizar uma pintura sobre tela, pois sempre trabalhei sobre suportes não-conven- cionais. Mas, por outro lado, tinha que me manter coerente com mi- nha postura contrária à elitização normalmente inerente à pintura tradicional. Ou melhor, sempre procurei o espaço real da vida, mais próximo do espectador. Transformei, então, o quadro também em objeto, inspirada numa produção de Gijbrecchts (2), artista do sé- culo XVII. Uma pintura sua representa seu próprio inverso, propondo um jogo ao espectador que, ao encontrar o quadro colocado ne- gligentemente sobre um canto de uma sala, se sente tentado a vi- rá-lo, e, ao fazê-lo, simplesmente, percebe a idêntica correspon- dência do outro lado.

Neste trabalho, uni a vontade de pintar um quadro com a questão conceitual da inversão.

A pintura em si foi feita com a técnica que eu costumava usar: pintura sobre tecido, tinta própria para tecido, e a tela sem preparo. Na composição simplesmente joguei a representação dos ele- mentos com os quais estava trabalhando no momento: eram estátuas de gesso, retalhos de tecido, amostras de materiais e imagens reti- radas de revista de decoração pós-moderna. Apesar de possuir uma

estrutura forte, as regras da sintaxe gestaltiana não foram levadas em consideração, provocando ambigüidades como, por exemplo, entre figura e fundo, assim como representação dos diversos planos.

A interpretação do conteúdo simbólico deixa a cargo do espectador, que pode se ocupar com as imagens apresentadas, como o caso da figura principal que se refere a "Jano", a escultura grega bifronte.

Fica evidente que a proposta neste trabalho é, aproveitando a idéia de Gljsbrechts, criar um impasse: a moldura está colocada invertida. É um objeto que não se pretende estar fixo numa parede, pois precisa dar oportunidade do espectador de apreciá-lo pelos dois lados: num está o direito da pintura e o avesso da moldura, no outro o direito da moldura e o avesso da pintura. Entretanto, existe um elemento surpresa: o avesso da pintura também funciona como pintura apesar de completamente diferente do direito, pois, como a tela não foi preparada, a tinta de tecido muitas vezes foi até o outro lado.

Este procedimento é citado por Jean-Claude Lebenszteijn no livro "Le cadre & le socle". Para ele, acontece um jogo do qual participam dois enfoques semióticos: a questão da delimitação da obra de arte (a obra é a pintura, a moldura ou o conjunto?) e a

delimitação da porção de mundo que ela ocupa. O espaço é transmutado.

6.2 "ENTALHE"

Este trabalho consiste na apropriação de um relevo em gesso que imita entalhe em madeira. Como o custo do gesso é muito inferior ao da madeira, num processo kitsch, a oficina de gesso fabrica este entalhe para depois ser pintado, como um "trompe l'oeil", imitando madeira e vendido mais barato. O desenho é simples, representa um vaso com flores emoldurado por "golivadas" (3).

Pintei o tecido fazendo alusão a flores e folhas não definidas. Colei sobre o entalhe. Por fim, com o auxílio de uma "boneca" de couro, apliquei a técnica de "grattage" (Max Ernst), recuperando a marca das "golivadas" que definiam o desenho.

Assim, o entalhe é uma tentativa de "deskitschizar" o objeto kitsch.

6.3. "MARIA-MARIA"

Também trata-se de dois relevos em gesso com a mesma forma de uma moça derrubando um tarro de água. Um deles possui

um plano de fundo, o outro tem sua forma recortada.

Interpretei o relevo com fundo como o "enquadrado" no mundo real, e procurei tratar a superfície, vestindo a moça e revestindo os objetos, inclusive o fundo. O outro em que a "Maria" encontra-se livre no espaço, pensei tratá-la como um espírito liberto: não defini as diferentes partes que compõem a figura; pintei todo o relevo com sutilezas de texturas, mas com as mesmas cores. Por cima, coleí uma organza transparente. Pensei em nuvem, véu e até nos drapeados barrocos que ocultavam a forma humana.

O título "Maria-Maria" se apóia na possibilidade de uma dupla interpretação: são duas moças diferentes ou a mesma em dimensões diferentes?

6.4. "O CHÁ DE ALIGE"

Este trabalho é uma instalação, gênero artístico surgido quando o Modernismo muda a relação escultura versus lugar específico, que questiona o espaço da obra e do espectador. Procedimento de ênfase conceitual e sensorial, situa no ambiente real o espaço plástico, borrando os limites entre arte e vida. A arte parte para a representação de si mesma, retrata sua autonomia. O artista tem ao alcance das mãos todas as modalidades e interco-

nexões através do uso da cor, palavra, luz, ação, construção e intenção.

A gênese deste trabalho é a idéia de explorar o conceito de "re-vestir". Apropriei-me de objetos, ou melhor, móveis bem populares como uma cadeira de madeira ordinária e assento de palha, que parece ser originária da colônia de imigrantes italianos. Uma pequena mesa chamada "mesa de vestir" (4). Além disso, uma janela, conseguida numa demolidora; e um tapete imitando o persa.

Modifiquei a forma da cadeira modelando com esponja o assento como se naquele momento alguém estivesse sentado nele, e a ação do peso da pessoa comprimisse a esponja evidenciando a forma do corpo em ausência. Na parte superior do encosto, criei formas agudas, fazendo alusão ao uso e abuso das ombreiras. As pernas traseiras da cadeira foram tratadas, ou melhor, revestidas uma com manga de casaco feminino, outra com manga de paletó masculino. Lembra a maneira como ficam as mangas dos casacos nas cadeiras do funcionalismo público.

A mesa foi vestida com uma colcha velha enrolada na sua estrutura, explorando a riqueza dos drapeados que descem até o chão como vestido longo. O plano do tampo foi transmutado em forma de

uma calota, também moldada em esponja. Sobre ele são colocadas louças minúsculas, que, descentralizadas, parecem estar escorregando no plano curvo. As miniaturas representam o bule, açucareiro, xícara de chá sobre guardanapinho rendado. Na base da mesa, sob a forma de tripé, foram colocados três pés-de-pato reais usados nos esportes aquáticos, tamanho adulto, de borracha preta.

O tapete foi revestido por um jérsei transparente estampado de azul, criando uma vibração ao confrontar-se com a estampa e textura originais do tapete.

Na janela foi colocada uma enorme camiseta de física que eu mesma confeccionei, procurando imitar as do uso normal, em meia-malha branca com acabamento em ribana (gaitado).

O conjunto, como um todo, reflete a cor azul que aparece em diversas tonalidades, estampas e texturas.

