





ANDREA HOFSTAETTER

O OBJETO TRANSFIGURADO
A ESCULTURA DE FELIX BRESSAN

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.
Programa de Pós-Graduação, Mestrado e Doutorado em Artes Visuais,
Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani

PORTO ALEGRE

2000

Andrea Hofstaetter

O Objeto Transfigurado

A Escultura de Felix Bressan

Dissertação realizada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação – Mestrado e Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Profa. Dra. Elida Starosta Tessler

Profa. Dra. Mônica Zielinsky

Para Bianca Knaak,

Pelo incentivo, apoio e amizade.

Agradeço especialmente:

pela paciência,

a meus filhos

Mateus e Artur;

pela dedicação e apoio constantes, à

Sirlei da Rosa Pereira;

pelo apoio e cooperação, a

Flávio Oliveira.

Pela colaboração e acompanhamento, agradeço aos demais

amigos:

Alexandra Eckert

Andréa Brächer

Carlos Krauz

Denise Regina Quaresma da Silva

Maria Cristina Ferrony

Neiva Bohns

Rosana Berwanger

e a todos os colegas, professores e funcionários do

Mestrado em Artes Visuais da UFRGS.

E, principalmente, à

Profa. Icleia Borsa Cattani, pela orientação rigorosa e segura;

e a **Felix Bressan**, por todo o apoio, abertura, diálogo e

disponibilidade.

O Programa PROF/CAPES forneceu a bolsa de estudos que possibilitou a realização desta dissertação.

As fotografias das obras de Felix Bressan foram gentilmente cedidas pelo próprio artista.

A revisão técnica de língua portuguesa foi realizada pelo Prof. Flávio Oliveira (Registro MEC LP 44852 - Habilitação em Português e Grego).

SUMÁRIO

Índice de Ilustrações	viii
Resumo	xii
Abstract	xiii
Introdução	1
I – “Ver é sempre ver mais do que se vê” – A Escultura do Invisível	15
II – A Transfiguração do Objeto	35
II.1 Artíficos.....	48
II.1.1 – Apropriação.....	49
II.1.2 – Suspensão e Articulações Materiais.....	86
II.1.3 – Operações de Construção.....	95
II.2 – Da Decomposição à Reconstrução.....	108
II.3 – A Deformação Articulada.....	112
II.3.1 – A “Perspectiva Curiosa” (Anamorfose).....	116

III – A Transgressão ao Significado do Objeto	131
III.1 – Corpo ou Máquina?.....	151
III.2 – Aparência e Aparição.....	172
III.2.1 – O Cheio e o Vazio.....	183
IV – O Objeto do Desejo	190
Considerações Finais	197
Referências Bibliográficas	213

Anexos: 1. Felix Bressan - Dados Curriculares

2. Entrevistas com o artista
3. Textos publicados sobre o trabalho do artista
4. Reproduções fotográficas de outras obras do artista
5. Projetos de obras

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Obs.: Todas as obras sem indicação de autoria, neste índice, são de Felix Bressan.

Visão Geral de Exposição - Galeria Bolsa de Arte – Porto Alegre, 1998.....	16
Díptico – 1995. Ferro e couro, 100x120x45 cm.....	17
Sem Título – 1997/98. Carrinho de bebê e ferro, 170x70x100 cm.....	18
Sem Título – 1992. Couro, madeira e dobradiças, 200x200x200 cm.....	20
Sem Título – 1996. Resina, ferro, madeira e cordão, 100x50x70 cm.....	21
Idem, Vista Lateral.....	22
Sem Título – 1995. Látex, ferro e couro, 100x85x100 cm.....	27
Idem, Vista Lateral.....	28
Duchamp – 1996. Banco, roda de bicicleta e ferro, 110x70x170 cm.....	29
Espartilho – 1996. Ferro, madeira e couro, 80x90x60 cm.....	33
Idem, Vista Lateral.....	34
Waldemar Cordeiro – A-Brasão – 1964.....	40
Cauda – 1996. Vassouras, rodinhas, ferro e couro, 120x150x220 cm.....	46
Pablo Picasso – Guitarra – 1912.....	54
Pablo Picasso – Copo de Absinto – 1914.....	57

Pablo Picasso – Cabeça de Touro – 1943.....	59
Marcel Duchamp – A Fonte – 1917.....	63
Marcel Duchamp – Roda de Bicicleta – 1913.....	65
Sem Título – 1992. Couro, látex e vime, 250x200x60 cm – detalhe.....	72
Sem Título – 1998. Picaretas e ferro, 200x300x300 cm.....	74
Sem Título – 1998. Peças de máquina de escrever e ferro, 170x160x175 cm.....	75
Sem Título – 1997/98. Banco, roda de bicicleta, canos e ferro, 140x140x160 cm.....	78
Sem Título – 1998. Banco, roda de bicicleta e ferro, 115x85x185 cm.....	79
Sem Título – 1998. Pé de mesa, banco, roda de bicicleta e ferro, 75x75x270 cm.....	80
Sem Título – 1998. Cadeiras, rodas de bicicleta e ferro, 110x150x150 cm.....	80
Cauda II – 1997. Vassouras e ferro, 150x200x150 cm.....	88
Sem Título – 1998. Banco e ferro, 160x100x130 cm.....	89
Alexander Calder – Covo de Lagosta e Cauda de Peixe – 1939.....	90
Sem Título – 1994. Couro, fita de aço e madeira, 150x130x120 cm.....	93
Idem, Fechada / Detalhe.....	94
Sem Título – 1996. Enrolador de lã, ferro, couro e cordão, 160x110x65 cm.....	96
Idem, Fechada.....	97
Sem Título – 1996. Partes de triciclo, canos e madeira, 70x30x120 cm.....	97
Sem Título – 1999. Forcados e ferro, 45x376x224 cm.....	99
Idem, Projeto.....	100
Sem Título – 1998. Cavadeiras e ferro, 65x85x250 cm.....	104

Idem, Posição II.....	105
Ibidem, Posição III.....	106
Regina Silveira – In Absentia M.D. – 1983.....	114
Marcel Duchamp – La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même ou O Grande Vidro – 1915-1923.....	117
Hans Holbein – Os Embaixadores – 1533.....	120
Sem Título – 1993. Couro, canos de cobre, fivelas e cordão, 90x120x50 cm.....	127
Sem Título – 1993. Couro, ferro e canos de plástico, 200x200x180 cm.....	128
Sem Título – 1994. Couro, alumínio e fivelas, 100x120x110 cm.....	129
Idem, Vista Dorsal.....	129
Sem Título – 1994. Couro, ferro e fivelas, 115x105x100 cm.....	130
Marcel Duchamp – Secador de Garrafas – 1914.....	136
Sem Título – 1997. Enceradeira, canos e ferro, 160x65x110 cm.....	139
Sem Título – 1998. Forcados e ferro, 100x150x120 cm.....	141
Sem Título – 1998. Pás e ferro, 55x120x200 cm.....	142
Sem Título – 1993. (v. pág.125) Detalhe.....	156
Sem Título – 1995. Resina, ferro, madeira e cordão, 170x100x100 cm.....	157
Idem, Fechada.....	158
Pierre Jaquet-Droz, pai – O Escrivão – 1774.....	162
Moholy-Nagy – Acessório de Luz para um Balé – 1923-1930. Maquete.....	164
Francis Picabia – Cenário para Relâche – 1924. Maquete.....	165
Sem Título – 1995. Ferro, couro e madeira, 180x120x120 cm.....	167
Idem, Vista Lateral, meio fechada.....	168

Ibidem, Vista Frontal, fechada.....	169
Sem Título – 1996. Partes de bicicleta, ferro e madeira, 90x190x140 cm.....	170
Marcel Duchamp –	
<i>Étant Donnés: 1º. La chute d'eau, 2º. Le gaz d'éclairage</i> – 1946-1966.	
Vista da porta frontal.....	175
Idem, Interior da instalação.....	176

RESUMO

Esta dissertação é uma proposta de análise da obra escultórica de Felix Bressan, focalizando seu modo de operar plasticamente com a deformação, a decomposição, a recomposição do objeto e a transgressão ao seu significado. Ela investiga os processos de instauração da obra, relacionados com as intenções no estabelecimento de uma relação de transferência com o espectador, criada pela articulação entre o que se vê e o que não se vê – a “escultura do invisível”. Realiza, para isto, uma abordagem psicanalítica, especificamente sob o enfoque da questão do olhar, desenvolvida por Jacques Lacan. São focalizados os procedimentos operacionais, como a apropriação, e outros artifícios utilizados pelo artista, bem como as relações de seu trabalho com as problemáticas do objeto, do corpo e do desejo.

ABSTRACT

This dissertation proposes an analysis of the sculptural work of Felix Bressan, focusing on the way in which he operates the deformation, decomposition, recomposition of the object and the transgression of its meaning. It investigates the creation processes of his work, related to the intentions in the setting up of a transferring relationship with the spectator, created by the connection between what is seen and what is not seen – the “sculpture of the invisible”. Having this as a purpose, this essay proposes a psychoanalytical approach, focusing specifically on the question of the sight developed by Jacques Lacan. The operational procedures, such as the appropriation – among others – as well as the relationship between the artist’s work and special issues concerning the object, the body and desire are treated.

INTRODUÇÃO

O pré-plano de pesquisa apresentado para o processo de seleção ao curso de Mestrado em Artes Visuais, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em dezembro de 1997, tinha como título e tema: “Dadá e Pós-Modernidade: A Influência Dadaísta na Obra de Artistas Brasileiros Contemporâneos”. O estudo do tema se justificava pela percepção de uma relação entre a produção atual em arte, incluindo os feitos de artistas brasileiros na contemporaneidade, e a produção dadaísta, assim como a pop-art americana, considerada por muitos como sua herdeira. Destaca-se o fato de Marcel Duchamp e Dadá, de forma mais ampla, serem citados freqüentemente por pensadores e críticos brasileiros na atualidade, quando se referindo ao trabalho hoje produzido e aceito. Em junho de 1995¹, em conferência proferida em Porto Alegre e intitulada de Simbologia da Vida Cotidiana, Décio Pignatari declarou: “A arte envolve a não-arte. Não é possível entender arte hoje sem entender o dadaísmo” (Informação verbal).

¹ Simpósio Estadual de Arte-Educação, de 20-23.06.1995, promovido pela Oficina de Arte Sapato Florido – Secretaria de Estado da Cultura / Casa de Cultura Mário Quintana.

Ronaldo Brito levanta a questão da transformação da obra em mercadoria, relacionando-a com a ruptura dadaísta: “Entre outras coisas, o Dadaísmo inaugurou uma velocidade experimental, uma mobilidade com vistas à criação de novos esquemas, que acabou por se tornar para o artista contemporâneo uma necessidade imediata...” (BRITO, 1985, p.28).

Teixeira Coelho e Ferreira Gullar também fazem referência constante à tese da destruição da arte, deflagrada pelos dadaístas, e à transformação da arte em objeto – transformação que inspirou o surgimento da pop-art nos Estados Unidos, a partir dos anos 50. De acordo com Ferreira Gullar, a pop-art pode ser vista “como uma manifestação extrema daquela tendência à ‘coisificação’ da obra de arte”. O autor afirma ainda que o seu surgimento representa um salto qualitativo. Conforme seu pensamento, os *ready-mades* de Duchamp seriam uma manifestação rudimentar da apropriação da forma do objeto industrial numa sociedade onde tudo se transforma em mercadoria. (GULLAR, 1993, p.74).

A realização desta pesquisa foi motivada, portanto, desde o início, por um interesse pela questão do objeto na arte, ou, pela transformação do objeto banal, cotidiano, industrial, em objeto artístico. A referência deste interesse circulava pela obra de artistas dadaístas, artistas da pop-art americana e, posteriormente por muitos outros, entre os quais alguns brasileiros que utilizam objetos em seu trabalho, como Nelson Leirner, Jac Leirner, Farnese de Andrade, Cildo Meireles e outros, entre os quais, Felix Bressan.

O olhar para a obra de Felix Bressan levantou, inicialmente, uma série de questões, estabelecendo alguns objetivos. Naquele momento, os objetivos da pesquisa eram: analisar a questão da decomposição do objeto, a apropriação, a articulação entre deformação e aparição, o corpo maquinizado ou a máquina corporificada, a intencionalidade na corporificação do objeto e a questão da suspensão do objeto, do corpo.

Uma hipótese formulada a partir destas questões foi que sua obra poderia ser vista como anamorfose. Na tentativa de construir um objeto de pesquisa, foram então elaborados dois esboços de plano de trabalho. Nas primeiras propostas, a principal ênfase era sobre a anamorfose. Nesta linha de pensamento, a obra de Bressan foi relacionada com a de Marcel Duchamp - também vista como anamorfose, com base em uma idéia de Octávio Paz - e ainda em relação com a obra de Regina Silveira.

As seguintes questões foram focalizadas como importantes para a abordagem ao trabalho de Bressan: a questão da aparência e aparição, a transformação do objeto em signo autônomo a partir do gesto de Duchamp e a realização do ato puro, onde a indiferença na escolha do objeto cumpre papel fundamental. A relação de Duchamp com a obra de Bressan se estabeleceria a partir destes pontos, delineando aproximações e contrapontos: a apropriação do signo, a transgressão ao significado do objeto, a deformação do objeto (como anamorfose e em paralelo com Regina Silveira) e a simbolização pretendida com a realização do ato pensado, intencional. E em outro plano de

análise estariam questões de fundo mais psicológico, tais como o embate entre o feminino e o masculino, o jogo de atração e repulsa, a problemática do desejo, a presença do apelo à sexualidade. Ao lado destas, ainda, outras de caráter mais formal (por assim dizer): questões da linguagem, do suporte, dos artifícios de construção, da corporificação da máquina e da criação do anti-mecanismo.

As propostas foram estudadas e discutidas com a orientadora da pesquisa e se chegou a uma formulação na qual a obra de Felix Bressan tornou-se efetivamente o objeto principal e fio condutor da investigação. Para sua abordagem confluíram todas as outras aproximações feitas neste estudo entre produções modernas e contemporâneas.

Felix Bressan é artista jovem, tendo iniciado seu trabalho na década de 90, no Rio Grande do Sul. Suas primeiras exposições datam do início da década, a partir de 1992, ano em que concluiu o bacharelado em Artes Visuais pela UFRGS.

Percebe-se, no decorrer destes últimos oito anos, uma certa agilidade da obra de Felix Bressan inserir-se no campo artístico. Sua participação no XIV Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro, em 1994 e a obtenção do 1º Prêmio no XVI Salão do Jovem Artista, em Porto Alegre, em 1996, parecem ter sido importantes neste processo, sendo que, em

1997, foi selecionado para participação na I Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, e , em 1999, para a sua segunda edição.

A percepção desta aparente agilidade em sua inserção no sistema artístico, local e nacional, deflagrou uma reflexão em torno dos processos de instauração e legitimação da obra artística, assim como sobre o conceito de arte, sobre o valor estético, a definição de sistema das artes e os quesitos que fazem uma obra ser considerada arte. Na continuidade da elaboração do projeto de pesquisa, estas seriam importantes questões a serem abordadas, ao lado das anteriormente apontadas. Verificou-se, entretanto, que a extensão do problema exigiria a elaboração de duas pesquisas. Uma, sobre a análise da obra e de seus processos de instauração, e das questões levantadas pela ação poética e intenções do artista; outra, sobre os processos de inserção e legitimação de sua obra no sistema artístico. Optou-se, pois, pela análise da obra em si mesma e a partir das intenções do artista. Mesmo assim, a questão da legitimação permanece como um dos focos de atenção, sendo desenvolvida como pano de fundo, relacionada a certas problemáticas surgidas no decorrer da elaboração desta análise. Não é, entretanto, o foco principal.

O fato de tomar-se um artista jovem como objeto de estudo, com uma produção ainda em processo de estruturação, pode causar um certo estranhamento. Porém, apesar de uma aparente fragilidade desta produção em aceitar abordagens teóricas, seu trabalho coloca-se como uma reflexão sobre escultura. A inserção de seu trabalho em importantes mostras nacionais, como

em “Por que Duchamp?”, no Paço das Artes, em São Paulo / 1999, demonstram o interesse que tem despertado e o reconhecimento de sua obra num contexto de elaborações teóricas.

Os objetivos principais deste trabalho de pesquisa são, portanto, a realização de uma análise da obra escultórica de Felix Bressan, focalizando seu modo de operar plasticamente com a deformação, a decomposição e recomposição do objeto e a transgressão ao seu significado; a análise dos processos de instauração de sua obra relacionados com as suas intenções e a investigação do estabelecimento de uma relação de transferência com o espectador, criada pela articulação entre o que se vê e o que não se vê – o que chamo de “escultura do invisível”. Outras questões subjacentes a serem analisadas em relação com estas primeiras, são: a apropriação e outros artifícios utilizados pelo artista; a articulação entre linguagem, suporte, simbolização e ressignificação; as relações de seu trabalho com a problemática do corpo e com a problemática do desejo, diretamente aludida pelo apelo de sua obra à sexualidade.

A divisão dos capítulos se estrutura da seguinte forma: o primeiro capítulo trata da questão do olhar, do que se vê no lugar vazio, entrelaçado com os elementos visíveis, do presente no ausente. Há um jogo de intencionalidades no modo de operar do artista, de construir e apresentar a obra utilizando o vazio como elemento constitutivo ao lado de materiais cuidadosamente selecionados.

Procura-se investigar a relação desta maneira de dar forma à obra com as intenções declaradas ou veladas e em relação às temáticas geradoras.

O segundo capítulo enfoca a problemática do objeto e a maneira pela qual Bressan apropria-se dele e o modifica pela utilização de diversos artifícios e operações de construção. A decomposição e a deformação são enfatizadas. Além disso ensejam a reflexão sobre a anamorfose e a discussão sobre a questão do olhar - o que se vê/não se vê. O conceito de transfiguração é abordado como conceito operatório, carregado das intenções do artista e de caráter estruturador no processo de criação da obra, atuando como fator de tensionamento da condição do objeto.

O capítulo três dá ênfase à significação do objeto no contexto da obra, da transgressão ao seu significado original. Depois de apropriar-se de coisas do mundo real ou de coisas do “mundo artístico”, Bressan cria habilmente novas estruturas, onde entra em jogo a *ressignificação* das partes e surge uma nova entidade decorrente deste acoplamento, por sua vez significativa. Este aspecto de transgressão dá ensejo à abordagem breve de algumas questões sobre a aceitação da obra e sua inserção no sistema das artes, bem como de algumas reflexões sobre as contribuições do trabalho plástico de Bressan ao campo artístico, vislumbrando a possibilidade de localizá-lo como ação crítica no campo específico da escultura. Ainda neste capítulo, discutem-se as questões da temática do corpo, ligadas à idéia de transgressão; estas também se relacionam com a da máquina, e com o jogo

entre aparência e aparição, referenciado na história da arte. Retoma-se também a problemática do desejo no campo do olhar, tratada pela via deste jogo, pela presença do vazio.

Num quarto capítulo, focaliza-se mais atentamente a relação de transferência com o espectador, retomando-se a questão do olhar psicanalítico e das intenções do artista em intermediar processos de identificação e reconhecimento. Verifica-se como o campo do desejo é privilegiado nas escolhas de objetos e montagens, visando o apelo direto à imaginação e à fantasia do observador.

Esta investigação situa-se dentro de uma “problemática do objeto” na produção artística da contemporaneidade, onde coexistem diferentes conceituações sobre o objeto e sua utilização na arte. Desde os inícios do modernismo esta questão se introduz com o trabalho de muitos artistas preocupados com o desenvolvimento de uma linguagem própria e com a elaboração de novos conceitos sobre arte. O cubismo e o dadaísmo oferecem importantes contribuições na introdução do objeto como parte integrante da obra de arte. Pablo Picasso e Marcel Duchamp são especialmente destacados nesta pesquisa como instauradores de novas posturas diante da obra e de seus processos de feitura, bem como diante do estatuto mesmo do objeto artístico.

Bressan utiliza objetos, resíduos de objetos, fragmentos,... Desta forma, seu trabalho pode ser situado dentro de um campo de influências

comuns, contemporaneamente, ao mesmo tempo relacionado com a produção moderna, já destacada. A maneira com que utiliza o objeto e dá configuração à escultura, interessa a um pensamento sobre arte e, especificamente, sobre escultura. Seu trabalho é uma trajetória muito particular, onde entram em jogo concepções sobre sua modalidade plástica. Como Bressan trabalha o volume? De que maneira aparece o corpo, um dos objetos por excelência da escultura e da arte, de modo geral?

A importância desta problemática, a discussão do objeto na arte no momento brasileiro atual foi reforçada recentemente pelas exposições “O Objeto, Anos 60-90”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em maio de 1999, concomitantemente, e numa relação de complementaridade, com a mostra “O Objeto, Anos 90”, no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo e a mostra “Por que Duchamp?” no Paço das Artes, Cidade Universitária, também em São Paulo, sendo que as duas de São Paulo tive a oportunidade de visitar. As três mostras, formando um só conjunto, propuseram-se a dimensionar o legado duchampiano na arte brasileira contemporânea, demonstrando que a idéia da apropriação do objeto e de subversão de sua condição banal continua sendo praticada com a finalidade de criar efeitos estéticos. Entre os artistas presentes constavam nomes mais influentes, como Nelson Leirner, Carlos Vergara, Cildo Meirelles, Hélio Oiticica, Regina Silveira, Jac Leirner, Waltércio Caldas, Nuno Ramos e Antônio Manuel, até artistas mais jovens, como Beatriz Milhazes e Rivane Neuenschwander. A gaúcha Lia Menna Barreto participou da mostra no

Rio de Janeiro e Felix Bressan participou de “Por que Duchamp?”, como já mencionado.

Cabe ressaltar a publicação, pelo Instituto Itaú Cultural, de um livro com o mesmo título da exposição (1999), com texto de Vitória Daniela Bousso sobre a produção de Bressan. O referido texto localiza seu trabalho num panorama de desdobramentos na arte contemporânea, no Brasil, que se estende desde os anos 50 até as gerações mais recentes, como Leda Catunda, Ana Maria Tavares e outros. Bousso relaciona a prática de Bressan com a de Marcel Duchamp, identificando aspectos da apropriação, da utilização do *readymade*, da presença do humor e do lúdico, assim como da corporificação insólita de um maquinário. Aponta também a dialética entre o feminino e o masculino, presente na obra de Duchamp, como componente essencial da obra de Bressan.

Além da questão do objeto, uma outra discussão que se impõe, ligada à maneira pela qual o próprio objeto é utilizado no trabalho de Bressan, é a manipulação do invisível. O vazio e o cheio, o visível e o invisível, o material e o imaterial, são elementos que coexistem em sua produção e, juntos, dão forma ao corpo do objeto artístico, e, por sua vez, ao corpo “representado”. Há figuração pelo imaterial em sua obra. Um importante instrumento para a realização da análise, nesta questão específica, é a abordagem psicanalítica, especialmente de um enfoque da questão do olhar, conforme desenvolvida por Jacques Lacan. As questões sugeridas e presentes no corpo do trabalho

plástico abrem caminho para esta abordagem. Em relação com este foco, situa-se outro tipo de pensamento, filosófico. A obra “O Visível e o Invisível”, de Merleau-Ponty, é referencial.

Na relação entre o visível e o invisível figura uma outra temática de relevância neste trabalho plástico. Há representação do corpo humano. Ele é tema central. Esta representação se faz de forma direta ou de forma mais sutil, somente pela alusão a uma de suas partes, ou pela evocação alegórica. Sua presença suscita a reflexão deste ser humano, dono deste corpo, sobre seu estar no mundo e suas relações neste espaço em que habita, junto com todas as suas criações – como a máquina.

Em Rosalind Krauss temos uma profunda reflexão sobre as relações das realizações escultóricas com esta temática, na busca de um delineamento dos caminhos da escultura nos vários períodos da história e da arte, desde o período clássico, especialmente no ocidente. Seus estudos têm especial importância para esta investigação, tendo contribuído, inclusive, para a descoberta de importantes fontes referenciais.

Aponto, no decorrer da pesquisa, um caráter “clássico” na obra de Bressan. Este se faz notar pela preocupação do artista em desenvolver um trabalho que articule os aspectos formais e estéticos, e também sua atenção à fundamentações teóricas ligadas às problemáticas levantadas pela sua produção plástica. A temática do corpo, presença constante em sua obra, é

também considerada como tema clássico da escultura, como ressalta Rosalind Krauss. Não penso que o "clássico" esteja necessariamente vinculado à uma idéia de conservadorismo. A utilização de procedimentos e temáticas "clássicas" está, a meu ver, em sintonia com modos de proceder em muitas produções da contemporaneidade. E nem por isso as reveste de um caráter conservador.²

Nathalie Heinich, em obra intitulada "*Pour en Finir avec la Querelle de l'Art Contemporain*" (1999), aponta a coexistência de três *gêneros*, ou, mais precisamente, de três *categorias* na arte atual: a clássica, a moderna e a contemporânea. Segundo a autora, estas são três maneiras diferentes de conceber arte hoje em dia. Resultam de uma inferência a partir da observação empírica, *a posteriori*, e não de uma construção teórica, *a priori*, ou seja: não de critérios normativos, mas de critérios descritivos, elaborados de acordo com o que chama de *aculturação*. Segundo este ponto de vista, o "clássico" constitui-se como uma linguagem utilizada na arte atual. E que faz parte do contexto presente, com suas características próprias, assim como o moderno e o contemporâneo.

² Octavio Paz, em sua análise do "Grande Vidro" de Marcel Duchamp, aponta também, sob certo ponto de vista, a presença de um caráter "clássico" nesta obra, visto que "continúa, a su manera, la gran tradición de la pintura de Occidente y, así, se opone con gran violencia a lo que desde el impresionismo llamamos pintura" (1995, p.87). E, no entanto, assim como continua a tradição do ocidente (o que seria o "clássico"), Duchamp é um dos primeiros a romper "com lo que llamamos tradicionalmente arte u oficio de pintar" (ibid., p.90). A ruptura também é total. Neste sentido, é obra crítica.

Em relação à utilização do objeto, e de sua deformação e transfiguração quando tornado objeto artístico, assim como à discussão sobre o limite entre o artístico e o não-artístico que esta mudança de função traz à tona, pretende-se, ainda, considerar as contribuições dos pensamentos de Arthur Danto e Thierry de Duve. Ambos apontam e fazem uma leitura da crise desencadeada na arte contemporânea a partir do gesto inaugural de ruptura de Marcel Duchamp.

Para alcançar os objetivos propostos, contou-se com os seguintes instrumentos de pesquisa: levantamento de fontes bibliográficas relativas às questões presentes na obra; entrevistas com o artista; levantamento da obra de Felix Bressan; análise das obras plásticas, das entrevistas concedidas diretamente, de seu próprio texto³ e de textos escritos por outros pesquisadores/pensadores sobre a sua obra.

A intenção deste trabalho, no campo da pesquisa sobre arte, foi somar, ao pensamento já construído, uma percepção a partir de uma poética particular, com elementos que pudessem contribuir para a compreensão da arte contemporânea do Brasil e também do Rio Grande do Sul. Penso ter sido importante a realização desta pesquisa como um registro da produção atual, já que quase não existe material publicado sobre o artista em questão - um jovem artista - e considerando que o mercado, atualmente, tende a valorizar somente os grandes nomes já consagrados no meio. Porém, e sobretudo, considero

³ Dissertação de Mestrado, Porto Alegre: UFRGS / IA / PPG, 1996.

importante ter focalizado mais de perto o seu trabalho, por acreditar que esteja em estreito diálogo com problemáticas do debate contemporâneo em práticas artísticas e em estética. Tentar ver a produção local de qualidade, em suas interfaces com as produções contemporâneas internacionais, possibilita redimensioná-la dentro de um todo, evitando falsas compartimentações geográficas que tenderiam a empobrecê-la e a desvinculá-la de questões maiores do momento presente.

Por outro lado, o esforço realizado no sentido de coletar material junto a fontes primárias (entrevistas, coleta de todos os textos publicados sobre o artista) e a análise das obras em si (das quais tentei apresentar o maior número possível neste trabalho), permitiram manter constantemente a necessária vinculação com a produção em estudo, além de abrir a possibilidade de outras análises futuras. Espero que estas sejam contribuições efetivas desta dissertação.

A arte não reproduz o visível, ela torna visível.

Paul Klee

I – “Ver é sempre ver mais do que se vê” – A ESCULTURA DO INVISÍVEL

Caminhando pela ampla sala da galeria⁴, entre pás, picaretas, enceradeira, carrinho de bebê, vassouras, banquinho - todos remontados de maneira peculiar, expandidos, aos pedaços e ainda inteiros - eis que se nos interpõe, dentre o emaranhado de ferros e madeira, a imagem transfigurada de um mundo familiar: objetos de uso cotidiano, ferramentas, formas que remetem a ícones do mundo artístico.

Ao nos defrontarmos com as montagens escultóricas de Felix Bressan, nos deparamos com uma série de materiais e objetos, assim como com resíduos de objetos, instrumentos e maquinário insolitamente agregados. Pelos processos de decomposição e deformação, os objetos se transfiguram. Reconstruídos com meticulosa articulação, os pedaços resultantes desta

⁴ Felix Bressan – Exposição individual, Galeria Thomas Cohn, São Paulo, 16.7 a 08.8 de 1998.

obsessiva desconstrução - ou simplesmente coletados - reordenados, transformam-se em novos entes.

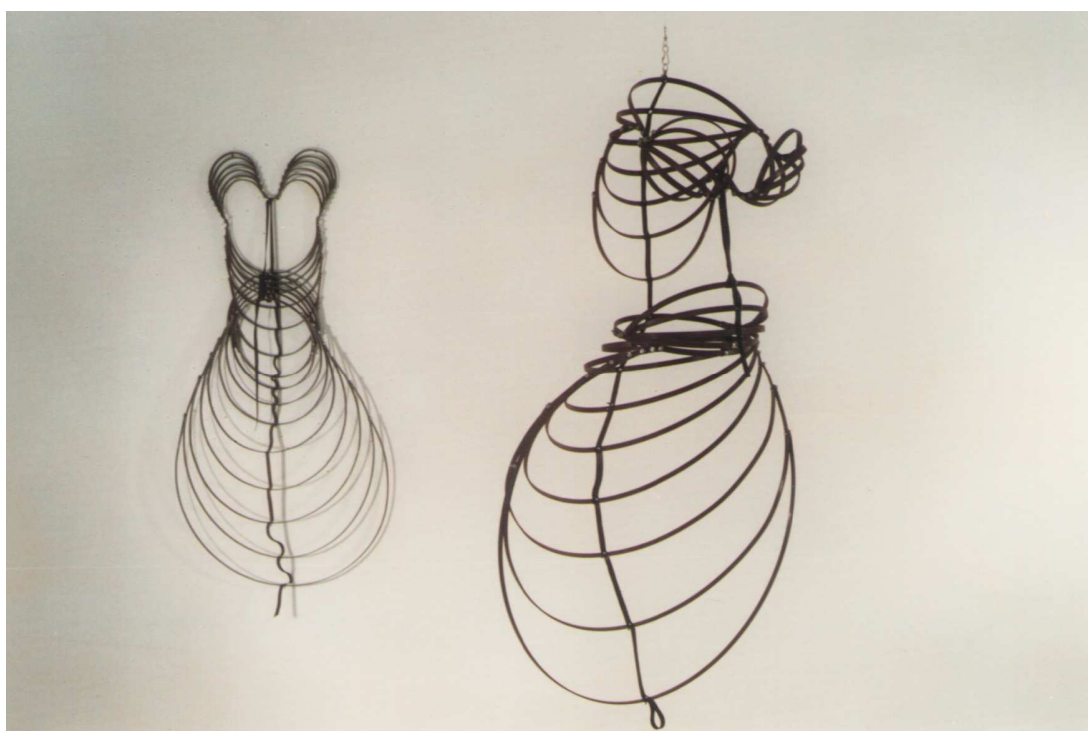


Visão geral de exposição realizada na Galeria Bolsa de Arte – Porto Alegre, 1998.
(A mesma exposição foi levada à Galeria Thomas Cohn, em São Paulo)

Fotografia de Felix Bressan

Nas grandes articulações entre objetos, resíduos e partes de objetos e materiais intencionalmente escolhidos e a eles agregados, figura um outro componente constitutivo, para além do que um primeiro olhar pode vislumbrar. São espaços abertos – “vazios”. Este outro elemento, constante na obra escultórica de Felix Bressan, é o ausente, o invisível.

Sua poética fundamenta-se num jogo entre ausência e presença, na dualidade entre o visível e o invisível. Constrói as suas peças utilizando o material e o imaterial numa relação de interdependência, onde um dá forma ao outro. As qualidades físicas dos materiais entremeadas de significativos espaços em aberto vão dando forma à fantasia e imaginação do espectador, tanto em obras como “Sem Título”, de 1997/98 (pág.18), com carrinho de bebê e ferro, como em “Díptico”, de 1995, com ferro e couro.



“Díptico”– 1995. Ferro e couro, 100x120x45 cm.

Coleção Iolanda Gollo Mazotti

Fotografia de Felix Bressan



“Sem Título” – 1997/98. Carrinho de bebê e ferro, 170x70x100 cm.

Acervo Museu de Arte de Brasília

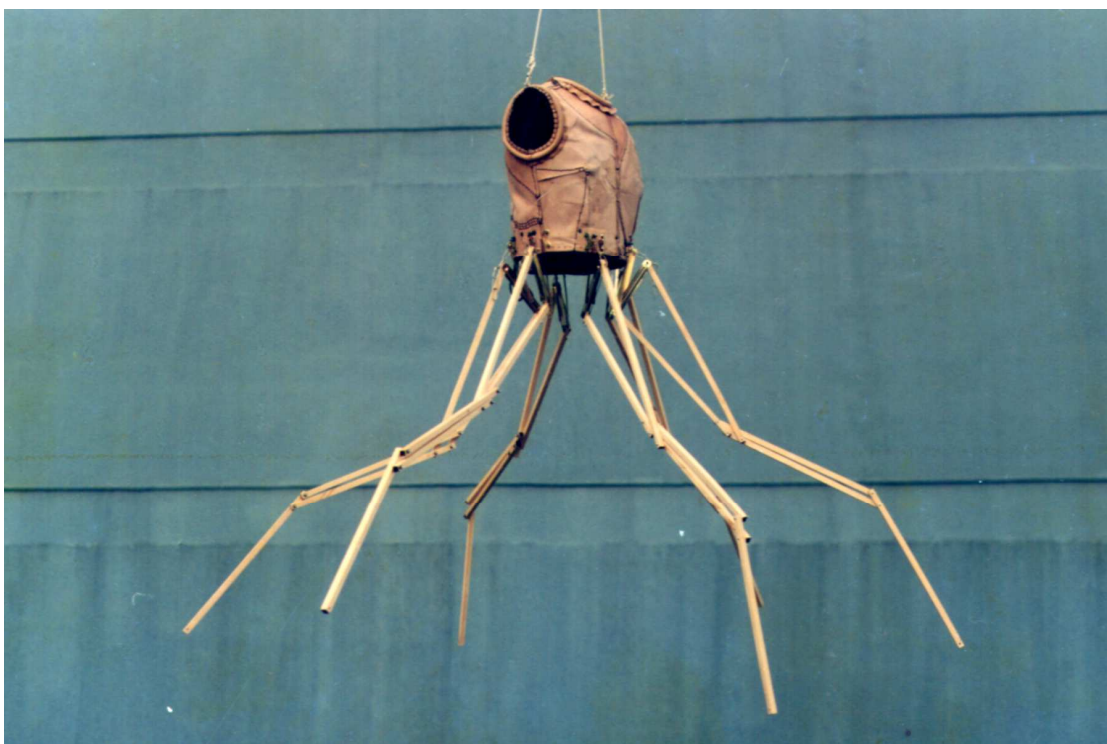
Fotografia de Clovis Dariano

De acordo com Maurice Merleau-Ponty (1992), o que é visível supõe o invisível e vice-versa. E nessa dialética ocorrem trocas significativas. O alcance do trabalho artístico atinge o âmbito do invisível, tendo ele a qualidade de trazer à tona este outro mundo, que normalmente não aparece, sob uma forma possível de vê-lo. Outros autores e artistas concordam com esta visão de uma inter-relação dialética, como Paul Klee e Michel Leiris.

Os espaços vazios das esculturas de Bressan são um lugar de apelo, mais do que de lembrança. Na ausência da coisa lembrada se desvela algo que vai além da pura aparência. Pela eliminação da aparência visível evidenciam-se aparições visuais. Pelo artifício de desaparecimento valoriza-se o fenômeno da aparição. A materialidade articulada com o imaterial se transforma em signo, indo muito além da simples apresentação. Neste sentido, quem olha para uma escultura de Felix Bressan enxerga muito mais do que aquilo que é visível, palpável.

Na obra “Sem Título”, de 1992, enxerga-se uma espécie de corpete de couro, agregado de formas que se assemelham a pernas de inseto, feitas de madeira. Estas partem da cintura do corpete, dando a impressão de uma saia. O que se vê são elementos concretos, palpáveis, que aludem à associações com objetos conhecidos: corpete, saia, pernas de inseto... No entanto, o que aparece não é só isto. A maneira pela qual a peça está apresentada, suas medidas, o material utilizado (especialmente o couro, neste

caso), fazem ver muito mais. No vão do corpete vazio – no imaterial e ausente - revela-se uma aparição: está ali um corpo.



“Sem Título” – 1992. Couro, madeira e dobradiças, 200x200x200 cm.

Coleção Chico Stefanovitz

Fotografia de Felix Bressan

Outra obra em que desponta esta forma peculiar de “esculpir” com o imaterial e, em que novamente surge a presença de um corpo na ausência do material, é “Sem Título”, de 1996. Esta obra tem uma estrutura formal

semelhante à anterior, no que se refere às partes de que é composta: corpete e finos prolongamentos. Ao invés de couro, porém, o artista utilizou resina. No lugar da madeira, usou metal. Ambas fazem parte da série chamada “Corpo Ausente”. Ambas apresentam um sentido que vai além do que é concretamente visível.



“Sem Título” – 1996. Resina, ferro, madeira e cordão, 100x50x70 cm.

Coleção do artista

Vista frontal

Fotografia de Felix Bressan



Vista lateral

Fotografia de Felix Bressan

Conforme Merleau-Ponty ainda, todas as coisas têm outro sentido além do que é visível. E este outro sentido, da ordem do invisível, é a razão pela qual os objetos são possíveis. Por isso “ver é sempre ver mais do que se vê” (MERLEAU-PONTY, 1992, p.224). Ou “ver é não ver” (ibid., p.207). Partindo da idéia de que “as coisas desaparecem quando não as estamos olhando” (apud BRESSAN, 1996, p.11), Merleau-Ponty ainda observa que o objeto mais a subjetividade é que formam um todo único. Afirma que: “As coisas visíveis a nossa volta repousam em si mesmas e seu ser natural é tão pleno que parece envolver seu ser percebido, como se a percepção que temos delas se fizesse nelas” (ibid., p.120).

O significado é produzido pelo objeto em si e pela percepção que se tem dele. Na composição da percepção entram conteúdos outros, invisíveis, já presentes e dados anteriormente. O autor citado pressupõe como característica do percebido o fato de já estar aí. O percebido é anterior à percepção e também a razão desta – não o inverso (ibid., p.203).