O clima surrealista, onírico e lúdico da mesa de chá lembra as vivências de "Alice no país das maravilhas", lido na minha infância.

6.5. "MARIOZINHO"

Inicialmente, não sabia que título dar a este trabalho. Identificava que a estátua-protótipo era masculina. Resolvi fazer uma homenagem à minha avó que possuía uma família numerosa, e, para facilitar sua vida, adotou chamar todos os homens de "Marlinozinho". Pronunciava uma vez e vinham até ela todos que estavam em casa no momento.

Considero este trabalho o desencadeador desta nova etapa de minha trajetória. Foi buscando eliminar o conteúdo utilitário de minha pintura sobre tecido, que cheguei ao simulacro do corpo através da estátua de gesso.

Comecei invertendo o tratamento: aonde representava pele, revesti com tecidos estampados industrialmente e pintados; aonde aludia à vestimenta, pintei imitando pedra. Gostei do resultado, mas um só era pouco. Encomendei uma série de reproduções, que saíram defeituosas. Resolvi assumir este fato por entender ser o testemunho da realidade que vivemos: baixa qualidade de mão-de-obra, e fazer disto um desafio. Cada escultura com sua distorção apresenta-se com características específicas, apesar de serem cópias de uma mesma forma. Isto provoca uma turbulência conceitual. Cada uma foi tratada em determinado tempo. Levei um ano para concluir todo conjunto, o que possibilitou acentuar a individualidade de cada elemento. Assim, cada um constitui um sistema diverso que, ob-

viamente mantém ligação com o conjunto, que se apresenta como uma pequena instalação onde dialogam uma multiplicidade de referências semânticas.

6.6. "NINFA NA PAISAGEM"

A Ninfa é uma estátua de gesso que suporta uma "caixa" de esponja na qual foi inserida, isto é, a estátua ficou dentro do paralelepípedo constituído de esponja. A forma da esponja foi revestida por um cetim pintado. A estátua de gesso também teve sua superfície trabalhada com pintura e colagem de tecidos estampados industrialmente. A paisagem referida no título encontra-se nas costas da estátua. O volume de esponja recebeu uma pintura que faz alusão ao "écran" do vídeo valorizando a questão do "pixel", que são pontos que constituem as imagens nas telas de televisão e computador. O tema pintado foi uma paisagem diluída em pontos, lembrando o processo impressionista.

A idéia geradora deste trabalho é, em primeiro lugar, interferir na atmosfera excessivamente romântica da estátua, idéia de langor. Disso resultou, a decisão de colocar uma forma geométrica forte para contrabalançar a delicadeza do contorno da estátua. A vontade de colocar lado a lado a estátua de gesso, com todo seu conteúdo significante, tanto no que concerne à alusão a

um tempo de hábitos aristocráticos, como na sua realidade de réplica de baixa qualidade, demonstrando seu lado kitsch; e a referência à tela do vídeo, representando a tecnologia atual, cria, assim, um objeto fruto da recriação de objetos cotidianos, testemunho de nossa realidade.

Trata-se de uma forma de volume total que exige que o espectador circule em seu redor para observar as diferentes linguagens pictóricas que recobrem sua superfície, é uma pintura sobre suporte tridimensional.

A criação deste objeto insólito fundamenta-se na estética surrealista de transformar objetos achados em objetos com uma aura especial.

Meses após a execução desta obra, fui surpreendida ao abrir um livro (5) sobre o surrealismo com a imagem da obra "Arrival of the Belle Epoque" feita por Oscar Dominguez (nascido nas ilhas Canárias) em 1936. Trata-se também da metamorfose de uma estatueta "Art Nouveau". O mais interessante, é a questão de inserção do quadrado, quebrando com a forma feminina, exatamente como ocorre em meu trabalho.

6.7. "SANTA"

Título dado por ter sido inicialmente a imagem de uma santa vazada em gesso, mas modificada posteriormente.

Neste trabalho pesquisei a transfiguração das formas bidimensionais, coletadas de folhas de revista. Estas formas ao moldarem-se ao volume, geram configurações muitas vezes inesperadas. A deformação destrói o significado, obstruindo-lhe a idéia. Por exemplo, a imagem plana da foto de um tigre, ao acompanhar o relevo tridimensional desaparece totalmente, desassociando até a textura característica.

Na intenção de realizar esta experiência, este é o único de "Objetos de mutação" cujo revestimento foi feito com papel, os demais são todos em tecido.

Creio que o fenômeno aqui constatado poderá fomentar pesquisas futuras.

6.8 "AS 10 VÊNUS"

Este trabalho é uma paródia da tão divulgada e consumida Vênus de Milo. A mais popular de todas imagens gregas, foi encontrada em escavações realizadas no teatro da ilha de Melos, no

Mar Egeu, conhecida por esta razão como a Afrodite de Melos. Descoberta em 1820, encontra-se desde então no Museu do Louvre. Acredita-se que foi feita na época helenística apesar de manter características da tradição clássica.

"As 10 Vênus" falam de muitas coisas simultaneamente: repetição, reprodução, industrialização, além de frivolidades femininas.

A disposição das estatuetas alude a desfiles de moda ou de misses.

Cada Vênus possui uma miniperuca da mesma cor que seu busto. Os penteados foram cuidadosamente esculpidos na forma de penteados extravagantes que vemos em revistas, nas festas e até nos "shoppings".

As vestimentas são feitas de retalhos de roupas reais, confeccionadas na alta costura e pintadas por mim. Cada retalho representa uma história diferente. O tecido é moldado junto à estátua buscando um maior controle entre forma tridimensional (drapeado) e o que nele foi pintado. É a apresentação de dez pequenas obras únicas, com toda sua riqueza de pormenores. Como se expressa Calabresse (1987, p.44), trata-se da "variação de um

idêntico e a identidade dos mais diferentes". Neste caso a fragmentação pictórica colocada lado a lado, gera um universo em constante vibração também pelo seu conteúdo alegre e divertido.

As Vênus estão cimentadas sobre uma base de madeira revestida por etiquetas explicativas de ordem técnica de confecções têxteis que apresentam-se sob a forma de fitas a metro, facilitando sua colagem.

Achei interessante usá-las como revestimento para a caixa, primeiro, porque, colocadas alternadamente, geram um efeito visual de um ilustrado inusitado. Segundo, porque suas especificações sob a forma de palavra, números e símbolos matemáticos (67% algodão e 23% poliéster) fazem uma referência aos dadaístas que compunham seus trabalhos com instrumentos relacionados à matemática: medidas, números, ângulos.