O olhar para o vazio “esculpido” pelos materiais presentes nas peças de Bressan se revela fecundo, na medida em que se encontra consigo mesmo e com os objetos da imaginação, do pensamento e do inconsciente. Assim, participa da criação de uma outra realidade – a obra. O momento de ver é também o momento da criação.

Uma leitura possível deste aspecto da presença do invisível, do ausente como corpo constitutivo da obra, pode surgir a partir de uma abordagem psicanalítica, especialmente do enfoque da questão do olhar desenvolvida por Jacques Lacan, em seu Livro XI do Seminário (proferido em 1964, em Paris).

De acordo com Lacan, entre o olho e o olhar se estabelece uma dialética, na qual, ao invés de coincidência, há artifício. Diz ele que “aquilo que eu olho não é jamais o que quero ver” (1979, p.100). O olhar se integra na função do desejo e é isto que interessa a Lacan, especialmente quando trata da estrutura particular da *anamorfose*, que aprofunda na análise da obra “Os Embaixadores” de Hans Holbein, e da qual trataremos mais adiante, em relação à obra de Bressan. Trata-se da função pulsátil, esplendorosa, estendida do olhar - também anamorfose e simbolizador.

“O olho e o olhar. Esta é para nós a esquizo na qual se manifesta a pulsão ao nível do campo escópico”, diz Lacan (ibid., p.74). O campo escópico é o campo do olhar, da visão. E o que Lacan chama de olhar é aquilo que, na nossa relação com as coisas, pela via da visão e organizada nas figuras da representação, escorrega, passa, fica suprimido. Ou seja, aquilo que, quando eu olho, não vejo.

Como aporte em outra área teórica, discorre sobre a obra de Merleau-Ponty: *O Visível e o Invisível*. Conceitua a mesma como terminal e inaugural. É terminal na tradição filosófica da Fenomenologia da Percepção,

onde o sujeito se constrói num caminho em busca da verdade, movendo-se ao nível da dialética do verdadeiro e da aparência. Nesta tradição, a forma tem função reguladora e preside o olho do sujeito, sua espera, seu movimento, sua tomada, sua emoção muscular e visceral – sua presença constitutiva (ibid., p.73). E a obra é inaugural porque, a partir deste patamar dá o passo seguinte: afirma a preexistência de um olhar ao olho que vê. O ser que olha está originariamente submetido a um olhar. “Vejo só de um ponto, mas, em minha existência, sou olhado de toda a parte” (ibid., p.73).

Para Lacan, entretanto, não interessa circular entre o visível e o invisível. Existem formas impostas pelo mundo e para as quais nos dirige a intencionalidade da experiência fenomenológica. São os limites da experiência do visível e sua distância dos termos do invisível. O que interessa para Lacan é: o olho e o olhar . Diz ele que “o olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia da castração” (ibid., p.74).

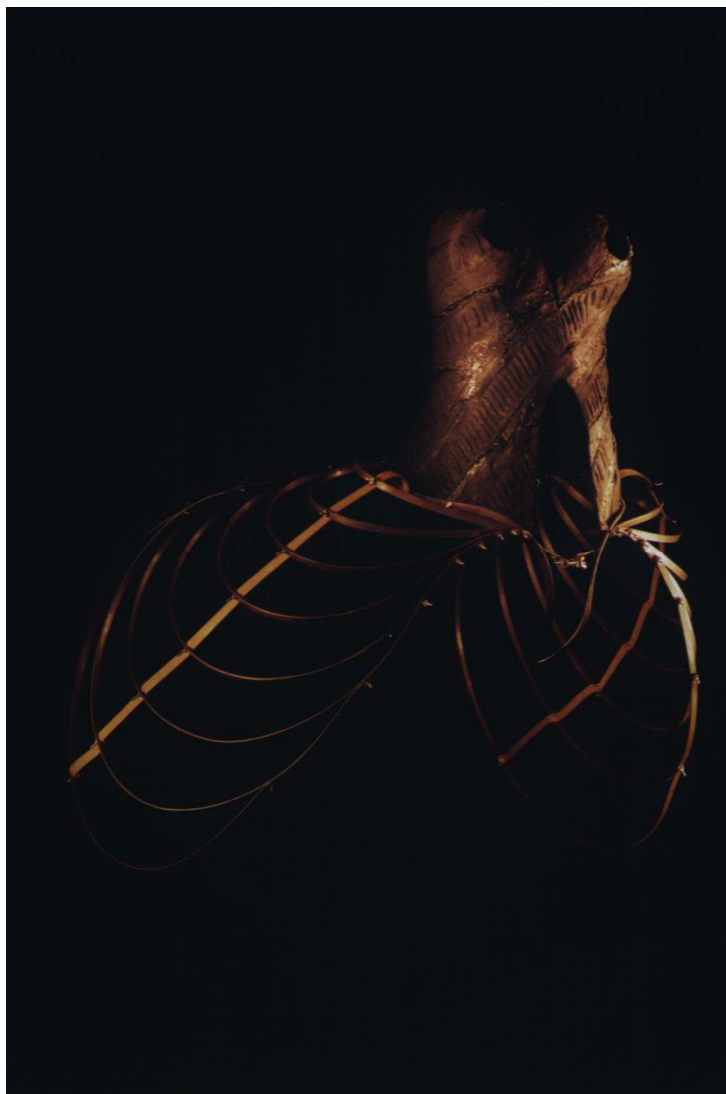
Aqui ele introduz a noção de mancha, como interstício entre o olho e o olhar. A mancha adquire função autônoma e, ao mesmo tempo, é identificada com o olhar. É possível encontrar sua presença em todos os estágios da constituição do mundo no campo escópico. Mancha e olhar, ao mesmo tempo, cumprem as funções de comandar o mais secretamente o próprio olhar e de deixar escapar a apreensão da forma de visão que se

satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência. E explica que a consciência vendo-se ver-se é uma evitação da função do olhar, um escamoteamento. A consciência imagina-se sabedora de tudo exatamente por ignorar que em sua constituição figura a falta. O 'eu' "não sabe nada" de si mesmo, de seus desejos (id., 1986, p.193). A mancha, então, estaria justamente no lugar da ausência constitutiva e, por isso, escapa do olho e do olhar.

Retomando a análise da questão do invisível em Felix Bressan, pode-se dizer que em seu trabalho estão em jogo estas questões do interstício entre o que olha, o olhado e o olhar. O que se coloca neste "vazio"? O artista parece interessar-se justamente nisto: em suscitar o aparecimento do que normalmente passa despercebido, do oculto, do escondido. As obras da série "Corpo Ausente" e outras em que trabalha com a referência do corpo, sempre pelo artifício da presença/ausência (1992-1996), evidenciam isto claramente (Vide obra "Sem Título", de 1995 - pág.27, 28).

Nas obras de uma fase chamada de intermediária por Bressan⁵, a aproximação com o corpo é menos evidente. É o caso de "Duchamp", de 1996, das "Caudas", de 1996 e 1997, do carrinho de bebê na obra "Sem Título", de 1997, e outras. Nestas, o apelo ao oculto, ao escondido é mais sutil e talvez mais forte. Há um jogo entre o muito evidente e o muito escondido. Em "Duchamp" o muito evidente é o ícone "Roda de Bicicleta". A parte que o

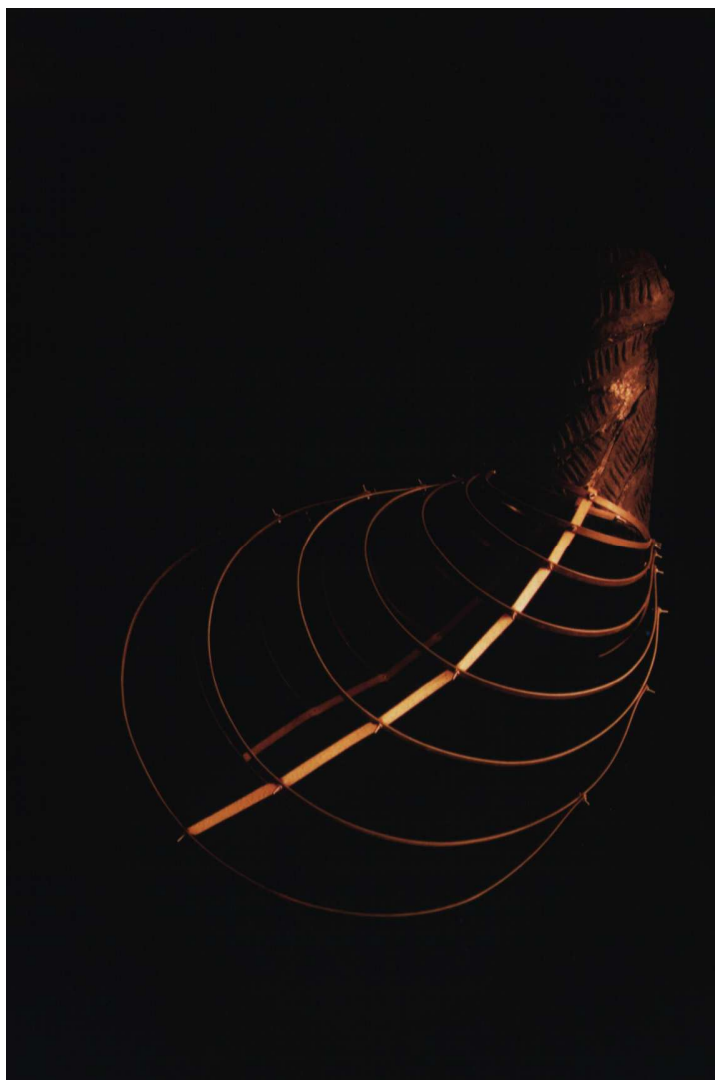
⁵ Em entrevista concedida à autora, em 18.4.99.



“Sem Título” – 1995. Látex, ferro e couro, 100x85x100 cm.

Coleção Mariza Carpes e Alan Asquith

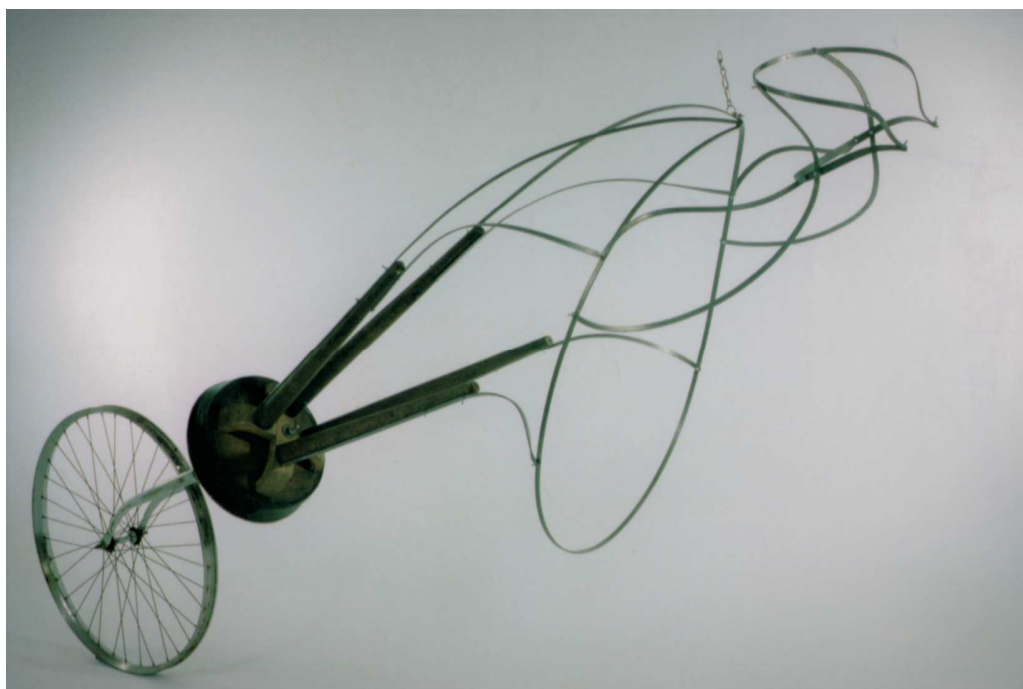
Fotografia de Felix Bressan



Vista Lateral

Fotografia de Felix Bressan

artista agrega à “roda com banco” traz uma referência ao corpo, através de uma relação ergonômica – o arco na parte mais superior da peça é ajustável à cintura. O banco e a roda formam uma espécie de cauda. E o corpo, ausente, está lá. Imagino-o em pé, movendo-se, com este estranho prolongamento em forma de cauda, apoiado pela roda que gira ao andar.



“Duchamp” – 1996. Banco, roda de bicicleta e ferro, 110x70x170 cm.

Coleção Eduardo Medeiros

Fotografia de Felix Bressan

Outra noção importante esclarecida por Lacan é que o olhar mostra. Diz: “Somos seres olhados no espetáculo do mundo” (1979, p.76). Isto causa uma espécie de satisfação, mas somente se não nos for mostrado que estamos sendo olhados – apesar de sabermos disso. O espetáculo do mundo se torna, então, *omnivoyeur*. “Mas o mundo não é exibicionista. Ele não provoca nosso olhar. Quando começa a provocá-lo, então começa também o sentimento de estranheza” – exatamente por causa da supressão do olhar – “Não só isso olha, como isso mostra” (ibid., p.76).

Assim como o sonho, o olhar mostra. O essencial da satisfação escópica, porém, é a ignorância do que há para além da aparência. O sonho mostra, mas a ignorância em relação ao que há além dele permanece. Do mesmo modo o olhar mostra, mas a satisfação depende da permanência da ignorância do que há por trás do véu do olho. Na ignorância, o fracasso - a queda do sujeito - fica despercebido. A falta central, constituída pelo fenômeno da castração, simbolizada, não se mostra. O “vendo-me ver-me” (ibid., p.75) se afigura, assim, como impossível. A psicanálise considera a consciência como irremediavelmente delimitada e a institui como princípio não só de idealização, mas de desconhecimento.

Em determinada passagem do Seminário XI, Lacan declara que todo quadro - o que equivaleria a dizer-se: toda a obra de arte - é uma armadilha ao olhar (ibid., p.88), para corrigir-se logo em seguida. A função do quadro - obra - tem uma relação com o olhar, mas não é uma armadilha (ibid.,

p.99). Diz até que o pintor - artista - não deseja, de início, ser olhado. Porém, oferece algo para ver e alguma coisa a mais, além daquilo que o que olha - o espectador - pede para ver.

Neste sentido, a obra também mostra. A obra de Bressan mostra. Ela provoca o espectador. Sua intervenção no espaço, freqüentemente sob forma de suspensão, cria efeito semelhante na percepção sensorial direta e na elaboração mental do espectador. Este, envolvido habilmente pelo apelo direto ao físico, emocional e mental, não é mais observador passivo e neutro. O impacto criado pela articulação entre a realidade concreta dos materiais e as realidades ou fantasias, sugeridas pela sua forma de apresentação, não deixam escapar vazio o olhar do mais ingênuo observador. Mais do que olhar, ele se sente olhado e se olhando. E fica suspenso entre os objetos de sua fantasia e desejo, secretos, profundos. A suspensão, além de artifício tático de envolvimento e pelo seu caráter de evocação do mistério do oculto, é também impulso de ação, no sentido de ligar-se à atitude de prontidão para captar do real revelações de outra lógica.

Georges Didi-Huberman, em sua obra “O Que Vemos, O Que Nos Olha”, fazendo uma análise do que chama de dilema do visível ou jogo das evidências, ao tratar especificamente do objeto minimalista e dos discursos que o acompanham, enfatiza também esta circularidade entre o objeto (obra), que dá a ver, o sujeito que olha e o intervalo, o “entre” – a relação deste objeto e

deste sujeito, como variável, num lugar e num tempo específicos (e também variáveis).

Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, ... O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.76-77)

Coloca também que não existe o mito do olho puro, ou olho perfeito, sem sujeito, em estado selvagem, como sonharam os surrealistas. A relação entre o sujeito e o objeto é dinâmica, aberta e reveladora, na medida em que se estabelece, na névoa, ou mancha surgida no *entre*, o ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. O *entre*, ou a névoa/mancha é o motor dialético do movimento entre o que vemos e o que nos olha e do encontro do que nos olha com o que vemos.

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77)

Bressan é hábil quando, além de provocar a inquietude do espectador com relação ao *entre*, utiliza-o também como material “bruto”. São os espaços abertos, vazios, entre as estruturas dos objetos e fragmentos articulados, ou envolvendo-os, como na obra “Espartilho”, de 1996. É

justamente aí que se produz a “névoa” geradora do ato de olhar – é ponto central. O que se vê e o que não se vê formam, juntos, a totalidade da obra.



“Espartilho” – 1996. Ferro, madeira e couro, 80x90x60 cm.

Coleção Justo Werlang

Fotografia de Felix Bressan



Vista lateral

Fotografia de Felix Bressan

Artifício é o que faz a arte.

Paul Klee

II – A TRANSFIGURAÇÃO DO OBJETO

O trabalho de Felix Bressan liga-se à “problemática do objeto”, deflagrada nos inícios do século, pelas pesquisas de diversos artistas e movimentos históricos. Seja com a intenção de fazer arte ou de questioná-la, o objeto foi utilizado em muitas obras como elemento tirado diretamente do real e constituindo-se em outra natureza.

Na produção artística da assim chamada contemporaneidade coexistem diferentes conceituações sobre o objeto, que foram estabelecendo-se em tendências surgidas desde os anos 60, no Brasil, e já desde os 50 nos Estados Unidos, sob a influência das realizações de Marcel Duchamp.

A Pop-Art e o Novo Realismo foram expressões de uma arte que propunha a imbricação da realidade dinâmica do mundo contemporâneo e industrializado. Os recursos tradicionais da linguagem da pintura e da escultura foram considerados superados . Atribuiu-se uma importância maior aos objetos

de uso cotidiano, que, com a carga de portadores expressivos da realidade urbana e vistos como fragmentos desta, foram utilizados como forma de apresentação e apropriação do real⁶.

Neste processo, como já citado, Marcel Duchamp é referência obrigatória. Seu gesto radical, máximo, na utilização do objeto comum pré-fabricado - como o anti-objeto artístico - ironiza e decreta o fim da arte. Quando introduz o objeto banal no “mundo da arte”, apresentando-o como obra, Duchamp está questionando os valores tradicionais de significado e de significação da obra, tanto pelos espaços psicológicos do artista, quanto do observador. O ato de transposição da posição do objeto, e de sua função, representa uma transformação. Ocorre um ato de transferência, em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. O momento desta percepção torna transparente o “significado” do objeto, que nada mais é do que a curiosidade de sua produção (KRAUSS, 1998, p.94-95).

A utilização do objeto por Duchamp e por outros artistas, especialmente os do movimento dadaísta, em torno dos anos 20, vai estender-se e ampliar significações no surrealismo. Este movimento, que a princípio pretendia ser a destruição do dadaísmo, foi sua extensão ou sistematização, como comenta Hans Richter (1993, p.274). O objeto, no surrealismo, assumirá um sentido fetichista e erótico, funcionando como objetivação do inconsciente.

⁶ Utilizo a palavra real aqui com sentido do concreto, dos objetos do mundo visível, e não com o sentido dado pela psicanálise, de acordo com a qual o real é o inconsciente, o inacessível.

Adquirirá o caráter de *objet trouvé*, que acionará o automatismo⁷, agindo como “provocador óptico”.

O objeto surrealista é pensado como meio de estimular a imaginação erótica, sendo a simbologia sexual o mote, por excelência, de sua utilização. Foge às preocupações formais, em geral, sendo considerado “extraplástico” por definição (MICHELI, 1991, p.162). Micheli (ibid.) lista uma classificação dos objetos “inventados” pelos surrealistas, a partir de 1930. Diz que há os “objetos transsubstanciados”, de origem afetiva; os “objetos a serem projetados”, de origem onírica; os “objetos-máquinas”, de origem fantástico-experimental; os “objetos-modelos”, de origem hipnagógica⁸; e outros ainda.