6.9 "OS ANJINHOS"

Este objeto trabalha também com o enigma da inversão. De maneira semelhante como acontece no trabalho "Caleidoscópio" que criticava a moldura, a questão abordada é a do pedestal. Houve inversão de posição e transgressão de funções. Todo sistema parece colocado de cabeça para baixo, a escultura em con-

tato com o chão, suportando o pedestal. Só que não houve uma quebra muito grande em relação ao tratamento de superfície de ambos, ao contrário, se completam visualmente; mantêm um padrão tonal com alguns pontos destacados por brilho, e uma riqueza grande surgida do diálogo de texturas visuais e tácteis.

Simplificando, o trabalho consiste no revestimento do "pedestal" (constituído por caixa de papelão) com um tecido costurado via técnica da "moulage". O pedestal foi vestido. Comprei o tecido, costurei, pintei e apliquei materiais diversos: lâmina, plástico, pele sintética, tule, entre outros.

Os dois anjinhos são representados na escultura de gesso com muita graça e delicadeza. Resolvi quebrar sua pureza e revesti-los de glíter, substância cintilante sob a forma de partículas menores que as da purpurina.

A construção de uma forma inédita, a mistura de materiais do cotidiano popular e até kitsch, provocam no espectador surpresa e admiração ao observar o produto final.

6.10. "VESTIDO NÃO-VESTÍVEL"

Neste trabalho, procurei uma dimensão mais desafiante,

isto é, nos outros eu "deskitschizava" os objetos, neste, atuo entre a moda (que possui também seu conteúdo kitsch intrínseco por ser um fenômeno da cultura de massa) e a obra de arte: a dialética entre as duas formas de expressão. O conteúdo utilitário está bloqueado apesar da aparência dizer o contrário, o que destabiliza o observador. À primeira vista é um vestido como outro qualquer. Num segundo momento percebe-se que o espaço interno mantém-se como se a forma do corpo estivesse dentro. É a ausência do corpo. O vestido é feito de tecido usado para tela de pintura convencional e dado o preparo usual. Possui armação interna de fibra de vidro. A pintura executada com tinta acrílica tratada como aquarela, ou seja, diluída em água e gel acrílico, consiste numa releitura dos trabalhos de estamparia de Sonia Delaunay. Motivos geométricos encaixados modularmente.

O procedimento pictórico foi semelhante ao realizado nos trabalhos de alta costura, só que, neste caso, o protótipo era uma escultura.

NOTAS DO CAPÍTULO:

- (1) Para maiores detalhes, remeto ao anexo "Imagens das obras apresentadas".
- (2) LEMDINE, Serge et al. *Le cadre e le socle, dans l'art du 20 siècle*. Paris, Dijon: Université de Bourgogne, Musée National d'Art Moderne et Centre Georges Pompidou, 1987, p.8-9.

(3) Marcas de goiva, ferramenta usada para entalhar madeira.

(4) É chamada de "mesa de vestir" porque normalmente é usada para ser coberta com uma toalha de "shantung" na forma de uma circunferência. O tecido desce até o chão formando os gomos do godê. Geralmente é adornada com um vaso de flores artificiais. Costume presente nas salas de estar da classe burguesa.

(5) BRITT, David. *Moderna art: impressionism to post-modernism*. Boston: Bulfinch, 1989. p.246.



Fig. 27-

Desafio da pintura: "Terrace of the White House" 1828

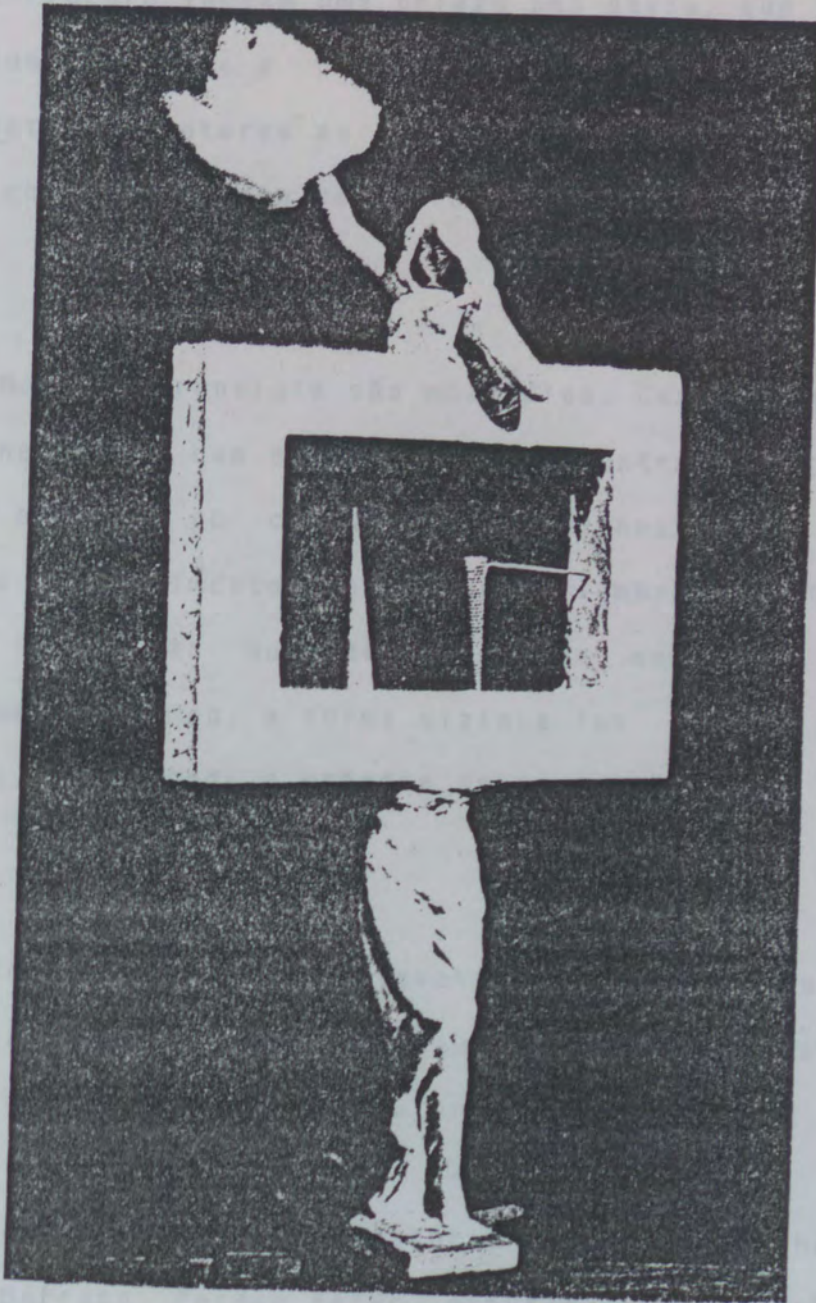


Fig. 22-
Oscar Domingues - "Arrival of the Belle Epoque" 1936

conjugados, possam lhe dar novo aspecto. É quando ocorre a mutação do objeto, abandonando sua condição banal e nascendo noutra dimensão. Procuro também uma beleza não óbvia, que paira não só no arranjo dos elementos e pintura de superfície, como nos signos ali dispostos detentores da capacidade de desencadear operações mentais individualizadas de acordo como o imaginário de cada espectador.

Meus referenciais são múltiplos. Cada material que toco sugere pensamentos que escolho ir de encontro ou não. Como exemplo disto, um elemento do conjunto "Marlozinho" cuja representação escultória do movimento do tecido me lembrou a estatuária sacra, e pintei com tinta dourada, indo de encontro àquela idéia. Mas, ao mesmo tempo, a forma vizinha foi tratada com cobertura de feltro, remetendo a grandes capas de lã usadas em tempos remotos.

Com as informações levantadas neste trabalho, acredito ser possível traçar a estrutura geral do fazer artístico a partir do paralelo traçado com outros procedimentos.

Entendo que a "pré-história" de meu trabalho repousa no clima do Barroco. Parece estar embutida aí a semente da assamblagem pós-moderna, evidenciada no Barroco também pelo uso de

grande mistura de técnicas, texturas e materiais, com sua estética do excesso e do pormenor.

Outro aspecto de afinidade forte está na relação pele x revestimento. No mesmo movimento a pele era tratada como vestimenta e esta como determinante da forma do corpo. Esta idéia parece ter sido bem expressada pela artista têxtil Lisa Klabin, quando compara o tecido à pele: "o tecido é maleável e vulnerável, e carrega consigo a impressão da experiência humana" (SDJ, v. 16, n.1, p.23).

Do Dadaísmo recupero o rompimento com o suporte pictórico tradicional; a ampliação do espaço artístico para dentro do espaço geral da vida, além do aproveitamento de formas desatendidas como suporte artístico.

A apropriação, característica de meu trabalho, continua acompanhando o desenvolvimento artístico, passando pelo Surrealismo, Novo Realismo até a assamblagem contemporânea.

De Duchamp, tomo emprestado o uso do objeto industrializado e a valorização de sua força expressiva.

De Man Ray e Christo a apropriação concretizada pe-

lo embrulhamento, e o fato mágico do "esconder e desvendar".

A partir do trabalho de Kusama, verifico as afinidades com objetos domésticos, a impressão de sua condição feminina, além de técnica semelhante de transmutar a forma dos objetos e logo proceder seu revestimento como se os tivesse vestindo.

O kitsch aparece em meu trabalho via o fenômeno da moda e o uso de signos do universo popular.

A paródia pós-moderna é evidenciada enquanto imitação irônica de vestimentas em "Marlozinho" e "Maria-Maria" ou através da alusão a eventos como desfile de moda nas "As 10 Vênus".

No aspecto ideológico, cito a influência das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark com sua consideração pelo espectador e a humildade de abandonar a elitização das formas de arte tradicionais em favor da investigação propulsora do progresso.

Como fechamento, surge a construção de um sistema poético fértil, que propõe o desvio das formulas acadêmicas, expressando-se de maneira particular.

A transmutação do suporte convencional da pintura, neutro e plano, em suporte não-convencional, tridimensional e significativa é uma forte contribuição deste trabalho, não por se tratar de um procedimento inédito, mas por explorá-lo em soluções diferenciadas.

Neste sentido, entendo que meu trabalho possui o aspecto semântico preponderante à forma.

O projeto crítico-constructivo deriva de uma ampla gama de conceitos e comportamentos que habitam meu pensamento e ainda colocam o problema técnico de como concretizar a oscilação destas ambigüidades que percebo em meu ideário: homem ou objeto? veste ou reveste? esconde ou mostra? banaliza ou sacraliza? a original ou a cópia? único ou múltiplo? popular ou erudito? a forma ou idéia? espaço plástico ou real? superfície ou volume? parte ou todo? unicidade ou diversidade? inconformismo ou aceitação? ilusionismo ou auto-presentação?

Concluindo permito-me, ainda, almejar que os elementos aqui levantados possam, de alguma maneira, contribuir para o estudo de outros pesquisadores-artistas.

ABSTRACT

"Objects in mutation: a poetry of textile facing"

This work is an outgrowth of a reflective process on my own artwork. It is linked to the creation of fashion and uses different approaches in thinking of the human body and expressing its diverse manifestations.

Utilizing a simulacrum of the human form as a painting support, more specifically plaster statues and kitsch objects born as reproductions of antique masterpieces, I create changes on this support.

These supports bring with them meanings born from their original context. I transcend this epistemological meaning which only acts as a support to the painting, and invest the work with a fuller range of intentions.

Through various media (collage, painting, grattage, etc.) I develop a poetical bonding, always keeping in mind the significant relation of the surface to the three-dimensional form and its semantic inter-relationships.

The object/support is covered with fragments of several materials. In the majority of cases, pieces of used or painted fabrics employed in the creation of fashion are used to blend surface to form by using the fabric's pictorial elements as a unifying factor - in the manner of collage or assemblage.

As a result, the banal object becomes an object of art and its inferior aesthetic status is born into a special, one of a kind object. In this artistic dimension it preserves its kitsch character through the accumulation of visual and tactile materials.

The discursive strategies of Post-modernism such as parody, bricolage and assemblage, are present in this work. This discourse explores the aesthetics of complexity and repetition as a counterpoint to the mass consumerism.

Finally, the proposals of "Objects in Mutation" agree with the ideological discourses by the neo-concretist, Brazilian artists, Lygia Clark and Helio Oiticica and fit within their moral and aesthetic positions.

The work is a critical reflection about the body as a sensitive system and as an expressive valued and symbolic element which, during certain times, has utilized facing expressiveness as a denoting factor in the level of society and culture.

In covering these objects I feel a kinship with the work of artists, Man Ray, Christo, and Yayoi Kusama.

This research presents the embodiment of non-conventional painting that integrates many pictorial languages, techniques and supports and combines them into a reborn object invested with a new image and meaning.