A criação do objeto surrealista ou, equivale a dizer-se, da imagem surrealista, é ilustrada por Max Ernst com a apropriação de um enunciado de Lautréamont, que, a seu ver, dá uma definição da “beleza surrealista”. O enunciado de Lautréamont: “Belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa cirúrgica”, rendeu a Ernst a seguinte visão desta forma de criação, publicada em “*Le Surréalisme au Service de la Révolution*”, Paris, nº 6, p.45:

⁷ Procedimento metodológico na criação da obra surrealista, que aciona o acoplamento de elementos aparentemente inconciliáveis num plano aparentemente não conveniente, cuja escolha se opera mais mecanicamente do que psicologicamente. Breton definiu o surrealismo como “automatismo psíquico” ou o “ditado do pensamento com a ausência de todo controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral” (apud MICHELI, 1991, p.157).

⁸ Diz-se das alucinações e visões que se têm ao cair no sono.

Uma realidade acabada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (o guarda-chuva), encontrando-se de repente na presença de outra realidade bastante diferente e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem se sentir *estranhas* (uma mesa cirúrgica), escapará, por isso mesmo, ao seu ingênuo destino e à sua identidade; ela passará do seu falso absoluto, pelo círculo de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. (apud MICHELI, 1991, p.161)

Para Max Ernst, este exemplo simples revela o mecanismo do procedimento. A transmutação completa, dos objetos à imagem, à sua força de coesão, seguida do ato puro do amor, escreve Ernst, será produzida todas as vezes em que os fatos dados tornarem as condições favoráveis. Esta transmutação é justamente o acoplamento destas duas realidades inconciliáveis, aparentemente, num plano que aparentemente não é conveniente para elas.

Mais tarde, nos anos 50, nos Estados Unidos, e sob a forte influência dos feitos de Marcel Duchamp (a despeito de seu total descaso e negatividade), surge uma corrente de tendência “dadaísta”, que apresentou-se a si mesma como neodadá, neo-realismo, Pop-art, ... Há, porém, uma inversão de papel, ou de função. Os objetos não são mais anti-arte, mas destinados ao prazer. Com o *neo-dadaísmo* norte-americano, o objeto banal é desprovido da carga de negação da arte. Ou seja, amplia-se a carga expressiva do mesmo, mas sem a crítica violenta. É, antes, um registro da emergente sociedade de consumo. Superando o gesto anti-arte, funciona como meio-mensagem social.

No Brasil, nos anos 60, surge uma linguagem plástica relacionada com a anti-arte, a pop-art, a op-art, ... Há um impulso para a apresentação da realidade por meio das “coisas”⁹, através de uma riqueza de meios e materiais aberta para novas ordens lingüístico-estruturais. O objeto passa a ser elemento essencial, num primeiro momento, para objetivar uma realidade brasileira. Ocupa, como parte de uma nova linguagem, uma posição crítico-social, de ação cultural, numa tendência para uma arte de ação.

Wesley Duke Lee, com seu Realismo Mágico, e Waldemar Cordeiro, com sua arte “Popcreta” atestam esta tendência de apresentação da realidade através dos objetos, realizando, no contexto da arte brasileira, um grande impulso para a criatividade, riqueza e liberdade de expressão, por meio da utilização de novos temas e novos materiais.

Uma obra que apresenta estas características de forma bem evidente é “A-Brasão”, de 1964, em que Cordeiro compõe com objetos banais:

⁹ “Coisas” tem sentido de objeto comum, banal, cotidiano.



Waldemar Cordeiro.

"A-Brasão" – 1964. Montagem com grade de caminhão, cesta de ovos e outros elementos, 84x84x44 cm.

Coleção Helena Cordeiro.

Fonte: PECCININI, 1999.

Conforme Daisy Peccinini, esta tendência, chamada de Nova-Figuração, tem uma nova intencionalidade de objetivação das coisas, que se traduz pela conformação de uma nova poética. Nesta, a materialidade dos objetos se transforma em signo, pelo processo de retirá-los do espaço físico e recolocá-los num espaço cultural, criado. E esta nova poética aproxima-se da semiótica, com a intencionalidade de objetivar as coisas e de alcançar uma comunicação imediata. Trata-se também de uma ação de protesto contra a arte pela arte e em relação aos valores estéticos tradicionais (PECCININI, 1979, p.53-55).

Lígia Clark e Hélio Oiticica, juntamente com outros artistas do movimento neoconcreto, através de suas pesquisas e ações poéticas, trouxeram um novo impulso para as artes plásticas e para as reflexões em torno da utilização do objeto, da supressão da base – do suporte – e a interação com o público. A arte era concebida como muito mais que mero objeto. Para os neoconcretos a obra não se limita ao objeto concreto. O essencial é a experiência direta com a obra, com o objeto artístico. O objeto desvincula-se do suporte tradicional, para tornar-se aparecimento, experiência no espaço, que é o mundo. A transcendência do objeto artístico está ligada à experiência estética, sendo revalorizada neste contexto.

O movimento neoconcreto no Brasil aproxima-se das experiências de Malevitch e das vanguardas russas, principalmente no seu aspecto de procura de um novo objeto para a pintura. O problema não é o da

representação, mas sim, o da superação da própria tela como objeto material. A tela não é mais a área, e sim o próprio objeto. Não há mais a contradição figura/fundo. O fundo é todo o espaço circundante. E a fruição da obra só acontece na experiência, anterior a qualquer fragmentação analítica operada pelo discurso. Acontece na integração de todos os elementos internos da obra com o espaço externo e com o espectador. Daí a ausência intencional da moldura e da base. Desta forma fica abolida a distinção entre um espaço metafórico – o da representação - e o mundo real. O objeto transcende a sua materialidade, incorporando o espaço real. E funde-se com as questões da vida, sociais, cumprindo um papel de denúncia. A obra e vida de Oiticica são exemplo deste processo de transformação da ação artística em ação social.

Também Lígia Clark passa pelo mesmo processo, encaminhando suas ações para uma via fortemente humanística, inclusive de atendimento terapêutico às angústias do ser humano através de seus objetos manipuláveis. No último período de sua atuação, após a realização dos “Bichos”¹⁰, Clark cria e utiliza em seus atendimentos terapêuticos os “objetos relacionais”, com os quais pretende trabalhar a recuperação da memória do corpo (MILLIET, 1992, p.30-31).

Oiticica e Lygia Clark centravam seu interesse no ser humano. A obra de arte, em sua concepção, é uma proposição aberta. O mundo passa a

¹⁰ “Os “Bichos” representam uma das maiores rupturas da arte contemporânea, ao permitir a participação do espectador, que passa de simples observador a participante da obra.” (Revista Guia das Artes, ano 8, nº 35,36, p.26)

ser objeto da arte, sendo também objeto do homem. Mundo e arte são campo de atuação vivencial e de transformação, não só para o artista. O sentido de suas proposições é intencional e declaradamente experimental. A participação do espectador é uma das principais preocupações. Destaca-se a influência da fenomenologia na elaboração de seu pensamento e atuação, especialmente em Clark.

Como consequência desta mediação arte-artista e vida contemporânea, a partir de meados dos anos 60, o objeto sofre uma desmaterialização. Cumprido o papel de mensageiro social, não tem mais razão de ser. Aí o frágil, o efêmero, o fragmentário...

As alternativas de permanência do objeto nos anos 70 se reduzem a uma estetização: ou se o transforma em campo para a experiência estética, ou se invoca o seu caráter mágico, com conotações surrealistas. Neste caso, suas qualidades de influência sobre o psiquismo humano despertam uma espécie de fascínio primordial, fetichista. Há, neste contexto, a revalorização do caráter construtivo neoconcreto e a *glamourização* do objeto pelo *design*.

Com a visão deste contexto mais amplo poderíamos perguntar em que nível situam-se os objetos de Felix Bressan, que espécie de mobilização eles suscitam e a partir de que intencionalidade. Sua ação não é ingênua e insere-se em todo um contexto histórico. Mantém relações com a produção anterior recente, ainda que declare não se preocupar conscientemente com ela.

Bressan utiliza articulações entre objetos e fragmentos de objetos para criar a sua poética própria, fundamentada num ato pensado de seleção e intencionalidade, quando se apropria e constrói, em torno das questões do corpo, da sexualidade, da dualidade entre masculino e feminino, projetando os desejos e a imaginação do espectador¹¹. Ambigüidade, suspensão, humor e ironia, surrealismo e arte-pop, a partir da apropriação de objetos e resíduos do cotidiano – assim nos olham as grandes esculturas, articuláveis e vazias, como um ponto de interrogação.

Bressan utiliza-se do objeto, seja nas construções alusivas mais claramente ao corpo, seja naquelas em que mistura corpo/máquina/coisas e em outras onde constrói com um toque de humor e ironia, montagens de “coisas” cortadas e novamente reunidas em arranjos que lembram o recurso da anamorfose. Esta forma de operar plasticamente é recorrente na história da arte e na história da construção do conhecimento da percepção do mundo real pelo olho humano. Também há recorrência nas formas de representação desta construção.

Os objetos escolhidos por Bressan para a realização de suas montagens escultóricas têm, em sua maioria, o corpo por referência. Tanto no que se refere às qualidades físicas, como à simbologia ao nível psicológico. Ou seja: a escolha dos materiais e objetos se relaciona com o conteúdo das obras,

¹¹ Estas questões são trabalhadas no texto sobre Bressan, de Vitória D. Bousso (in: Por Que Duchamp?, 1999, p.12-21).

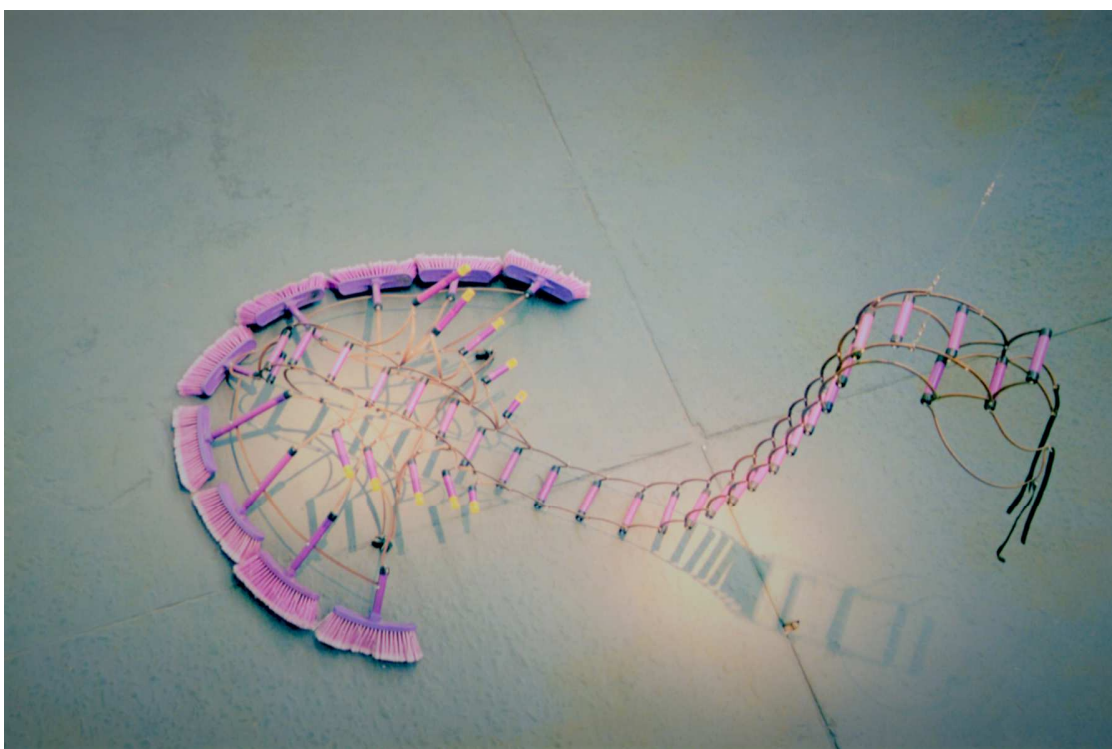
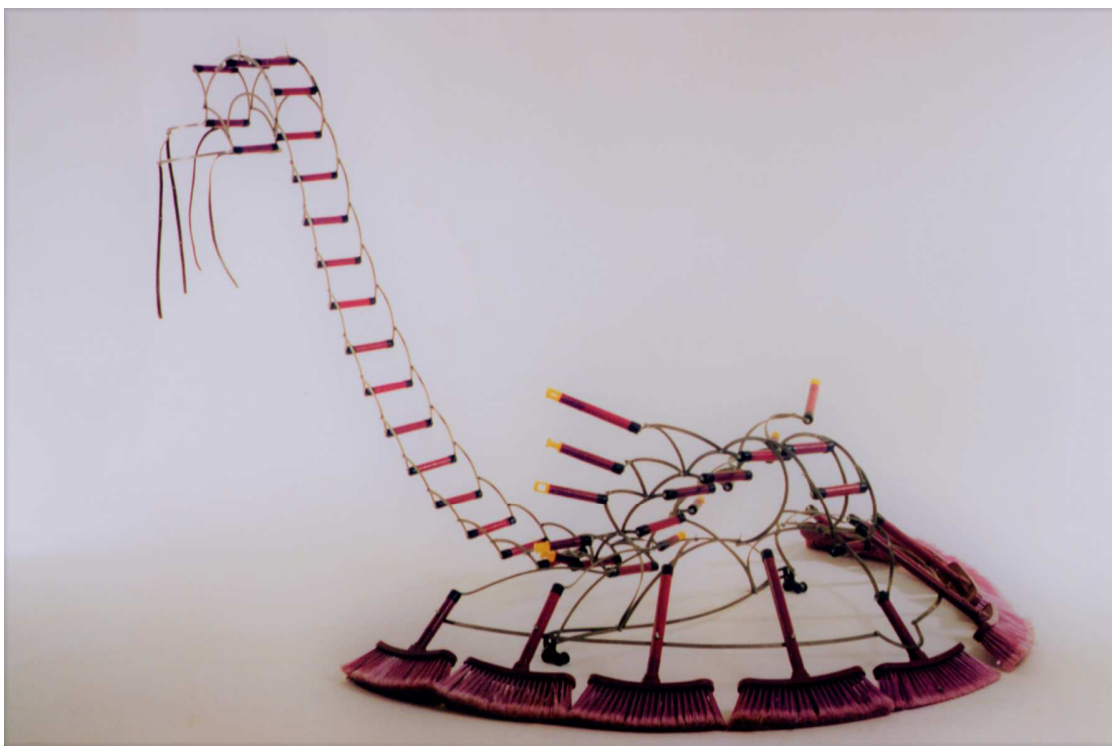
sendo, por isso, intencional e cuidadosamente pensada, como já foi dito. O próprio artista declara: “Para mim, a escolha dos objetos não é indiferente como em Duchamp; gosto de criar interagindo com esses materiais, sem nenhum projeto inicial.”¹²

Aparecem, em suas obras, materiais diversos, como ferro, madeira, couro e látex. E objetos de uso cotidiano, como eletrodomésticos, vassouras, bancos, ferramentas... Em “Cauda” (pág.46), por exemplo, temos uma porção de vassouras com cerdas plásticas e cabos de madeira, cortadas e recompostas com articulações de ferro e parafusos, dando forma a um corpo suspenso, em forma de uma cauda.

Parece-me que o trabalho de Bressan liga-se a uma tendência de revalorização do objeto como veículo de cargas simbólicas e signos expressivos. Neste sentido, opera influências sobre o psiquismo humano, atuando sobre o mundo fantasmático do espectador, de maneira a se aproximar do surrealismo¹³.

¹² Declarado em artigo de Angélica de Moraes, em “O Estado de São Paulo”, em 16.7.98 (anexo). Em entrevista concedida à autora, em 18.4.99 (anexo), esclarece que a ausência de projeto é relativa à execução de cada peça, que vai sendo construída na interação pretendida pelo artista com o material em questão. Não se refere ao conjunto da obra como um todo, em relação aos conteúdos e temática trabalhados intencionalmente. Também trabalha com projetos e esboços.

¹³ O próprio artista não se vê próximo do surrealismo, ou, ao menos, não tem interesse em estabelecer uma relação consciente com esta tendência, como declarado em entrevista à autora, em 14.01.2000.



“Cauda” – 1996. Vassouras, rodinhas, ferro e couro, 120x150x220 cm.

Acervo RBS

Fotografias de Felix Bressan

No corpo de sua obra os simples objetos do cotidiano ou até mesmo as sobras, resíduos¹⁴ e fragmentos destes, ganham um novo estatuto, por intermédio de um conjunto de operações que lhes transfigura a aparência e o significado. Partindo do mundo dos objetos reais, concretos, palpáveis, banais, descartáveis até, atinge um outro âmbito da realidade. Criando, pela intervenção poética, uma nova ordenação, explicitada pelas composições e pela maneira como interagem no espaço, líquida com a banalidade do material. As obras apresentam, assim, um novo universo, onde as “coisas” adquirem um novo sentido – uma ressignificação.

Suas peças evidenciam a preocupação com a apresentação, o acabamento, a perfeição da composição formal. A maneira pela qual trata cada objeto, cada pedaço, cada articulação e pela qual vai agregando as partes do corpo da obra, conferem ao todo de cada trabalho um caráter de natureza especial, diferente do original, transfigurado. Por meio de que artifícios acontece esta transfiguração?

¹⁴ Bressan às vezes utiliza coisas retiradas do lixo, como a enceradeira, por exemplo. Não é, porém, sua principal preocupação trabalhar sob este enfoque. Os termos ‘sobras e resíduos’ designam peças retiradas de objetos de pouco uso, escolhidas por suas qualidades formais ou por outros motivos do artista, tiradas do ambiente cotidiano ou até mesmo dentre os dejetos. A maior parte do material é comprada, de acordo com a necessidade que surge durante a construção da obra. (Vide entrevista de 18.4.99.)

II.1 – Artíficios

O modo de operar de Bressan evidencia a utilização consciente de certos dispositivos – ou artíficios – para a instauração da obra e para atingir uma qualidade ou as qualidades pretendidas. Desde a escolha dos objetos e materiais, percebe-se a ligação a certas problemáticas. As questões da sexualidade, do jogo dos prazeres, da violência, do corpo como objeto já estão presentes nesta seleção. E a seleção assim direcionada produz, por si só, um envolvimento psicológico, simbólico, que, na estruturação final da obra se intensificará. A potencialidade de sensações que envolvem o objeto e os materiais, bem como as possibilidades de agregação destes são previamente consideradas. Os elementos são escolhidos de modo a movimentarem o imaginário, desde suas qualidades inerentes.

O confronto entre opostos e o sistema de junção das partes são particularmente importantes. O equilíbrio, o jogo entre tensão e harmonia, os limites entre os quais se cria e se destrói a harmonia são intermediados pelos objetos e pelas articulações entre os mesmos. Neste jogo a sutileza é um dispositivo que aumenta o poder e a intensidade da comunicação. Além destes elementos de jogo e envolvimento psicológico e simbólico, ou para consegui-lo, alguns artíficios utilizados mais evidentemente são: a apropriação, a suspensão, os sistemas de articulação entre os objetos e entre as partes, a

repetição, a decomposição do objeto, a deformação e a reconstrução. A seguir analisaremos cada uma destas operações e a maneira própria de Bressan articulá-las dentro do âmbito de suas intenções. Isto é, para cada artifício utilizado e para cada sistema por ele criado, em cada uma de suas obras e em grupos de obras com alguma similaridade, existe uma intenção ou um conjunto de intenções, envolvendo uma relação transferencial com o espectador.