IMAGENS DAS OBRAS APRESENTADAS



Fig. 23- "Galeidospópio" (lado 1)



Fig. 24- "Galeidospópio" (lado 2)



Fig. 25- "Entalhe"



Fig. 26- "Maria-Maria" (19 elemento)



Fig. 27- "Maria-Maria" (29 elemento)



Fig. 28- "Maria-Maria" (detail)

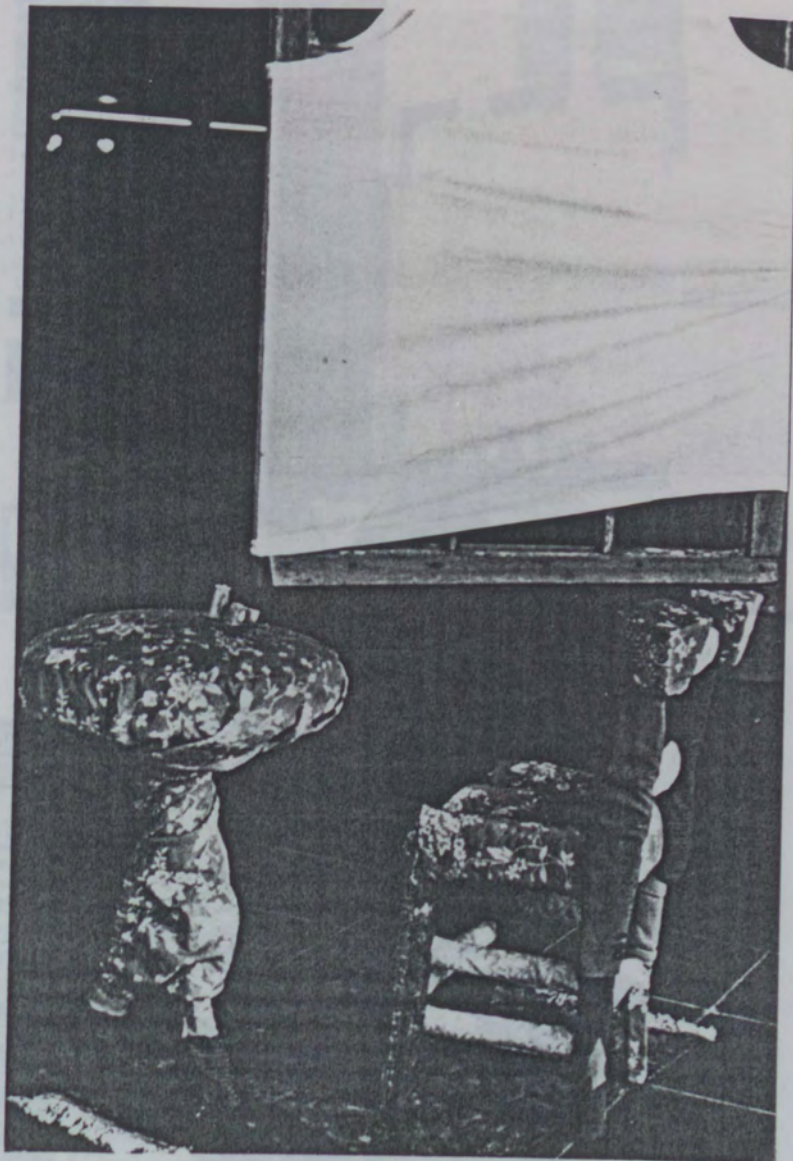


Fig. 29- "O chá de Alice"

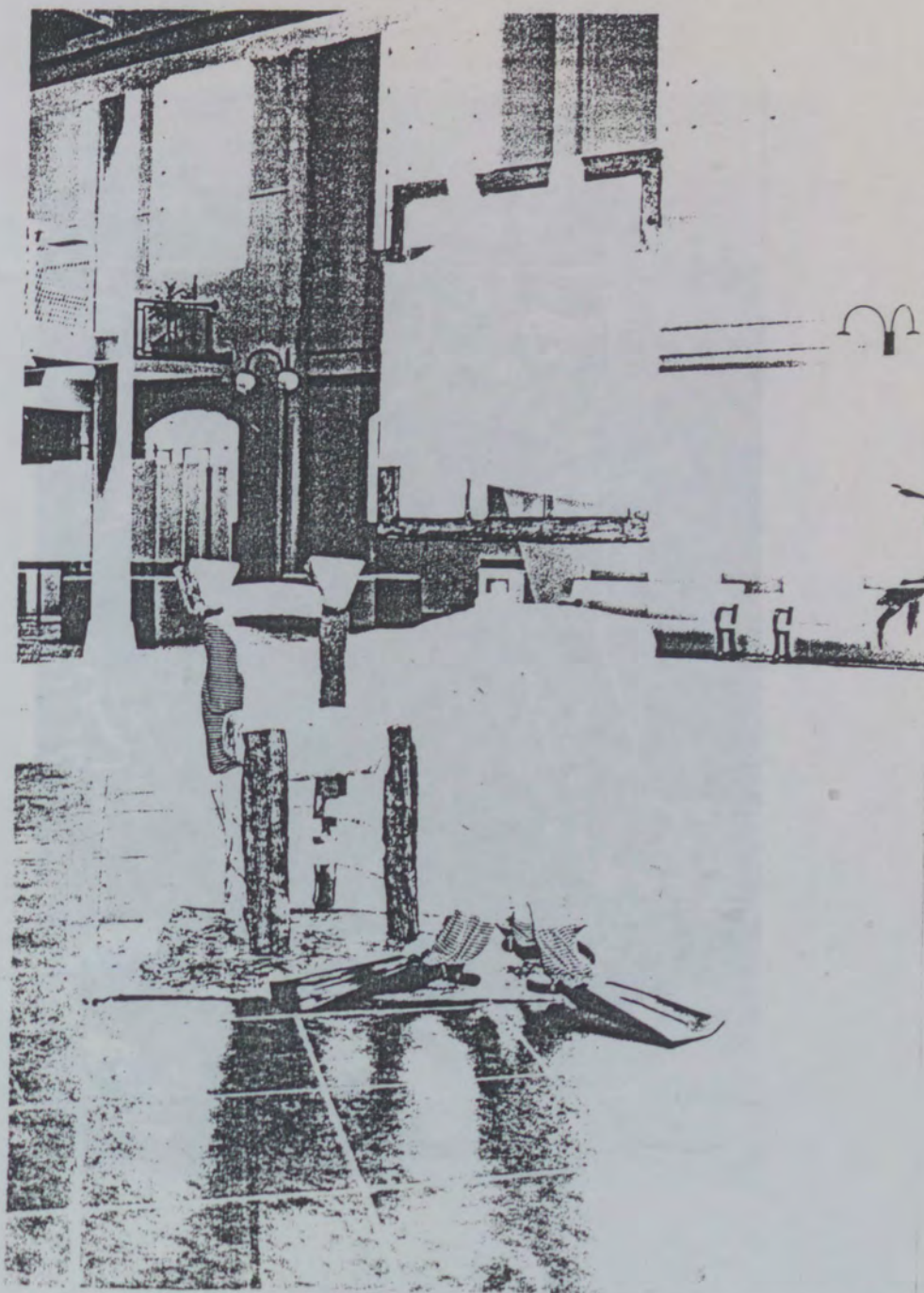


Fig. 30- "O ch\u00fa de Alice" - instala\u00e7\u00e3o

local: Usina do Gas\u00f4metro



Fig. 31- "Mariozinho"



Fig. 32- "Mariozinho" (detalhe)



Fig. 33- "Ninfa na paisagem" (lado 1)

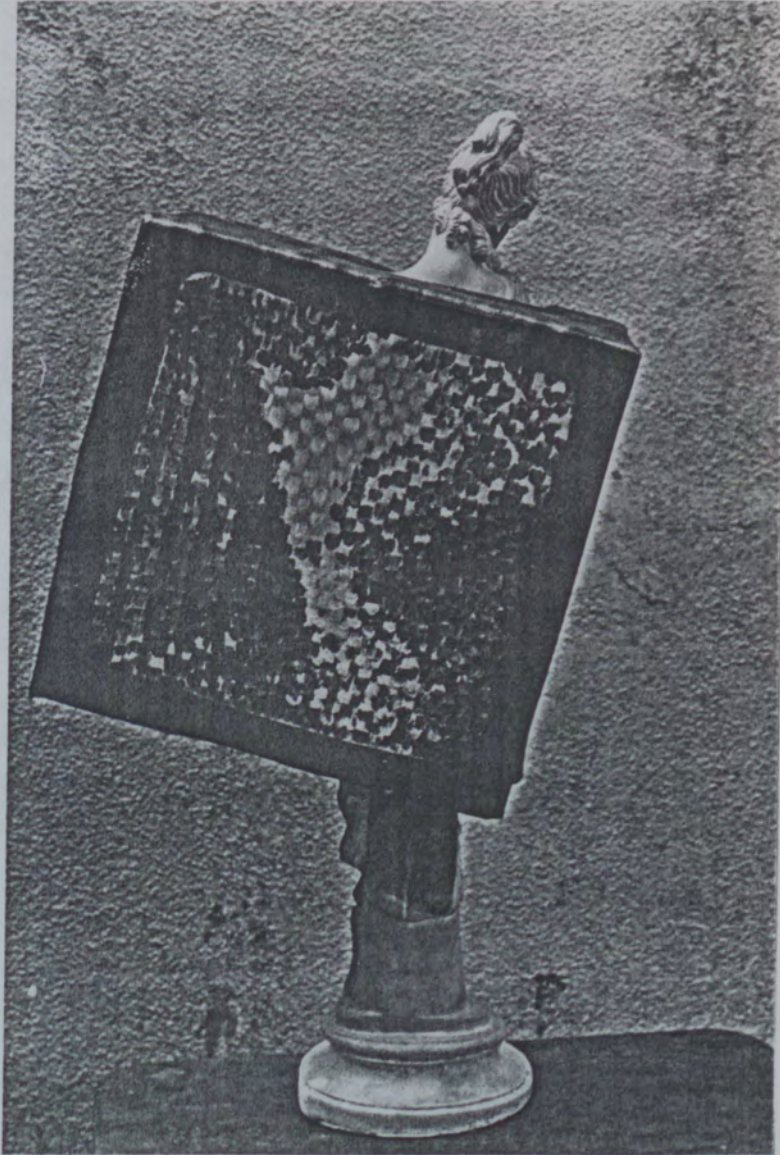


Fig. 34- "Ninfa na paisagem" (lado 2)



Fig. 35- "Santa" (lado 1)



Fig. 36- "Santa" (lado 2)

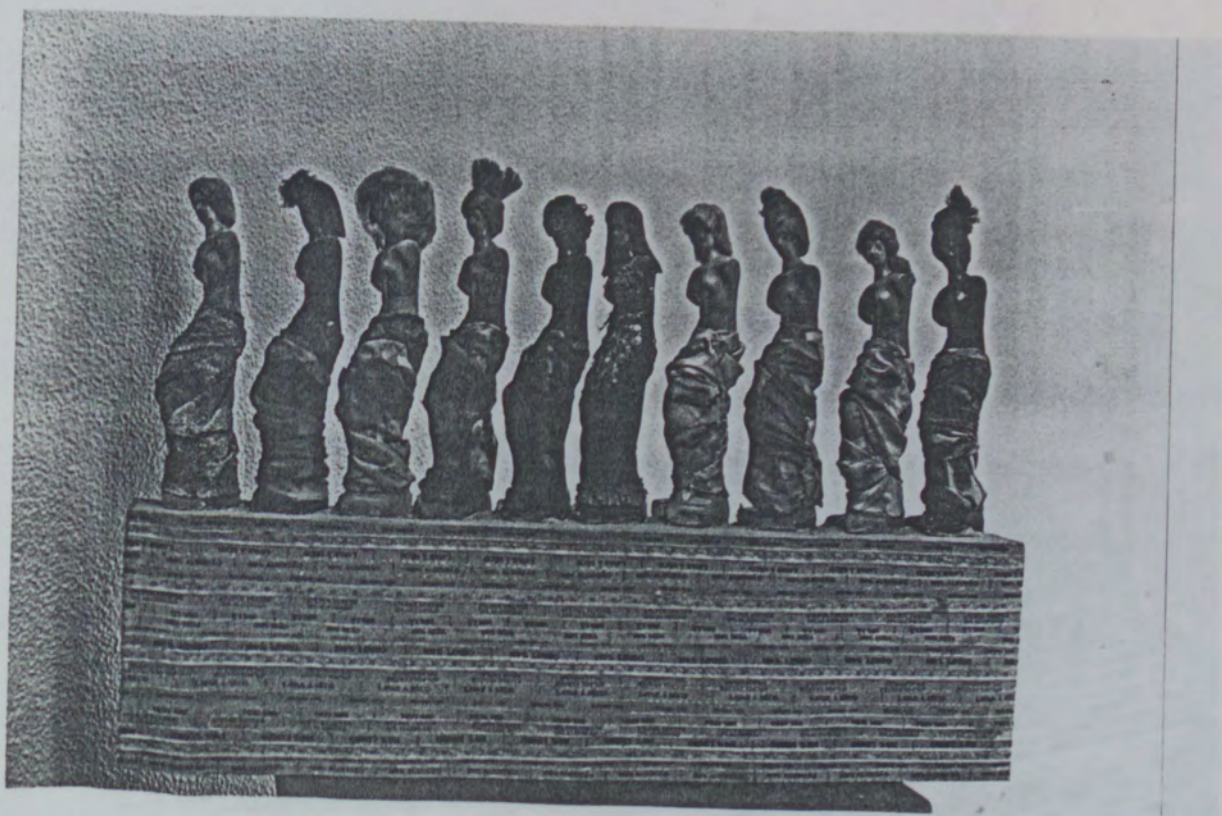


Fig. 37- "As 10 Vênus" (lado 1)