II.1.1 – Apropriação

Nos trabalhos de Bressan manifestam-se dois tipos diferentes de apropriação: os objetos e fragmentos tirados diretamente do real, do mundo das coisas reais; os objetos tirados do mundo da arte – signos, pois que são objetos já transformados, transfigurados pela mão de outro artista.

Não é novo este procedimento de utilizar os objetos reais para compor a obra de arte. Um dos primeiros artistas a se valerem deste meio, inovando radicalmente as formas de expressão, e até modificando o conceito de arte, foi Picasso (1881-1973).

“Eu trato a pintura como trato as coisas.” “Na pintura como na vida, é preciso agir diretamente.” “Claro, a pintura tem as suas convenções e forçosamente temos de acertar as contas com elas, não podemos escapar a isto. Mas, mesmo assim, não se deve perder de vista a vida real” (apud MICHELI,1991, p.195). Estas afirmações de Picasso datam de 1935, bem depois do período cubista. Porém, se olharmos atentamente para cada uma de suas obras, perceberemos que o vínculo com a realidade nunca desapareceu por completo.

Paul Éluard escreveu, a respeito de Picasso, em sua obra *Donner à Voir* : “Picasso, a despeito das noções em torno do real objetivo, restabeleceu o contato entre o objeto e aquele que o vê, e que, conseqüentemente, o pensa; ele nos devolveu da maneira mais audaz, mais sublime, as provas inseparáveis da existência do homem e do mundo” (apud MICHELI,1991, p.195). Portanto, assim como a noção instintiva da realidade natural objetiva, o ser humano e seu destino são problemáticas centrais em sua obra.

A arte, para Picasso, não é a aplicação de um padrão de beleza, mas aquilo que o instinto e o cérebro concebem além de todo padrão, conforme suas palavras. Concebe a arte como um meio expressivo da complexidade e até da contraditoriedade da vida e de seu tempo.

Em toda a sua poética, o momento do cubismo é o mais fundamentalmente ativo, no sentido de transformações formais decisivas dentro

da história da arte. Porém, mesmo esta radical experiência não esgotou sua curiosidade e seu espírito inventivo e irrequieto, fazendo-o voltar-se, paralelamente à experiência cubista e também depois dela, para inúmeras outras pesquisas, realizando muitas obras de caráter diferente ao mesmo tempo – é o que se chama de *contemporaneidade dos estilos* (MICHELI, 1991, p.196)¹⁵.

Na sua avidez por encontrar sempre novos meios expressivos, manifesta-se um ecletismo, presente em toda a sua obra. Nasce daí a efetiva destruição da linguagem figurativa unitária do século anterior e manifesta-se a sua vontade de libertar-se de qualquer esquema, ainda que criado por si próprio. Ele reelabora constantemente todas as suas experiências e conhecimentos da arte, circulando com grande liberdade por diversos estilos, com variadas técnicas e materiais.

Neste espírito é que, além da pintura e do desenho, empenha-se na criação de objetos, montagens e esculturas, com os mais diversos recursos inventivos. Sempre se sentiu fascinado pelas possibilidades expressivas que iam além dos meios tradicionais da pintura e do desenho. Sabe-se que desde criança já recortava figuras de animais em papel e se interessava pelas técnicas manuais. Ele próprio também informou que, em sua infância, havia

¹⁵ A base desta contemporaneidade dos estilos, assim definida por Micheli, é o ecletismo de Picasso. Junto com a experiência cubista ele realiza diversas obras de caráter bem diferente. E este aspecto é típico de sua atividade criativa, em toda a sua obra.

modelado “mil figurinhas de presépio” (em suas palavras) (cf. SPIES, 1971, p.11), todas destruídas. Este seu prazer pelo manual o levou mais adiante à descoberta de vários modos de expressão e novas possibilidades de realização do objeto artístico, partindo, freqüentemente, do que se chama de “não-artístico” (ibid., p.11)¹⁶.

Em suas experiências tridimensionais, permanece, sempre, vinculado à imagem e às coisas do mundo real, encontrando soluções as mais diversas para dar forma ao ser humano, a animais e a objetos. Este ir e vir entre a pintura, a escultura e outras técnicas e materiais, faz parte da mentalidade artística de Picasso, conduzindo-o a novas elaborações e novas descobertas, tanto em termos materiais, quanto formais. É um processo de superação de estilo e técnica. O descobrimento de novas possibilidades materiais quase sempre coincide com o aparecimento de novas formas. E este modo de operar cumpre também uma função ativa, ao introduzir na arte de nosso século, com as colagens, construções e *assemblages*, uma análise da realidade que afeta a própria realidade da arte (ibid., p.24).

Ao lado da escultura propriamente dita, Picasso, assim como Braque, introduziu, junto com os pressupostos cubistas de composição, uma série de técnicas, invenções e agregações, no plano pictórico. Tratam-se das colagens de papéis e outros materiais nas telas e das construções entre o bi e o

¹⁶ Spies aponta como “não-artístico” materiais, técnicas e objetos utilizados por Picasso em algumas obras e não considerados tradicionalmente como pertencentes à esfera do fazer em arte.

tridimensional. Todas estas novidades modificam também o conceito de leitura da obra. Nesta nova realidade, assim criada, a interpretação, a leitura da obra só pode se realizar a partir dos postulados que a própria obra instaura e que lhe são inerentes e intrínsecos.

As construções de 1912 e 1913 (como “Guitarra”, de 1912) são significativas e importantes criações de Picasso, fundamentais no desenvolvimento da arte escultórica de nosso século. Para Picasso, no entanto, inicialmente não havia distinção entre a pintura e uma destas construções, já que eram a superação material do plano pictórico, assim como o cubismo havia sido sua desagregação formal. Ainda se conservava o plano original do quadro e o desenho.

As primeiras construções são composições feitas de papel, metal e/ou madeira, que, partindo do bidimensional, ganham o espaço, saindo do plano. São chamadas de construções por constituírem sobreposições e justaposições de planos e volumes sobre uma estrutura. É uma maneira de trabalhar a forma plástica, pelo contraste da luz e da sombra por sobre e entre os planos. As relações de espaço se fazem não pela representação, mas pela realidade concreta das formas. O impulso inicial desta inovação estética, dentro do corpo de sua obra, foram os trabalhos realizados com *papier collé*, que ainda se aproximam mais do plano, mas já exploram a relação com o espaço tridimensional. Estes eram feitos somente com papel. Ao lado de Picasso, Braque também pesquisou estas formas de dar corpo ao trabalho artístico.



Pablo Picasso - "Guitarra" – 1912

Fonte:<<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR4vmm6nkIRdnayX-3yr1VKw8Ad1PT8x1A13R8gQTAaKbFpDVx8Jg&s>>

A origem destas obras é a crítica do pictórico, sendo este tipo de escultura bem diferente de sua escultura anterior, em bronze. Um aspecto a ressaltar é a abertura para novos materiais e novos meios de empregá-los, à margem da pintura e escultura até então. O material quase que passa a ocupar o primeiro plano, assim como os princípios de realização da obra, estreitamente ligados à natureza dos materiais. É uma forma revolucionária de tratar a imagem, tradicionalmente em posição mais importante. Ao invés da representação da realidade, o artista cria, pela materialidade, uma nova realidade. O concreto e o visível já não constituem um limite, sendo o desenvolvimento técnico do início do novo século, um forte aliado nesta superação.

Este interesse por estruturas, novos materiais e novas técnicas, entrou em sintonia com o construtivismo russo, que encontrou em Picasso um estímulo decisivo. Porém o desenrolar desta busca crítica, também como superação da pintura, foi diferente das concepções do universo plástico de Picasso.

Aparece nesta época, e junto com o advento desta nova forma plástica, a sobreposição de formas e significados. O instrumento musical, em especial o violão ou guitarra, é motivação temática por razões de identidade formal com o corpo feminino. As duas formas se fundem numa só em algumas obras. Cria-se uma correlação entre estruturas diferentes – antropomórfica e instrumento, uma alojando o significado da outra, resultando numa entidade

ambivalente. Este é outro procedimento fundamental na estética do século XX. Esta união, porém, de dois temas em uma só forma é unicamente a acentuação de relações formais, concebíveis esteticamente, e não a tentativa de modificação da realidade.

A diversidade destas construções é surpreendente, entre baixos relevos, construções espaciais e enxertos de construções ou relevos com desenho, pintura e colagens planas. Uma escultura de relevada importância, neste contexto, e que ampliou profundamente as possibilidades plásticas, é o “Copo de Absinto”, de 1914. Na realidade, são seis copos, todos fundidos a partir do mesmo modelo, apenas pintados de maneira diferente. Um deles é simplesmente recoberto de areia marrom. Cada um dos outros é uma variação, dada pela pintura, com o realce de diferentes partes a cada vez, a que correspondem novas relações formais.

O copo é um dos temas mais recorrentes no cubismo e uma predileção de Picasso, visto as possibilidades ilimitadas de exploração formal que propicia. O motivo do copo, portanto, não é novo em sua obra. O inovador é como, em “Copo de Absinto”, ele identifica um objeto artístico com a realidade. A operação decisiva é a agregação, em cada um dos seis copos, de uma colher, como objeto real. Diferentemente do pedaço de pano colado em um quadro com o fim de representar a mesa, em 1912, a colher, aqui, se limita à sua própria realidade. Ou seja, um pedaço de realidade trivial se integra na obra de arte. A realidade aparece referenciada em três estratos: uma

representação que significa copo; uma realidade “colher”; a imitação de um torrão de açúcar. Conforme suas próprias palavras, ditas a Werner Spies (cf. SPIES, 1971, p.48), a Picasso interessava a relação entre a colher real e o copo modelado, a maneira como os dois se enfrentavam.



Pablo Picasso - “Copo de Absinto” – 1914

Fonte:<<https://uploads0.wikiart.org/images/pablo-picasso/a-glass-of-absinthe-1914.jpg!Large.jpg>>

A utilização desta colher real já foi relacionada com os *ready-mades* e os *objets trouvés* de Marcel Duchamp. Duchamp, porém, questionava a categoria de arte tradicional com ceticismo. Em Picasso, o problema é outro. Ele não substitui a obra por um objeto qualquer, tomado do real entre milhares de outros. Ele escolhe conscientemente o objeto, por um interesse formal, e o integra num outro contexto - o artístico - ou o modifica diretamente.

A grande revolução é a criação de um novo plano, no qual realidade e arte formam uma nova unidade, o plano de uma nova objetividade plástica. A obra não é toda criada pelo artista, segundo sua interpretação do real, mas na sua criação é incluído o objeto real. Segundo Spies, é a primeira vez que acontece esta sobreposição fecunda entre realidade e arte, gerando um novo universo plástico.

Reafirmamos que o que interessa a Picasso é a ligação com um real determinado. O real é o tema da representação desde o princípio, e lhe permite ampliar, ilimitadamente, as possibilidades de sua forma. Não existe uma realidade absoluta, definitivamente determinada. Na arte, um objeto pode passar por todas as fases, entre sua identidade e sua desfiguração.

Em outro grupo de esculturas/construções, onde são utilizados objetos distintos para a criação da forma, Picasso emprega a operação de justaposição. É como se empregasse vários *ready-mades* e, por esta justaposição, lhes desse um novo significado. Os objetos são preservados em

sua forma original e simplesmente colocados lado a lado. Não são transformados em um mesmo plano material como o faria, por exemplo, a fundição de suas formas em bronze. A uniformidade material é substituída pela junção de diferentes materiais.

O exemplo mais impressionante feito por meio deste procedimento é a “Cabeça de Touro”, de 1943. Duas peças de uma bicicleta, sem sofrer nenhuma modificação, são postas de tal modo juntas, que criam um novo significado. A maneira pela qual este novo significado atua é tão convincente e viva, que a realidade dos dois objetos empregados quase desaparece.



Pablo Picasso - “Cabeça de Touro” – 1943

Fonte:<<http://2.bp.blogspot.com/-bA1npB8i->

KE/VYwRUg7SbWI/AAAAAAAADk/jWuWj_hIOvs/s1600/09081308_blog_uncovering_org_pica
sso.jpg>

Uma obra feita anteriormente constitui-se como que uma fase preliminar. Trata-se de “Figura” (sem data). Nesta, os objetos tomados do mundo objetivo são uma grande colher e dois pequenos rastrilhos. A colher se torna cabeça e os rastrilhos, braços e mãos. Os objetos relacionam-se com estas partes do corpo humano não só pela forma, como também pelo significado, já que simbolizam o ato de comer e o gesto de recolher com as mãos. Têm, portanto, um significado psicológico, podendo ser interpretados como a expressão de avidez. O resto do corpo é formado por uma estrutura de palitos de madeira e corda, que lembram as construções em arame de ferro, onde o que se destacava eram também a cabeça e as mãos.

A adoção de objetos reais e sua introdução no contexto da obra se fazem por maneiras distintas. Os objetos podem ser empregados sem perder sua identidade original. A colher no “Copo de Absinto”, por exemplo, funciona com o sentido que representa a si mesma originalmente. Ou os objetos conservam sua materialidade e cor, mas perdem, quando colocados ao lado de outros, seu significado anterior, como em “Figura”.

“Cabeça de Touro” representa, por assim dizer, um ponto de chegada de todo um processo. Assim como “Roda de Bicicleta”, de Marcel Duchamp, constitui-se da sobreposição de duas peças: o selim e o guidom de uma bicicleta. A semelhança, porém, entre os dois artistas vai somente até aí. As intenções são completamente diferentes. Para Duchamp interessa a incongruência dos dois objetos, como ruptura polêmica e insuperável, enquanto

que, para Picasso, é importante a exploração da força evocadora das formas dos objetos. Importa a criação de um novo significado, distinto, pela permutação dos significados dados pelos objetos, originalmente. Há coerência, nesta obra, entre a criação e o gesto que se esconde por detrás dela. É precisamente o gesto de unir as duas peças que dá o sentido da forma final, ou seja, o significado de cabeça de touro.

Picasso foi dos primeiros artistas a se utilizarem do objeto, retirado diretamente de sua realidade objetiva e a integrá-lo no contexto da composição artística. E isto de maneira peculiar, a partir de intencionalidades específicas, na elaboração de um pensamento, de uma idéia sobre o fazer artístico.

“Talvez os dois pintores que tenham exercido maior influência em nosso século sejam Pablo Picasso e Marcel Duchamp” (PAZ, 1995, p.15). Assim inicia Otávio Paz o seu ensaio “*El castillo de la pureza*”, escrito em 1966, onde analisa o “Grande Vidro”, de Marcel Duchamp, e que funciona como uma introdução para a obra do mesmo.

Há quem aponte a obra de Marcel Duchamp, e especialmente a criação dos *ready-mades*, como a mais significativa contribuição conceitual à arte de século XX. O próprio Duchamp declara em relação ao seu trabalho: “Não estou absolutamente seguro de que o conceito do *ready-made* não seja a

mais importante idéia individual depreendida do meu trabalho.” E “o Grande Vidro é o trabalho mais singular e importante que já fiz.”¹⁷

Os *ready-mades*, e também o Grande Vidro e a sua última instalação – *Étant Donnés: 1º. La Chute d'Eau, 2º. Le Gaz d'Éclairage*, foram o resultado de um processo de pensamento que transpôs várias décadas e que foi ao mesmo tempo conceitual e visual. Por meio deste processo realizou uma abordagem radicalmente nova da questão da natureza da obra de arte e das determinantes de sua qualidade estética.

O *ready-made* é um objeto feito em série, sem nenhum atributo que o diferencie de seu similar e pelo qual se nutre uma radical indiferença. Pois é deste objeto que Marcel Duchamp se apropria para apresentá-lo em um contexto outro, a saber, o mundo artístico. Mas o traz para este mundo não como arte e, sim, como objeto a-arte, conforme ele mesmo o definiu (RICHTER, 1993, p.119).

Ao propor um mictório como obra de arte, em 1917, Marcel Duchamp instaura uma nova postura diante da arte, questionando a validade da expressão artística e da atuação do artista. A partir daí tudo é arte, o que equivale a dizer que nada é arte - o que é apontado por muitos pesquisadores.

¹⁷In: Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, 1987, p.349

O urinol diz: A arte é um embuste. (RICHTER, 1993, p.118)

O urinol, que Marcel Duchamp enviou a uma exposição de arte, torna-se o símbolo da estética atual: não há diferença qualitativa entre um desenho de Klimt e um borrão de tinta, entre uma escultura de Brancusi e um caco de telha, uma obra de Rodin e um urinol. (GULLAR, 1993, p.55)



Marcel Duchamp - "A Fonte" – 1917

Fonte: <<https://egonturci.files.wordpress.com/2012/09/a-fonte.jpg?w=566>>

Conforme Lyotard, a questão crucial, a partir da ruptura do pressuposto de que é preciso fazer um quadro (por Duchamp, em 1913, com Roda de Bicicleta), não é mais: o que é belo? E sim: o que é arte? Estas questões são levantadas, como observa o autor, por Thierry de Duve (1993, p.18,24). A brutalidade das manifestações de Duchamp traz à tona não só a questão ontológica (O que é arte?) como, além dela, a pergunta pela origem do valor da obra artística, cuja busca está atrelada à história da produção e reprodução do campo artístico. O que é arte, qual o seu valor? E mais ainda: quando é arte?

Os *ready-mades* de Duchamp, longe de serem manifestações rudimentares, são, antes, a instauração de todo um sistema de transgressão, de ruptura. Ao mesmo tempo, porém, em que nega a existência mesma da arte e da obra, Duchamp sucumbe quando reitera a distinção simbólica do objeto, legitimada pelo ato do artista (de apresentar o objeto numa exposição de arte). Ele próprio, ao deparar-se com as manifestações da Pop-art, sendo escolhido pelos novos artistas como “santo padroeiro”, tenta escapar, escrevendo, em 1962: “Este Neodadá, que agora se chama neo-realismo, Pop-art, *Assemblage*, etc., é um divertimento barato e vive daquilo que Dadá realizou. Quando descobri os *ready-mades*, tinha a intenção de desmotivar a algazarra estética. Mas no Neodadá usaram os *ready-mades* para neles descobrir um “valor estético”! Joguei-lhes o secador de garrafas e o urinol no rosto, como um desafio, e agora eles os admiram, atribuindo-lhes uma beleza estética.” (RICHTER, 1993, p.290)



Marcel Duchamp - "Roda de Bicicleta" – 1913

Fonte: <<http://zagaiaemrevista.com.br/wp-content/uploads/2017/07/Roda-de-Bicicleta-1913-Marcel-Duchamp.jpg>>

Falar hoje acerca da formulação plástica e conceitual do *ready-made*, ou até mesmo sobre a obra de Duchamp, parece constituir-se em algo completamente desnecessário, visto que já se apresenta como esgotada - em si mesma ou na reflexão do próprio artista em torno dela (ou no silêncio ostensivo a respeito). A vasta produção teórica decorrente já o situou amplamente em termos de conceito, significado e definição de rumos na história e na produção artística subseqüentes.

A arte conceitual, por exemplo, muito deve à sua influência. Sua obra *Roda de Bicicleta*, de 1913, inicialmente tida por ele mesmo como uma forma de divertimento e conservada na intimidade de seu atelier por alguns anos, é apontada como marco sinalizador da grande subversão do século XX. Ao virar uma roda de bicicleta ao contrário, com o grafo para cima, apoiada em um banco de cozinha (pág.65), tornou o objeto comum, tirado de seu contexto usual, passível de se tornar artístico.

Além do *ready-made*, Duchamp é criador de instalações e montagens diversas em que se utiliza de objetos banais, cotidianos, industriais, usados em seu estado original ou ligeiramente modificados, assim como de obras de outros artistas (caso de *L.H.O.O.Q.*, de 1919, em que acrescenta bigodes à *Mona Lisa*) ou de estampas publicitárias.

Tem-se apontado, e mesmo Bressan em sua dissertação de mestrado o confirma, uma aproximação ou influência direta exercida pela obra

de Marcel Duchamp sobre seu trabalho. Em alguns momentos, de fato, esta aproximação é bem explícita, tanto em relação à imagem, quanto às idéias e operações formais utilizadas. Seu trabalho inscreve-se neste amplo espectro de influências e confluências geradas pelas idéias plásticas e conceituais de Duchamp e aproxima-se de sua produção. Alguns aspectos que o manifestam são o humor, a ironia, o jogo de intenções veladas, a referência à sexualidade e, em especial, ao corpo feminino.

Aponto aqui, também, a grande familiaridade, ou proximidade de algumas das obras citadas de Picasso com a produção de Bressan. Esta se faz pelo tipo de materiais utilizados, pela presença de objetos reais, de partes de objetos, pela alusão ao corpo e pelo modo operacional, em algumas obras. “Cabeça de Touro”, por exemplo.

Assim como estes dois grandes ícones da história da arte moderna, que influenciaram muitos dos artistas e movimentos da arte moderna e contemporânea, Bressan colhe seus objetos da realidade ou até do lixo cotidiano, porém criando a partir de suas qualidades formais e da carga semântica que carregam dentro de si mesmos.

O objeto escolhido por Bressan, no entanto, não tem a carga de indiferença do objeto duchampiano. E nem é mero exercício de inventividade ou especulação sobre sua carga expressiva. O objeto do qual se apropria é carregado de intenções e veículo de significados. E o outro objeto ou materiais

com os quais vai ser associado/articulado, por sua vez, carregam outros significados, que corroboram ou se opõem ao primeiro. Bressan manifesta isto no decorrer de sua própria dissertação de mestrado (1996, p.21, 80).

Uma de suas declarações em entrevista informal, em outubro de 1999, é de que o objeto escolhido para a realização das obras da última fase, feitas com ferramentas cortadas, não lhe interessa pelo significado ou pelo valor simbólico intrínseco. O que lhe interessa no momento da escolha é o aspecto formal e o caráter rústico. O que a sua prática manifesta, porém, é a utilização de um conceito de apropriação que tensiona a condição do objeto e implica seu valor simbólico e seu significado. O tensionamento da condição do objeto selecionado do real leva a sua exploração expressiva ao limite. Onde está o limite entre a arte e um objeto qualquer? Qualquer objeto é objeto da cultura. Surge da necessidade que alguém tem dele e revela os sonhos que representam. Neste sentido, sua apropriação se faz crítica e refere um pensamento sobre arte e sobre estética.

Na relação com a obra de Duchamp, o trabalho de Bressan, de certa forma, encaminha-se para uma direção inversa. Ao contrário de questionar a posição da arte, de subverter, de aniquilar o valor artístico, parece-me que seu intento vai mais de encontro à recolocação de um sentido mais próximo do clássico na escultura¹⁸. Este sentido seria a recuperação das

¹⁸ O termo “clássico”, no decorrer do texto, é utilizado na acepção exposta na introdução e aqui ampliada.

funções tradicionais de significado, do caráter narrativo, da conotação da obra como “vidraça transparente”, na revelação de significados psicológicos. Quando parte do objeto para dar-lhe um sentido ligado a significados pessoais (psicológicos), passível de análise e decodificação (dos signos presentes), de projeção de significados, está reafirmando um sentido perdido, intencionalmente, por parte de uma produção considerada como herdeira da concepção duchampiana – sendo a arte conceitual vista como um extremo deste posicionamento.

Para Duchamp, a obra é despojada de sua fonte convencional de significado. Interessava-lhe subverter esta concepção, pela qual os objetos de arte estão carregados de idéias e sentimentos nutridos pelo criador do trabalho. Todo este significado passa ao trabalho pelo ato de autoria e, então, é transmitido para um observador.

A obra tradicional, portanto, assemelha-se a uma vidraça transparente, através da qual os espaços psicológicos do observador e do criador se revelam mutuamente. Como vimos, a mecanização do ato artístico torna-se uma barreira a esse direito convencional de acesso e, em sendo assim, produz um segundo resultado. Tendo passado por cima das funções tradicionais de significado, o trabalho concentra toda a atenção na curiosidade de sua produção... por ‘curiosidade da produção’ não me refiro a alguma idiosincrasia ou peculiaridade pessoais, mas sim a questões estéticas muito mais absolutas, das quais a obra em questão se torna, ao mesmo tempo, o enunciado geral e o exemplo específico. (KRAUSS, 1998, p.93-94)

A pretensão de Duchamp, conforme R. Krauss, é expor o objeto não para que seja examinado, mas para esmiuçar o próprio ato da

transformação estética. O objeto assim apresentado, desvinculado de conteúdos pessoais, não pode ser reduzido pela análise formal. Não pode ser “compreendido”, “decodificado”.

Dentro do projeto de Duchamp, um “trabalho de arte” pode não ser o objeto físico, mas sim, uma questão. Com seus *ready-mades* realizou movimentos estratégicos no sentido de levantar questões – sobre a natureza da produção, do trabalho artístico. A obra é gerada num processo impessoal, por um ato de seleção, simplesmente – no caso específico dos *ready-mades*. Desta forma foi atingido um limite no campo da produção artística.

Bressan opera num outro nível, com outras intenções, como já mencionado. Em seu texto (1996) transparece claramente que, por detrás de seus processos de seleção, desconstrução e reconstrução, subjaz a pretensão de trabalhar com uma série de conteúdos, temáticas, ligadas ao corpo, ao psiquismo deste ser, às relações com a cultura que o cerceia e determina. Ou seja, a produção está ligada à conteúdos pessoais do artista, e do espectador que vai investir na apreciação a projeção do seu “eu”.

Há significados psicológicos. Bressan quer isto. Está se movendo no “terreno” das pulsões, no campo do desejo. Afirma isto claramente, conforme já demonstrado. Apesar de utilizar meios e formas de produção e apresentação relacionados a movimentos de ruptura com a tradição, realiza uma espécie de dupla inversão, quando recupera, para o objeto banal, uma carga de

significação, ligada a conteúdos pessoais – o que o liga a um caráter clássico, por um lado. Aí é que seu trabalho diferencia-se substancialmente do realizado por Duchamp.

Outra relação com um sentido mais clássico da escultura é o seu “objeto” de trabalho – o corpo humano. Está representando o corpo – sentido que a escultura historicamente sempre teve, e ainda tem. Conforme R.Krauss, “...a escultura está constantemente formando uma analogia com o corpo humano” (1998, p.319). Bressan traz a sua percepção deste corpo, revelando-nos os significados projetados pelo nosso próprio. E parece-me que questiona a relação destes significados com a noção de privacidade psicológica.

Sua obra enfoca este “objeto” clássico da escultura. Sua forma de apresentação inscreve-se, contudo, num contexto outro. A maquinização, a perda de identidade, a fragmentação, a deterioração do humano no humano (Onde está o corpo?), enfim, facetas da condição deste ser no contexto atual estão presentes em seu trabalho. Em alguns momentos, porém, apela para um modo de representação ligado ao caráter ilusionista. A “pele”, em algumas de suas peças, é trabalhada cuidadosamente, com o fim de lhe dar um aspecto realístico, de pele mesmo. Para isto utiliza materiais adequados à sua textura, como o látex e o couro (Vide pág.72).



Detalhe

“Sem Título” – 1992. Couro, látex e vime, 250x200x60 cm.

Coleção do artista

Fotografia de Felix Bressan

Na sua maneira de dar forma à obra, joga com elementos diversos, assim como com o entrecruzamento de concepções em termos de arte, de um pensamento sobre arte. Herdeiro de toda a produção e pensamento modernos e pós-modernos, utiliza-se deste conhecimento, integrando-o em sua produção. Tem consciência do que está fazendo e do que está em jogo em seu trabalho.

Faz a crítica à escultura vazia de significado ou que não quer ter significado além de si mesma. Reivindica um investimento pessoal, engajado com o humano, seus desejos, seus medos, suas fantasias, sua capacidade de recuperar-se a si mesmo, pela imaginação e pela projeção direta no trabalho. Quando transfigura objetos, ainda está pensando no humano, num lugar para o corpo, em sensações que fazem do corpo, um corpo, ou em situações que o fazem perder-se de si.

Não diz: “O que vocês estão vendo é o que vocês estão vendo.”¹⁹ E sim: Há mais para ver além do que vocês estão vendo. Na experiência com a obra o significado vai se construindo. O ponto de suspensão, de inquietude e de entremeio levantado pela arte de Bressan é o que intermedia este instante de criação que se faz no encontro da obra com o sujeito – do corpo com o corpo.

Na obra “Sem Título”, de 1998 (pág.74), onde utiliza picaretas e ferro, ou em outra do mesmo ano, também “Sem Título” (pág.75), com peças de máquina de escrever e ferro, estão presentes elementos fundamentais da cultura que criou os objetos selecionados, bem como dos sonhos e necessidades que representam nesta cultura, para os sujeitos que a constróem.

¹⁹ “What you see is what you see.” (Donald Judd apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p.62)



“Sem Título” – 1998. Picaretas e ferro, 200x300x300 cm.

Coleção Justo Werlang

Fotografia de Clovis Dariano



“Sem Título” – 1998. Peças de máquina de escrever e ferro, 170x160x175 cm.

Coleção Justo Werlang

Fotografia de Clovis Dariano

As picaretas são apresentadas de tal modo que, perdendo sua função original, estiram-se para além dos seus limites físicos, materiais, e conceituais. Permanecem com sua carga simbólica original, associada ao trabalho, ao corpo, como prolongamento da mão humana, bem como com a contundência e agudez de suas pontas de ferro, que ferem, abrem sulcos. Acrescenta-se a elas, porém, pela forma do seccionamento e reorganização de sua estrutura linear, uma ampliação deste simbolismo original. Parecem adquirir vida, retorcendo-se no espaço circundante – o espaço de vida do espectador, o mundo – como que por força de uma vontade própria, de um desejo, ou fugindo de uma condição inicial, dada pela circunstância de serem picaretas.

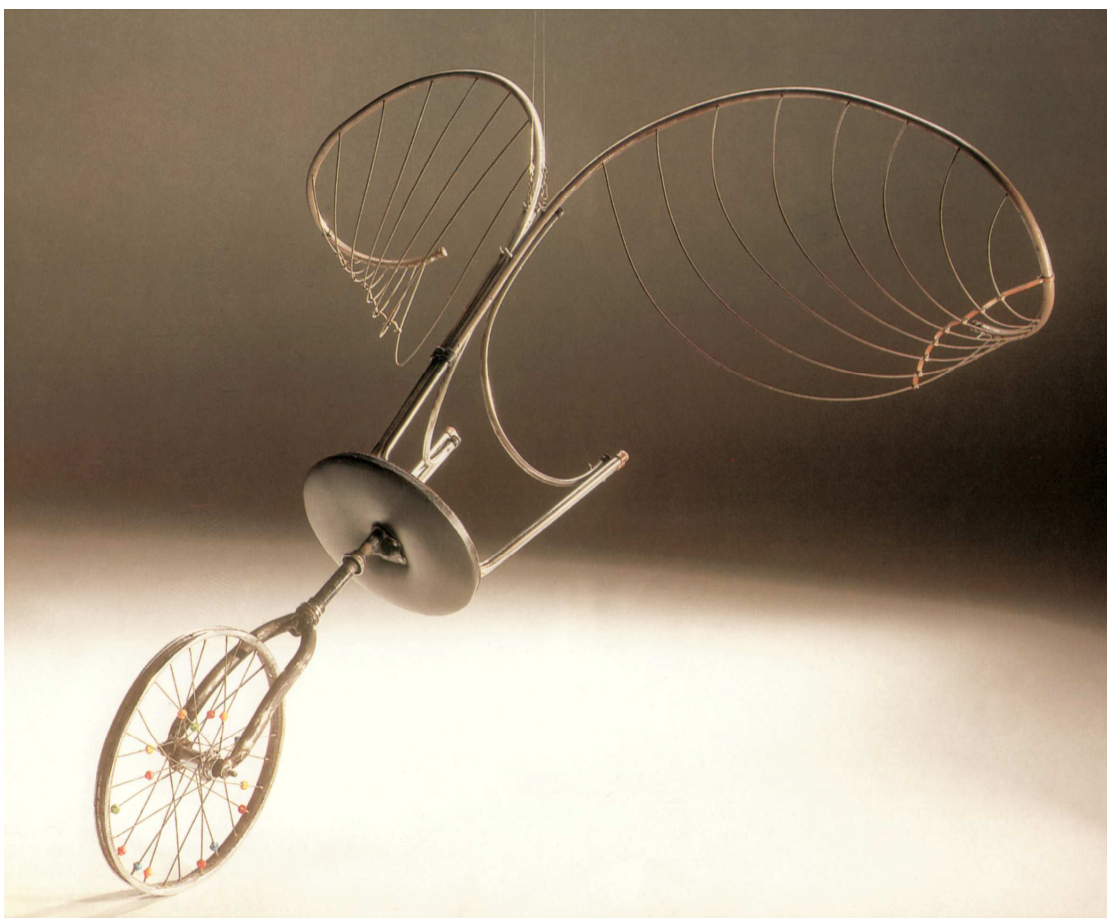
As peças de máquina de escrever mantêm-se como índices dos dedos ausentes, mas se nos apresentam de uma forma totalmente inusitada. Aparecem em sua realidade crua, isoladas, totalmente sem função, dentro da idéia para a qual foram criadas. Compõem uma estrutura que lembra o “Secador de Garrafas”, porém são outra coisa, formam outra entidade, associada a outras formas simbólicas, de conotações sensuais.

Além da apropriação de objetos reais, de “coisas” retiradas do mundo concreto, observa-se, em alguns trabalhos, a apropriação de “coisas” da arte, de objetos artísticos ou de idéias artísticas, já elaboradas por outros artistas. É o caso, justamente, de algumas obras em que utiliza idéias trabalhadas por Duchamp. A Roda de Bicicleta é o exemplo mais aparente. Bressan fez vários trabalhos utilizando uma roda de bicicleta e um banco,

associados com outras peças ou estruturas de ferro, de significações antagônicas ou, mais acertado dizer, de origem totalmente díspar, com poucas possibilidades de associações. Manifesta-se nestes trabalhos um certo hibridismo, em que são utilizadas partes de obras que se referem ao corpo humano com esta outra (a releitura da “Roda de Bicicleta”), referenciada no campo artístico e localizada num universo de questionamento em relação à arte.

Ao invés de hibridismo, que seria a fusão dos elementos diversos tomados na configuração da obra, poder-se-ia evocar o conceito de mestiçagem. Segundo Laplantine e Nouss, a mestiçagem “supõe, não apenas o cheio e o superlotado, mas também o vazio, não apenas atrações mútuas, mas repulsões, não exclusivamente conjunções, mas disjunções e alternância. A mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo” (apud CATTANI , 1999, p. 91). Nestas obras coexistem, simultaneamente, elementos de origem diferente, que permanecem presentes, dialogando entre si. O artista joga com os significados das diferentes partes e com o que se opera neste encontro de realidades díspares, no vazio, no entre... “A mestiçagem pressupõe a presença simultânea de seus diversos elementos constitutivos, os quais não se anulam mutuamente, nem se fundem, mas permanecem sempre presentes, numa relação tensa, ambivalente, contraditória.” (ibid., p.91)

A primeira das obras deste período foi “Duchamp”, de 1996 (pág.29). As outras são de 1997 e 1998.



“Sem Título” – 1997/98. Banco, roda de bicicleta, canos e ferro, 140x140,160 cm.

Acervo Itaú Cultural

Fotografia de Clovis Dariano



“Sem Título” – 1998. Banco, roda de bicicleta e ferro, 115x85x185 cm.

Coleção Gerdau Johannpeter

Fotografia de Clovis Dariano



“Sem Título” –1998. Pé de mesa,banco,roda de bicicleta e ferro, 75x75x270 cm.

Coleção Júlio Giorzi

Fotografia de Clovis Dariano



“Sem Título” – 1998. Cadeiras, rodas de bicicleta e ferro, 110x150x150 cm.

Coleção Justo Werlang

Fotografia de Clovis Dariano

Observando estes trabalhos, vemos claramente esta forma de operação. Um deles, por exemplo, apresenta uma estrutura de ferro agregada à roda com o banco, que parece ter a forma de um par de asas (pág.78) . Asas, no entanto, que não a erguem do chão. Ela parece querer andar rodando, com o impulso das formas curvas e arqueadas que brotam de um dos pés do banco de ferro. Bressan nos traz a roda de volta, acrescentando a ela a sua visão particular da forma. Ou o inverso – na sua forma peculiar de construir no espaço, juntando vazios, pedaços, objetos, acrescenta a roda de bicicleta e o banco.

Numa outra versão a roda apresenta uma espécie de prolongamento (pág.79). Ela avança em direção ao espaço e à procura de um apoio no chão através dos pés expandidos do banco de madeira. A armação em ferro que emerge em direção ascendente parece dar a idéia de um corpo, de uma outra forma fundida no todo.

Bressan parece brincar, compondo com humor e delicadeza esta nova visão de uma fórmula conhecida. Parece que, à maneira do demiurgo, confere ao inanimado *ready-made* inicial, um sopro inteligente de vida, fazendo do “já acabado” uma entidade que ainda parece estar em transformação. Ato pensado, de vontade, longe da pureza e da falta de sérias intenções declaradas por Duchamp, que transparece na maneira como as obras ocupam seu lugar no espaço e no apelo que fazem ao olhar do espectador.

Sua forma é dinâmica. Projeta-se no espaço lançando perguntas. Compõe-se de elementos provocativos, inquietantes. Desestabiliza o apoio seguro dos quatro pés do banco no chão, equilibrando a forma da primeira “Roda” com um ponto só no chão e dois fios pendentes do teto. A resultante é uma oblíqua, com seus prolongamentos curvados, que dá a sensação de oscilação, um equilíbrio frágil.

Na segunda “Roda” faz crescer os pés do banco, pelo esticamento seccionado. Estes pés deformados e um ponto da roda fazem o equilíbrio da peça. A linha resultante da deformação é curva, assim como com curvas se compõe a delicada e dúbia armação em ferro que se prolonga a partir das outras duas pernas projetadas para o alto, também de forma oblíqua ascendente. O que sugere esta forma? Ela termina numa espécie de arco ergonomicamente adaptável à cintura humana. Pés, braços, corpo, movimento...

A apreensão da forma se faz por associações. Uma vez pela já exposta, com o objeto histórico, deflagrador de uma nova estética. A forma de agir poieticamente, pela montagem, pela nova configuração, com agregação de diferentes “objetos”, sugere outro tipo de associações, ligadas ao mundo interno, subjetivo do observador.

Ao contrário daquele Duchamp – o da anti-arte ²⁰– Bressan quer fazer arte. Sua intenção com o banco e a roda é manifestar algo da capacidade própria da arte de revelar o ser ou algo novo do ser ou do mundo. É criar uma natureza de entidade reveladora, que se faz no limite entre o visível e o invisível, entre o palpável e o tangível. Suas rodas de bicicleta nos apresentam um mundo novo, de novas intenções. Elas não giram, como a de Duchamp, com o garfo para cima. Mas fazem movimentar um mundo.

Poderíamos acrescentar, ainda, um outro objeto de apropriação de Bressan, agora não objeto-coisa. É a apropriação que faz do corpo, em si, ou da idéia de corpo, mesmo este corpo estando presente sob forma de ausência. Toma posse do corpo como objeto, evocando questões da sexualidade, da lógica do desejo, intermediando, pela forma que adquirem suas construções e pelos elementos que constroem este corpo, um movimento entre atração e repulsa.

O procedimento de apropriar-se de um objeto artístico, dando-lhe um novo lugar, configurando uma nova entidade, constitui-se num processo de releitura, sendo um modo de operar bastante característico na arte produzida na contemporaneidade, assim como a citação.