Fig. 38- "As 10 Vênus" (lado 2)



Fig. 39- "As 10 Vênus" (detalhe)



Fig. 40- "Os Anjunhos"

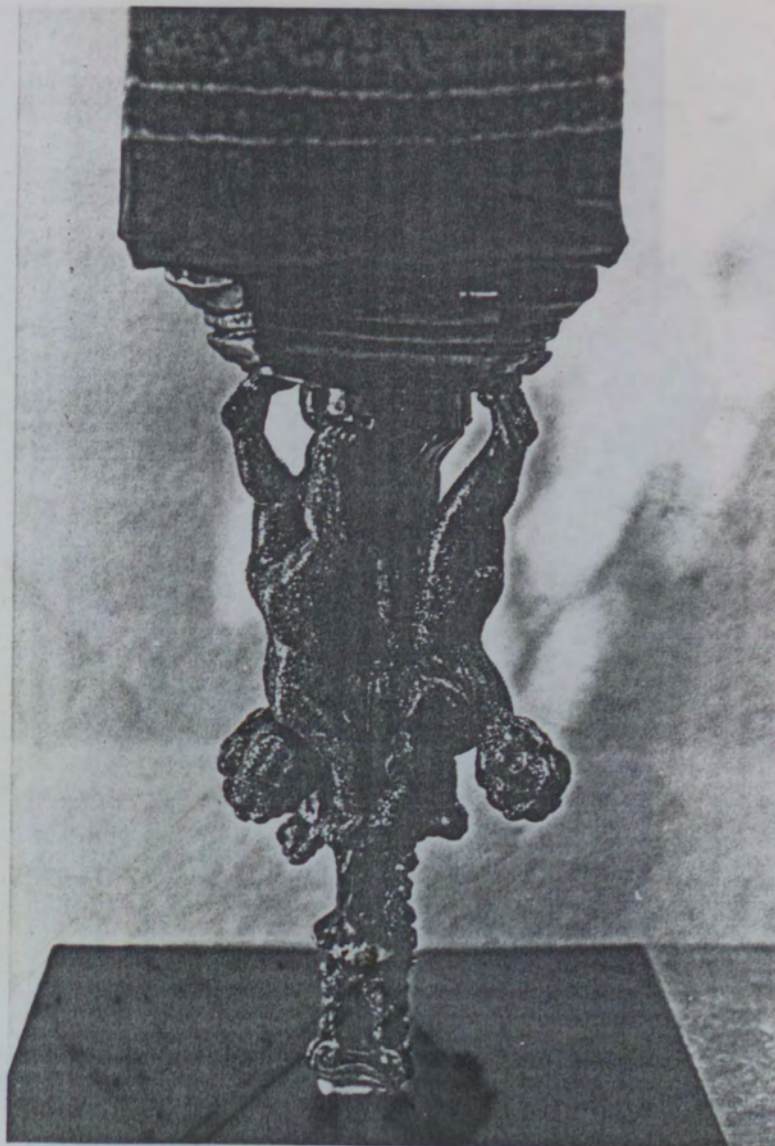


Fig. 41- "Os Anjinhos" - (detalle)

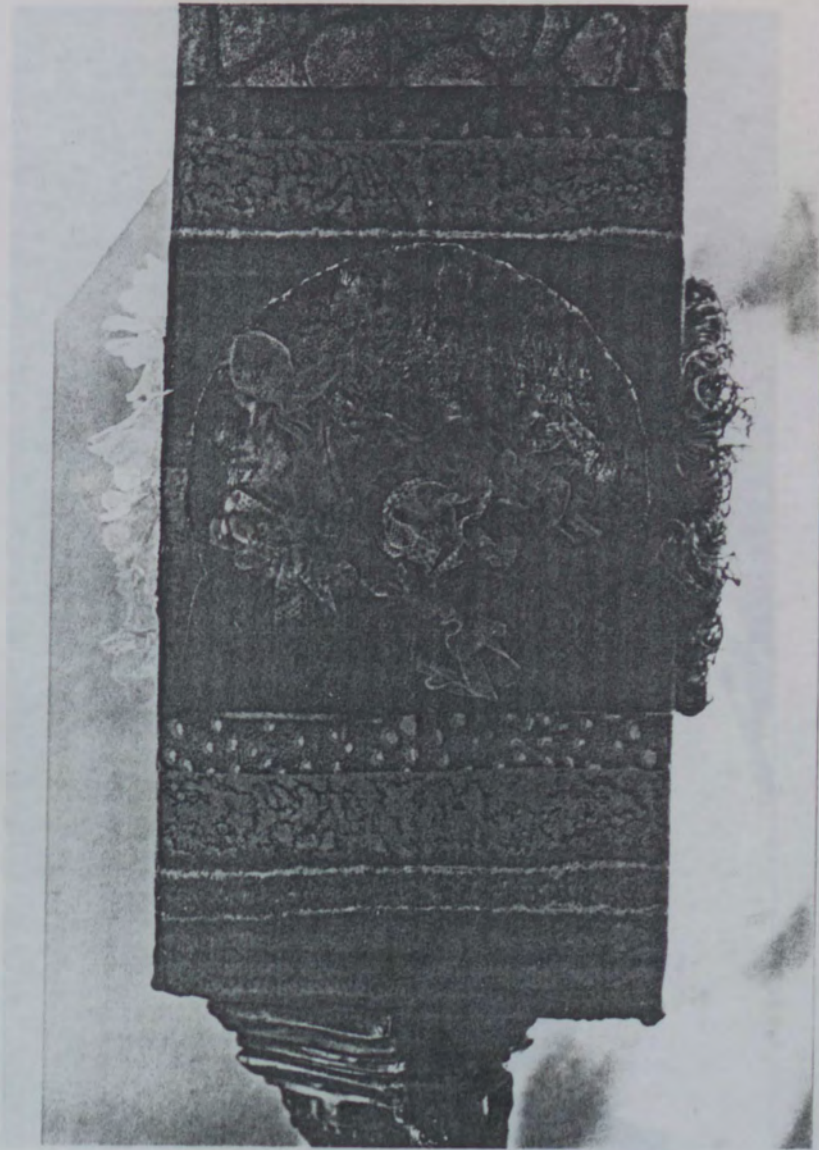


Fig. 42- "Os Anjinhos" (detalhe)

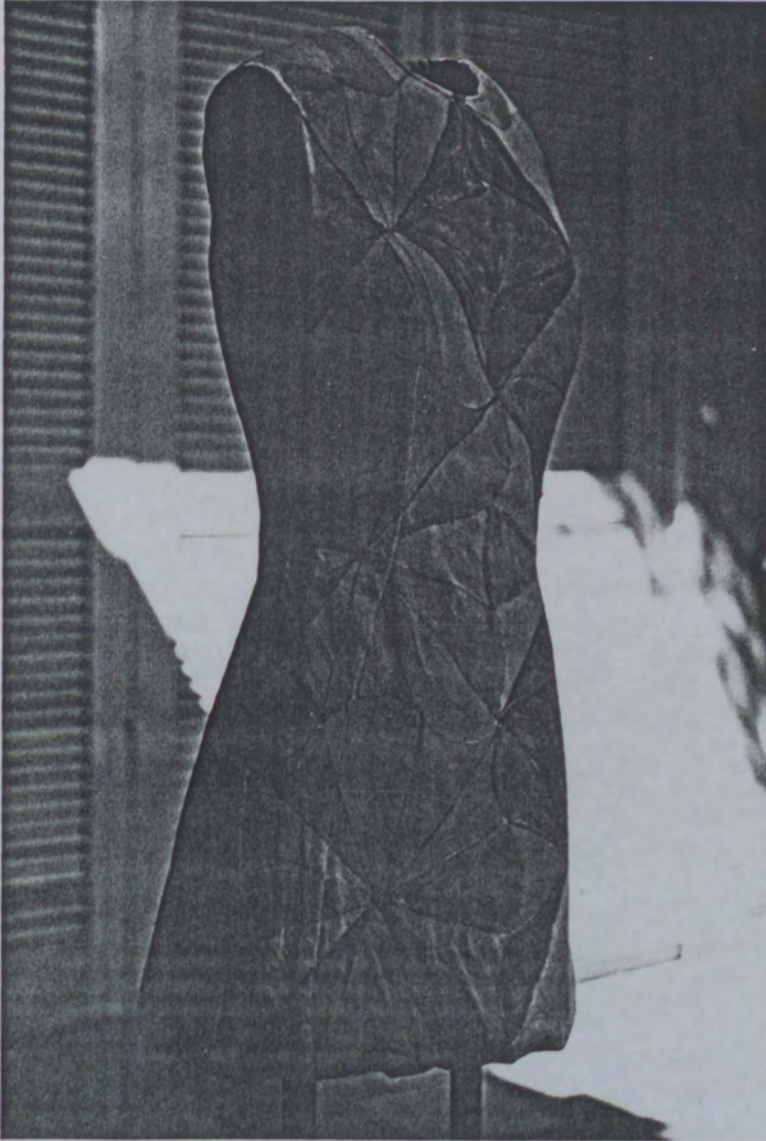


Fig. 43- "Vestido-não-vestível)



Fig. 44- "Vestido-não-vestível" (detalle)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ART IN AMERICA. New York, Brant Art, 1949-.
- BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- . O óbvio e o obtuso. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. Vida e imortalidade. Tradução de Léa Freitas. In: MORIN, Edgar; Baudrillard, Jean; MAFFESOLI, Michel. A decadência do futuro e a construção do presente. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1993. p. 35-49.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRITES, Bianca, CATTANI Icléia Borsa, KERN, Maria Lúcia (org.) Congresso Brasileiro de História da Arte: modernidade (4.:1990: Porto Alegre) Anais. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1991.
- BRITT, David. Modern art: impressionism to post-modernism. Boston: Bulfinch, 1989.
- CALABRESE, Omar. A idade neobarroca. Roma. São Paulo: Martins Fon-

tes, 1987.

CARVALHO, Ana Maria Albani. Lygia Clark: espaço como construção e desconstrução. Porto Alegre, 1992. Monografia (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes - UFRGS.

COELHO, Teixeira. Moderno pós moderno. Porto Alegre: L&PM, 1990.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUIA DAS ARTES. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1987-.

GULLAR, Ferreira. Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neo-concretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

----- . Lygia Clark: uma experiência radical (1954-58) in Lygia Clark, Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro. Imago: 1991.

INSTITUTO DE RELAÇÕES CULTURAIS COM O EXTERIOR DE STUTTGARD: Max Ernst: bücher und grafiken. Stuttgart: Dr. Cantz'sche Druckerei, 1991.

KUNST - Handwerk: ethnische und subkulturelle kunstformen. Saudi Fellman / D.M. Thomas. Textile Forum, Hannover, v.4, n.93, dec. p.33.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero. São Paulo: Companhia das

Letras, 1989.

ICA Documents 4/5 - Post Modernism. London: Institute of Contemporary Arts, 1986.

LEMOINE, Serge et al. Le Cadre e le socle, dans L'art du 20ème siècle. Paris, Dijon: Université de Bourgogne, Musée National d'Art Moderne et Centre Georges - Pompidou, 1987.

LYOTARD, Jean François. La Condition postmoderne. Paris. Minuit, 1979.

MARCEL Duchamp. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

MC LUHAN, Marshal. The Medium is the message. New York: Bantam Books, 1967.

MOLES, Abraham A. O Kitsch: a arte da felicidade. São Paulo: Edusp, 1972.

----- Teoria dos objetos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

O corpo é o motor da obra. Frederico de Moraes. Arte em Revista, São Paulo. 5. n.7, ago 1973. p.47-52.

OTICIGA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. Arte em Revista, São Paulo, v.5. n.7, p.38-44, ago. 1973.

PEDROSA, Mário. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RESTANY, Pierre. Os novos realistas. São Paulo, Perspectiva, 1979.

SCHWARTZ, Arturo. Duchamp: L'art de notre temps. Paris:

Hachette/Fabbri, 1969.

SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SURFACE DESIGN JOURNAL. Oakland: Silex, 1988.

WALDBERG, Patrick. Les Objets de Man Ray. Panorama 68: XXe siècle. Cahier d'art Milan, 1968. p: 65-81.