²⁰ Teixeira Coelho, em artigo escrito para a Revista Bravo de maio de 1999, no qual faz uma crítica à exposição “Por que Duchamp?”, realizada no Paço das Artes, em São Paulo, de 08.4 a 27.6.99, fala de “dois Duchamps”: o Duchamp dos *ready-mades* e o Duchamp nada *ready-made* da instalação *Étant Donnés*. O primeiro é o da apresentação, do fim da narrativa. O segundo é o da representação, perturbador, construtor e narrativo. (REVISTA BRAVO, ano 2, nº 2, p.51)

Segundo Ana Mae Barbosa, a citação é a exploração do universo “das imagens produzidas anteriormente como referências, isto é, os artistas hoje usam as imagens dos outros como referências mas tornam explícito para o observador este uso” (1987, p.3-4). A imagem produzida por outro artista é utilizada, sem alteração de sua própria identidade. Para Barbosa, a citação é decorrente de outros dois processos utilizados anteriormente na história da arte, que tratam-se da apropriação e da reelaboração. A apropriação, de seu ponto de vista, é a utilização de outra imagem de forma disfarçada. E na reelaboração há a alteração de significados em relação à forma original, sendo isto feito de maneira explícita.

De acordo com Icleia Cattani, a citação coloca-se como uma atualização do passado e a releitura é, em essência, “...a arte que fala de si própria enquanto sistema de formas, criticando-se e recriando-se simultaneamente” (1998)²¹. Tanto a citação, como a releitura, conforme este enfoque, seriam modalidades da repetição, conceituada pela autora como o conjunto de processos que, de alguma forma, retomam o já existente no universo das formas. A maneira de cada artista proceder nesta retomada é estabelecida por regras próprias. Para Cattani, as questões de vida, morte e identidade estão presentes nesta retomada, sendo que “...o que foi feito merece às vezes ser refeito, para atualizar o drama da vida” (ibid.)²².

²¹ Fotocópia sem paginação.

²² Idem.

No debate sobre o pós-modernismo, todos os procedimentos de apropriação, com suas decorrências, e bastante utilizados, são tidos como formas de manipular referências históricas e/ou culturais, atuando como meio de produção crítica. Por outro lado, surge a questão da “morte do autor”, que apenas reapresenta o que já existe no patrimônio cultural universal. Linda Hutcheon aponta estas questões, falando da citação e da paródia – outra de suas modalidades:

Em certo sentido a paródia é uma forma de apropriação pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade, idéia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo liberal. Embora alguns teóricos, como Jameson, considerem esta perda do estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche, os artistas pós-modernos a consideram como um desafio libertador que vai contra uma definição de subjetividade e criatividade que ignorou, durante um período demasiadamente longo, a função da história na arte e no pensamento. [...] escreve Douglas Crimp: “A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença [...] são enfraquecidas.” (HUTCHEON, 1991, p.12)

Numa visão de caráter mais negativista, Jaime Iregui também aponta a relativização de noções fundamentais, como a autoria, o estilo, a originalidade, a partir dos anos 80, através do ato de apropriação. Cita como exemplo a obra de Sherrie Levine, que apresenta como suas, cópias

fotográficas de Mondrian, Malevitch e Duchamp²³ (NICOLAIEWSKY, 1997, p. 73-74).

II.1. 2 – Suspensão e articulações materiais

A suspensão, como já mencionado, é um meio utilizado muito freqüentemente por Bressan para a apresentação das obras. Ou toda a peça está suspensa, ou esta suspensão está combinada com pontos de apoio no chão. Esta maneira de integrar a obra ao espaço é sugerida pela idéia presente em cada trabalho, e está ligada às intenções de construir ou de possibilitar uma relação transferencial com o espectador. É, portanto, um artifício. Pela suspensão é que a estrutura se adapta ao corpo ausente, quando a obra se refere ao mesmo. A suspensão cumpre a função de dar a medida do corpo. Neste sentido, é parte essencial.

Em obras como “Cauda” (1996) (pág.46) e “Cauda II” (1997)(pág.88), a forma do corpo da obra só se apresenta completamente quando uma das partes da peça é suspensa, a despeito de ter grande parte apoiada no chão. Outros trabalhos se apresentam suspensos na parede, sem

²³ IREGUI, Jaime. Catálogo Ensayo general, Santiago do Chile, 1995, pág.36 (cf. NICOLAIEWSKY).

qualquer ponto de apoio no chão, como o banco (“Sem Título”), de 1998 (pág.89), ou o de peças de máquina de escrever, de 1998, já mencionado (pág. 75).

Afora as questões do suporte na escultura, já tratadas pelas vanguardas modernistas, e no Brasil especialmente pelo neoconcretismo, o que está em jogo aqui é a adequação da forma de apresentação com a idéia do todo da obra, com o que está sendo tratado em termos de significados e associações, com as sensações que a forma em si sugere – e até exige.

Este procedimento, de suspender a obra no espaço, remete à obra de Alexander Calder. Seus *móviles* (termo cunhado por Duchamp), iniciados em 1932, são suspensos no ambiente num equilíbrio delicado, perturbado e movimentado pelas correntes de ar e pelo leve toque de seus observadores. Possuem uma estrutura lógica interna, cuidadosamente calculada, que lhes dá uma amplitude particular, como se percorressem livremente o espaço, sem a resistência comum à uma massa sólida.

A preocupação de Calder era evocar, para o observador, o sentido de um volume virtual, gerado pelo movimento dos braços e de seus elementos. E este sentido aproximado de volume “faz dos móveis uma metáfora do corpo ao deslocar espaço, mas um corpo esboçado agora pelo traço linear do construtivismo em termos de uma surpreendente transparência” (KRAUSS, 1998, p.261). Assim sendo, os móveis também se aproximam de imagens da



"Cauda II" – 1997. Vassouras e ferro, 150x200x150 cm.

Coleção Thomas Cohn

Fotografia de Clovis Dariano

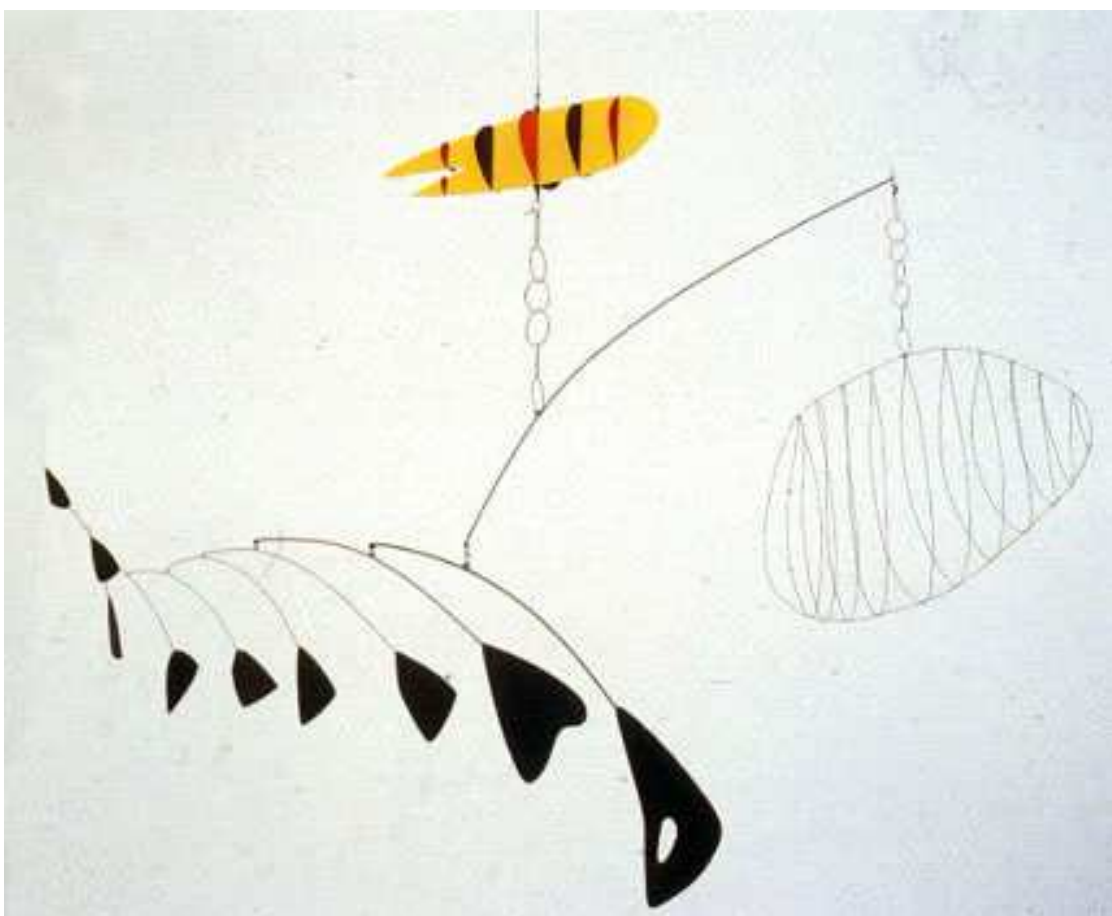


“Sem Título” – 1998. Banco e ferro, 160x100x130 cm.

Coleção Justo Werlang

Fotografia de Clovis Dariano

resposta do corpo à gravidade, conduzindo, pela sua trajetória no espaço, a um conteúdo antropomórfico de ação intermitente do corpo (ibid., p.262).



Alexander Calder - "Cova de Lagosta e Cauda de Peixe", 1939. Móbile.

Fonte:<http://4.bp.blogspot.com/_wCi_z0S0hwc/TQIneA1Y10I/AAAAAAAAAHk/88PrH1I_hKg/s1600/fish+tail.jpg>

A suspensão da obra no espaço remete a outro tipo de suspensão, de outro nível. Opera num âmbito do sensorial, emocional e mental – na subjetividade do espectador, no seu mundo simbólico e cognitivo. É um recurso que envolve o espectador, lançando-o para um estado também de suspensão, ou de atenção interrogativa.

E, remetido para este estado, o espectador encontra-se consigo mesmo, com o olhar da obra sobre si, com a projeção de si mesmo sobre este olhar. Bressan declara ter esta intenção. Quer que o espectador se encontre envolvido em um jogo de sensações a partir do apelo plástico e psicológico das obras. Lança esta provocação num jogo de ambigüidades, entre uma harmonia aparente e a produção de sensações perturbadoras. E isto sem qualquer dissimulação. Atua na ordem dos interditos. “A arte contemporânea tem a possibilidade e o privilégio de trabalhar livremente qualquer elemento que pertença à ordem dos interditos” (BRESSAN, 1996, p.45).

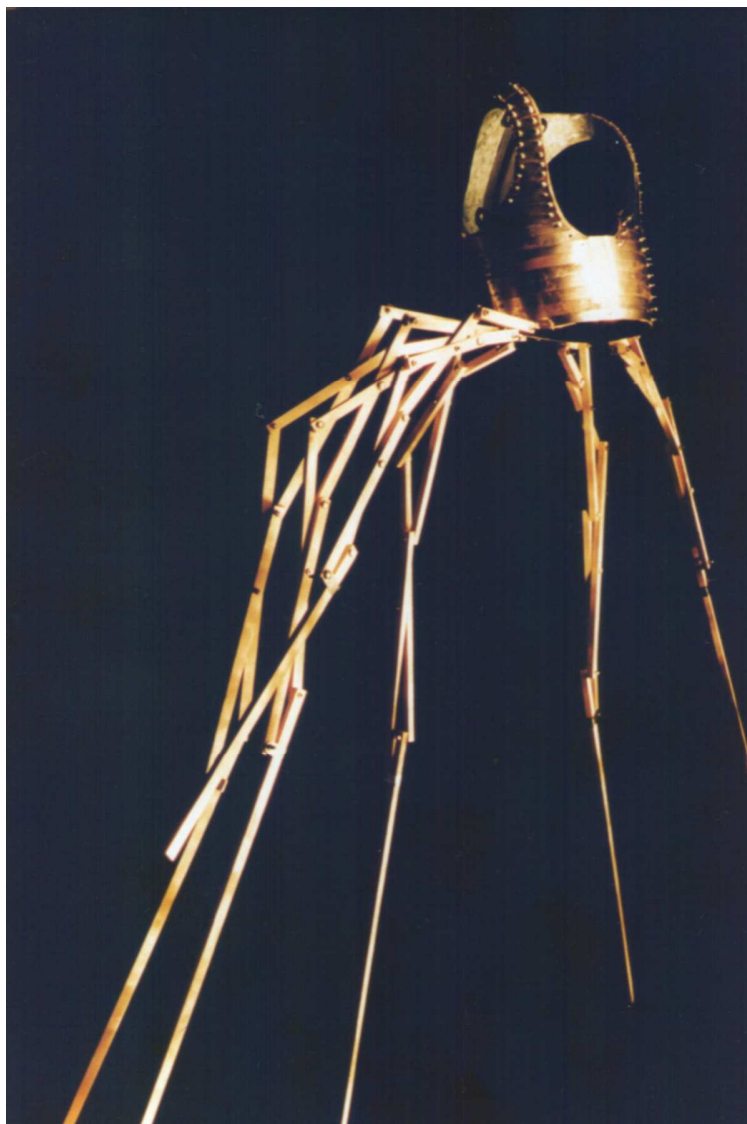
Este campo refere-se justamente à parte problemática do ser humano na nossa cultura, que é a sexualidade, o erotismo, o jogo dos prazeres e do desejo – o sentimento do corpo como corpo erótico, e não erógeno.

O artifício pelo qual lida com este jogo entre opostos, antagonismos e ambigüidades, plasticamente, é a articulação. Os sistemas de junção das partes são essenciais, parte prioritária da composição, como o artista mesmo reivindica: “Nas esculturas o elemento da articulação passou a

ser uma das questões desenvolvidas prioritariamente” (ibid., p.66). Coloca ainda que a composição das obras e o trabalho como um todo é que determinam a necessidade das articulações.

O parafuso tem função de especial importância neste contexto. É sua presença, aliada a canos ou hastes de ferro, que vai intermediar a ligação, ou a justaposição das partes antagônicas ou das partes cindidas de um todo antes único. É por meio de suas qualidades que se torna possível também um jogo entre o fixo e o móvel – partes que podem ser movidas, modificadas, estendidas ou encolhidas, como em algumas de suas obras da série *Corpo Ausente* (pág.93,94).

Este parafuso, ou o ponto em que se encontra, poderia ser associado com a figura do nó, que amarra as partes. É um nó que faz parte da estrutura, e mesmo, que segura a estrutura, que a torna possível. Este nó pode ser apreendido como um ponto crítico, privilegiado, essencial. Pode ser vínculo, mas também embaraço; união, mas também empecilho. Ele é o centro ou concentra o jogo de ambigüidades. Assim como, também, na mente e na sensibilidade do espectador ocorre o jogo entre sensações, pensamentos e idéias opostas – como prazer e dor, repulsa e atração - a partir de um ponto crítico ou nó, que talvez seja o ponto em que é colocado quando diante da obra ou do olhar da obra.



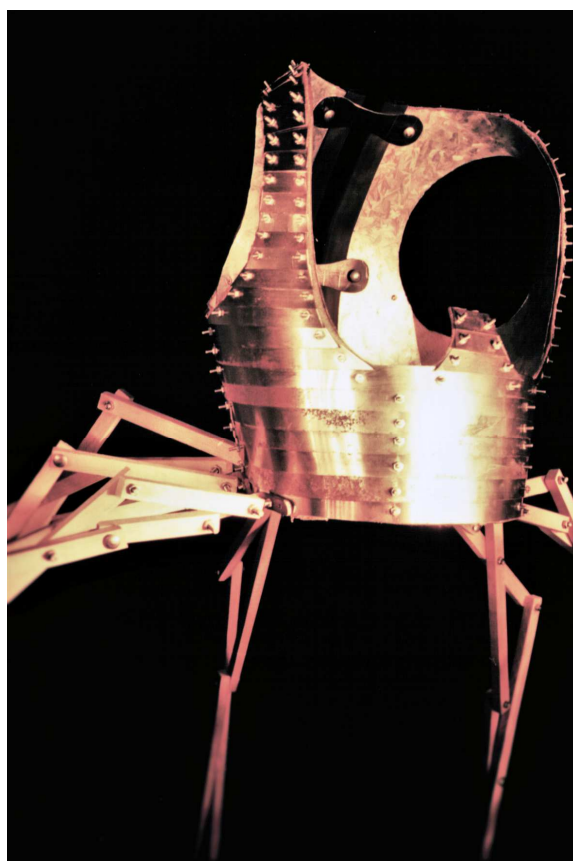
“Sem Título” – 1994. Couro, fita de aço e madeira, 150x130x120 cm.

Coleção Thomas Cohn

Fotografia de Felix Bressan



Fechada



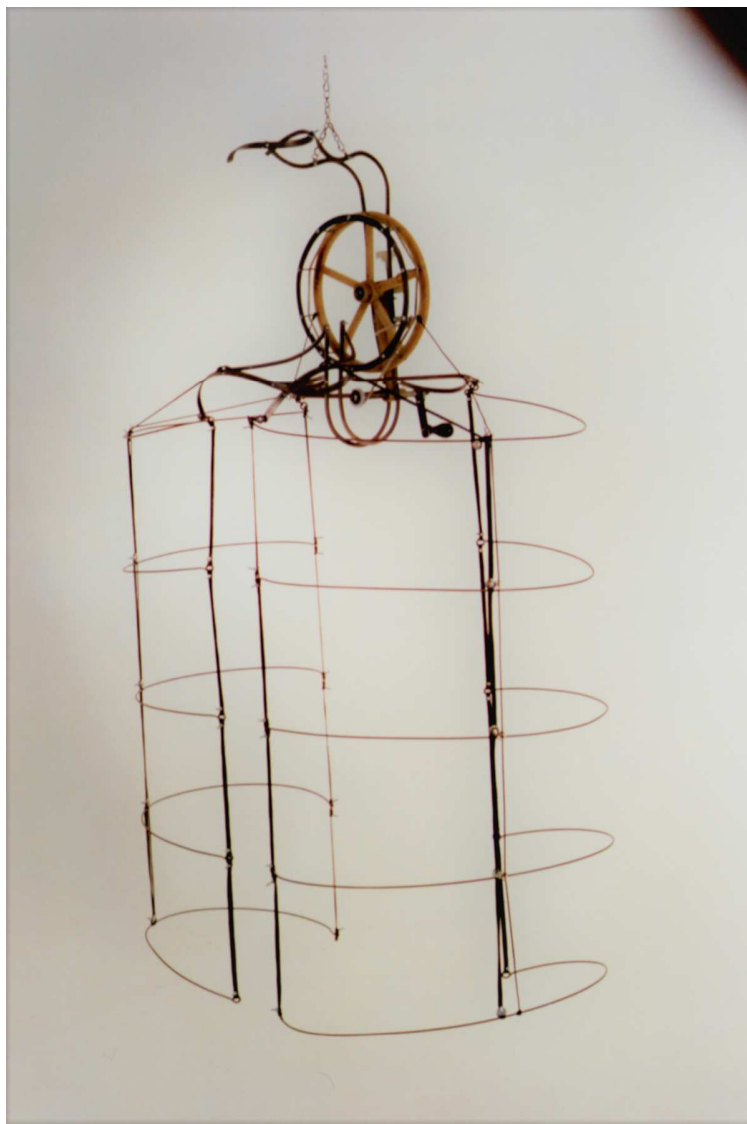
Detalhe - Fotografias de Felix Bressan

II.1. 3 – Operações de construção

Os modos de construção das peças são diversos, assim como são diversos os dispositivos utilizados em função da linguagem elaborada e das pretensões de dar significado ao objeto construído.

Muitos de seus trabalhos são formados por articulações que lhes dão a qualidade da flexibilidade e do livre jogo de movimentos (dentro de certos limites). Isto permite dar diferentes formas à imaginação e à fantasia. Faz parte do jogo. Outras peças dispõem de uma parte fixa e outra móvel, adaptável, o que dá menos possibilidade de movimentos e modificações. E ainda há as peças totalmente fixas - no sentido de não poder-se alterar a posição de nenhuma parte - dadas prontas pelo artista.

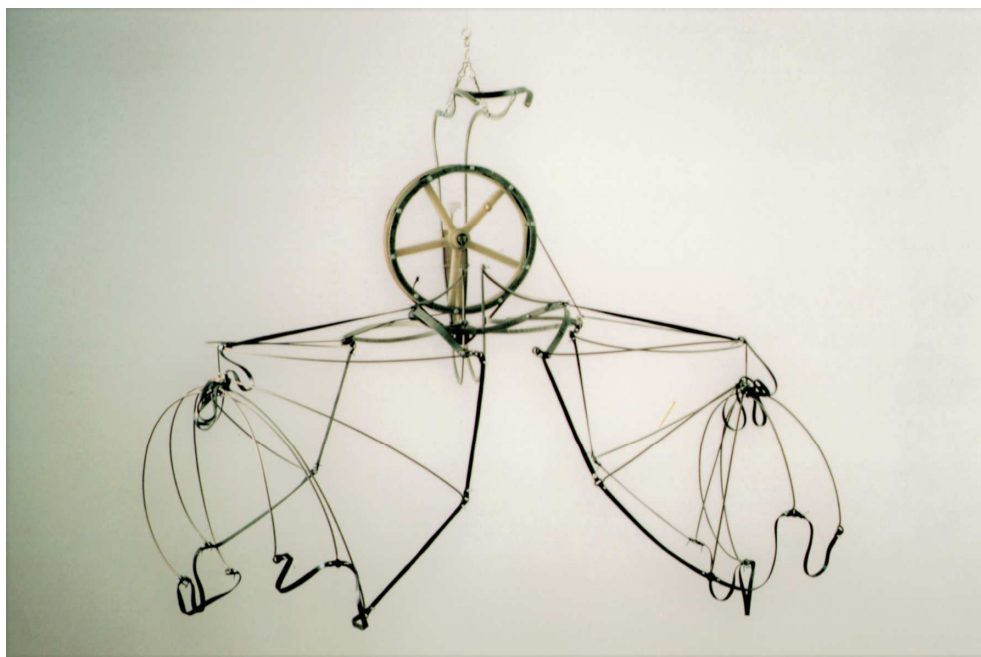
A peça “Sem Título”, de 1996, com enrolador de lã, ferro, couro e cordão (pág.96,97), possui grande parte de sua estrutura móvel, modificável. Em alguns dos “corpos”, observa-se uma parte fixa agregada a uma que pode ser encolhida e esticada, como nas figuras das páginas 93 e 94. E na obra “Sem Título”, 1996, com partes de triciclo, canos e madeira (pág.97), não há nada que possa ser movido, no sentido de alterar a estrutura da peça.



“Sem Título” – 1996. Enrolador de lã, ferro, couro e cordão, 160x110x65 cm.

Coleção Justo Werlang

Fotografia de Felix Bressan



Fechada

Fotografia de Felix Bressan



"Sem Título" – 1996. Partes de triciclo, canos e madeira, 70x30x120 cm.

Coleção do artista

Fotografia de Felix Bressan

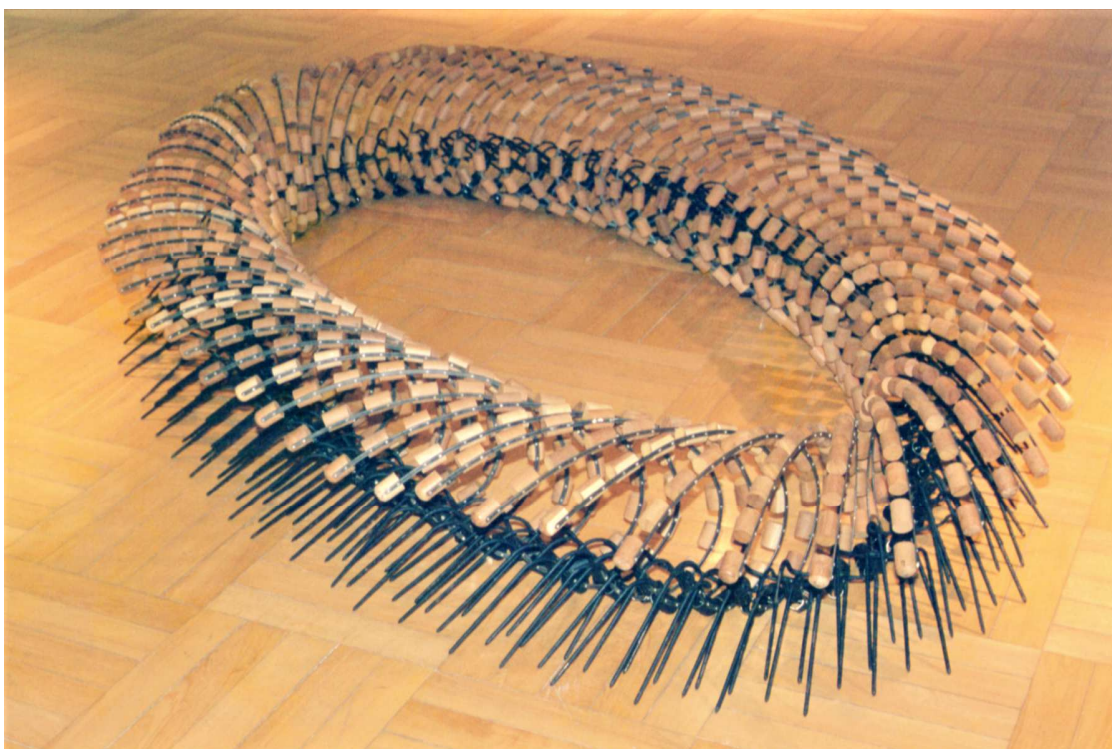
Nas peças em que faz uso de ferramentas, utiliza o dispositivo da repetição de partes seriadas, dentro de uma única peça, assim como também repete as peças mesmas, criando no espaço um jogo, com várias repetidas: idênticas ou com leves modificações formais/estruturais de uma para outra. Na maneira como dispõe estes trabalhos no espaço, assim como na estrutura interna das pequenas partes seccionadas, cria ritmos²⁴. Há propostas de várias maneiras de montagem com alguns conjuntos de ferramentas, como na obra com cavadeiras e ferro, de 1998 (pág.104,105,106). Esta forma aproxima-se de alguns trabalhos de Lúcia Clark – os “Bichos”, por exemplo. Há a possibilidade de intervenção na forma final. Bressan, no entanto, monta pessoalmente a obra no local de exposição, sendo que o público apenas observa o trabalho já montado. A interação com o observador se dá num outro nível, mais perceptivo do que físico.

Em seus trabalhos mais recentes, de 1999, utiliza a repetição de forma obsessiva, montando, com muitas ferramentas, trabalhadas individualmente de forma idêntica, grandes estruturas formais, como a oval da obra “Sem Título”, 1999. Nestas obras trabalha a partir de projetos executados por um programa de computador. O projeto gráfico parte de um módulo feito anteriormente, manualmente. O computador é um modo de experimentar, virtualmente, diferentes possibilidades de apresentação. Também aqui a forma final é montada com elementos soltos, possibilitando alterações. Mas é o artista

²⁴ O artista declara ter um interesse especial pela criação e exploração de ritmos. Entrevista de 14.01.2000.

quem as executa, quem monta o trabalho final. O processo assemelha-se a uma espécie de jogo de montar com peças soltas. Há uma forma pretendida, planejada. É quase um quebra-cabeça.

Nas obras de fases anteriores declara trabalhar mais livremente, dentro de uma idéia inicial, mas aproveitando as qualidades dos materiais e dos objetos na interação com as mesmas no momento da criação²⁵. Este momento é também um momento de jogo, de experimentação.



“Sem Título” – 1999. Forcados e ferro, 45x376x224 cm.

Coleção do artista

Fotografia de Felix Bressan

A seguir: projeto gráfico de execução da obra “Sem Título”, de 1999, com forcados e ferro.

²⁵ Entrevista à autora em 18.04.1999.

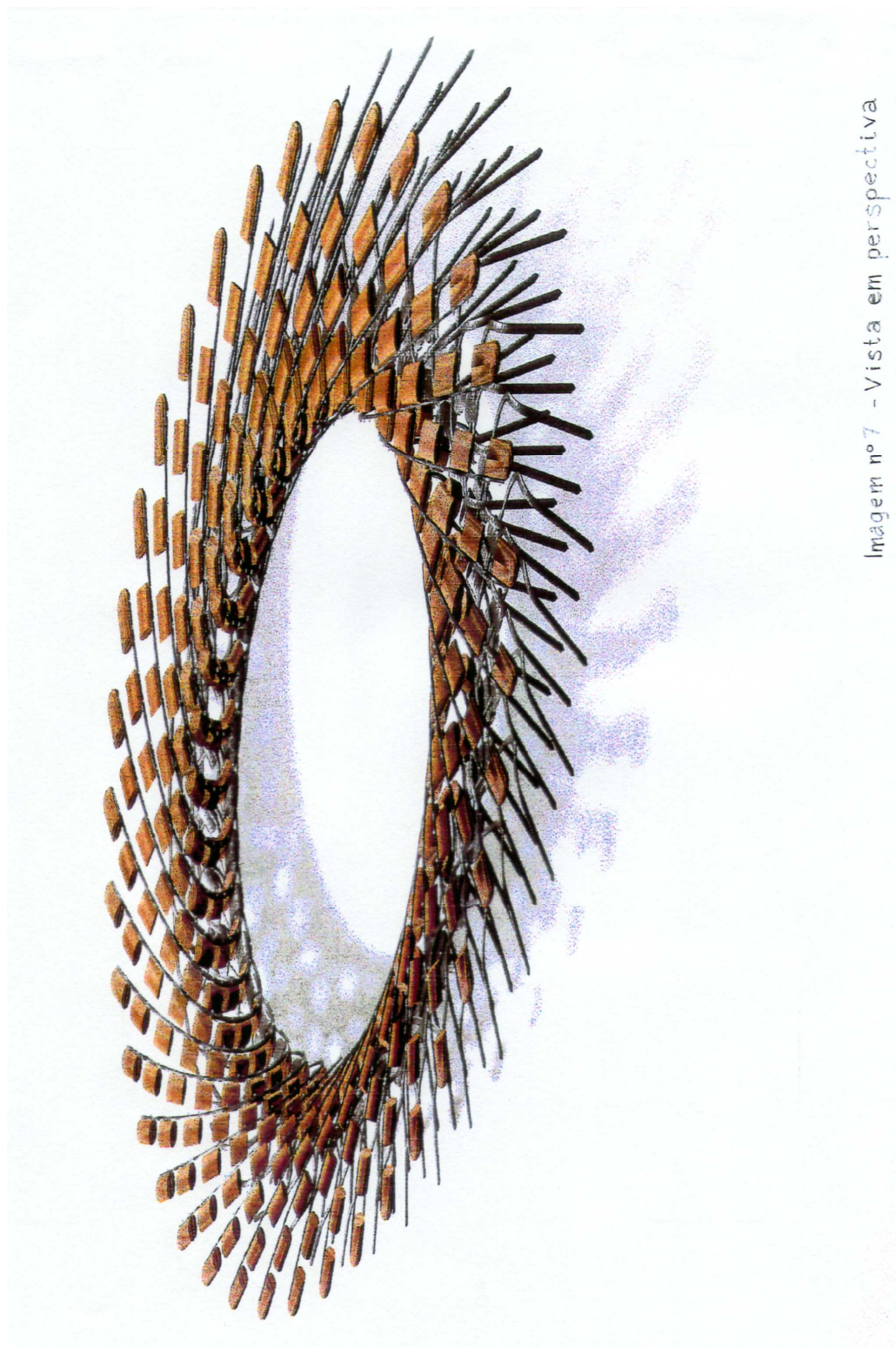


Imagem nº 7 - Vista em perspectiva

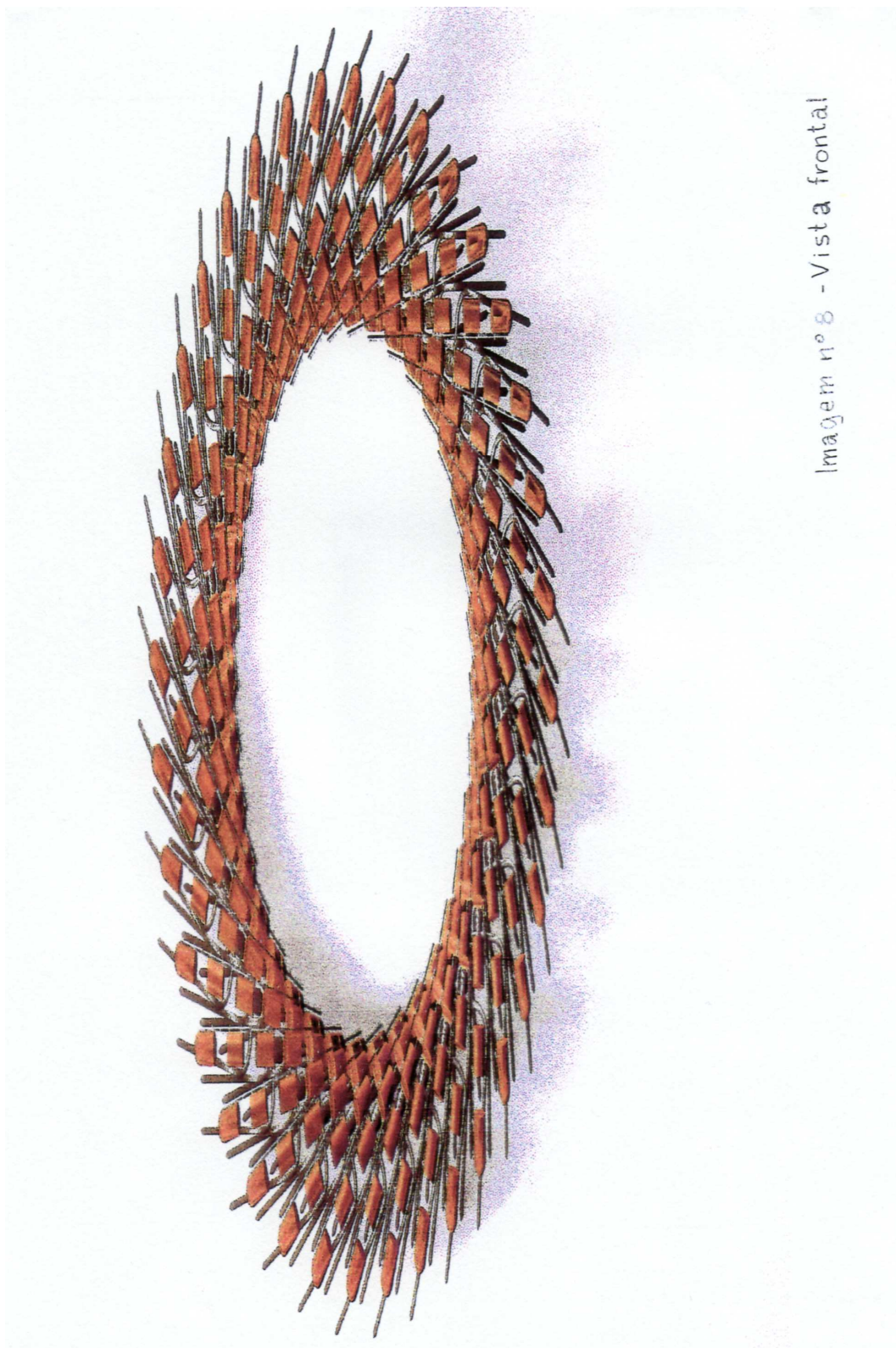


Imagem nº 8 - Vista frontal

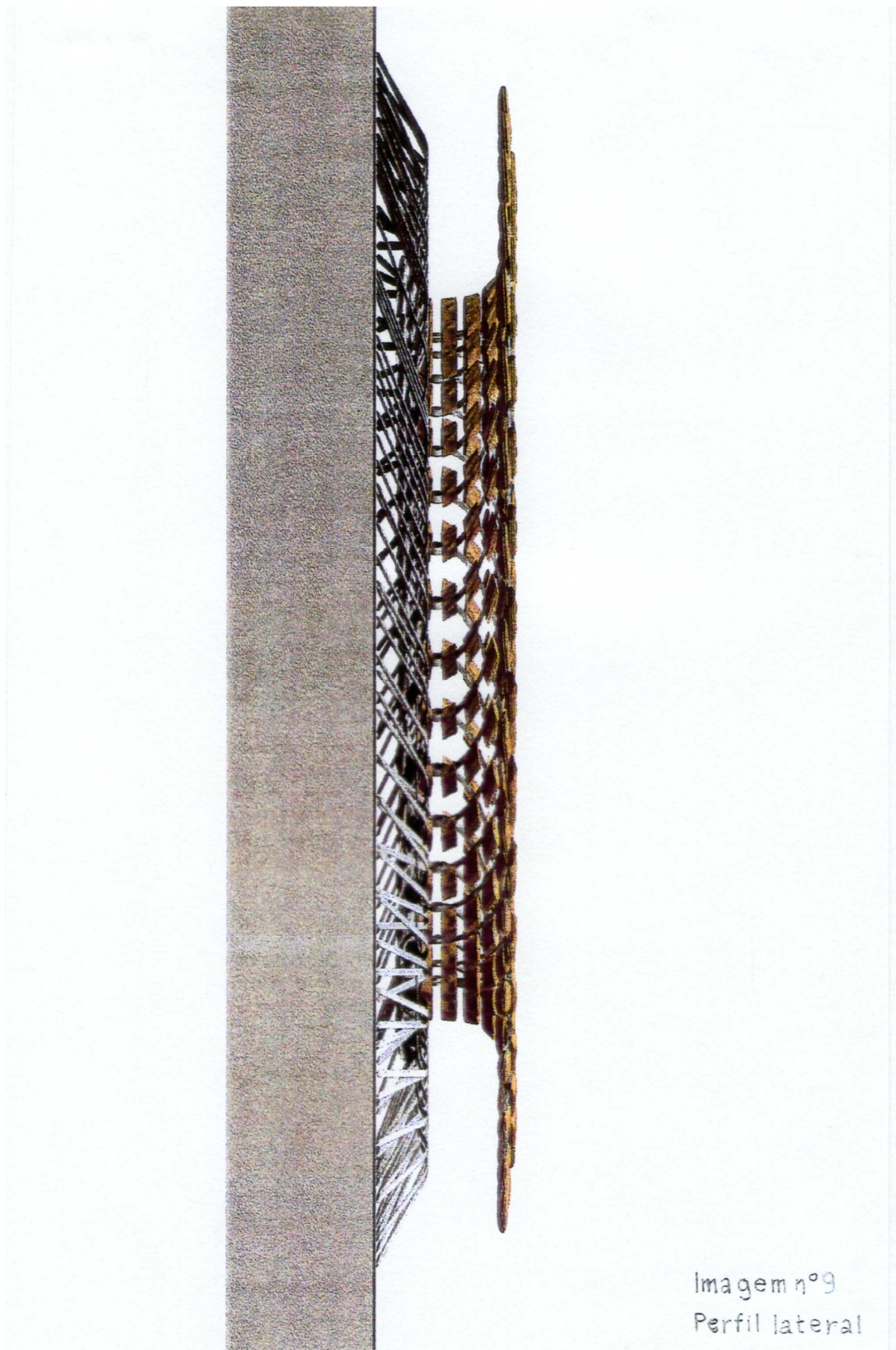
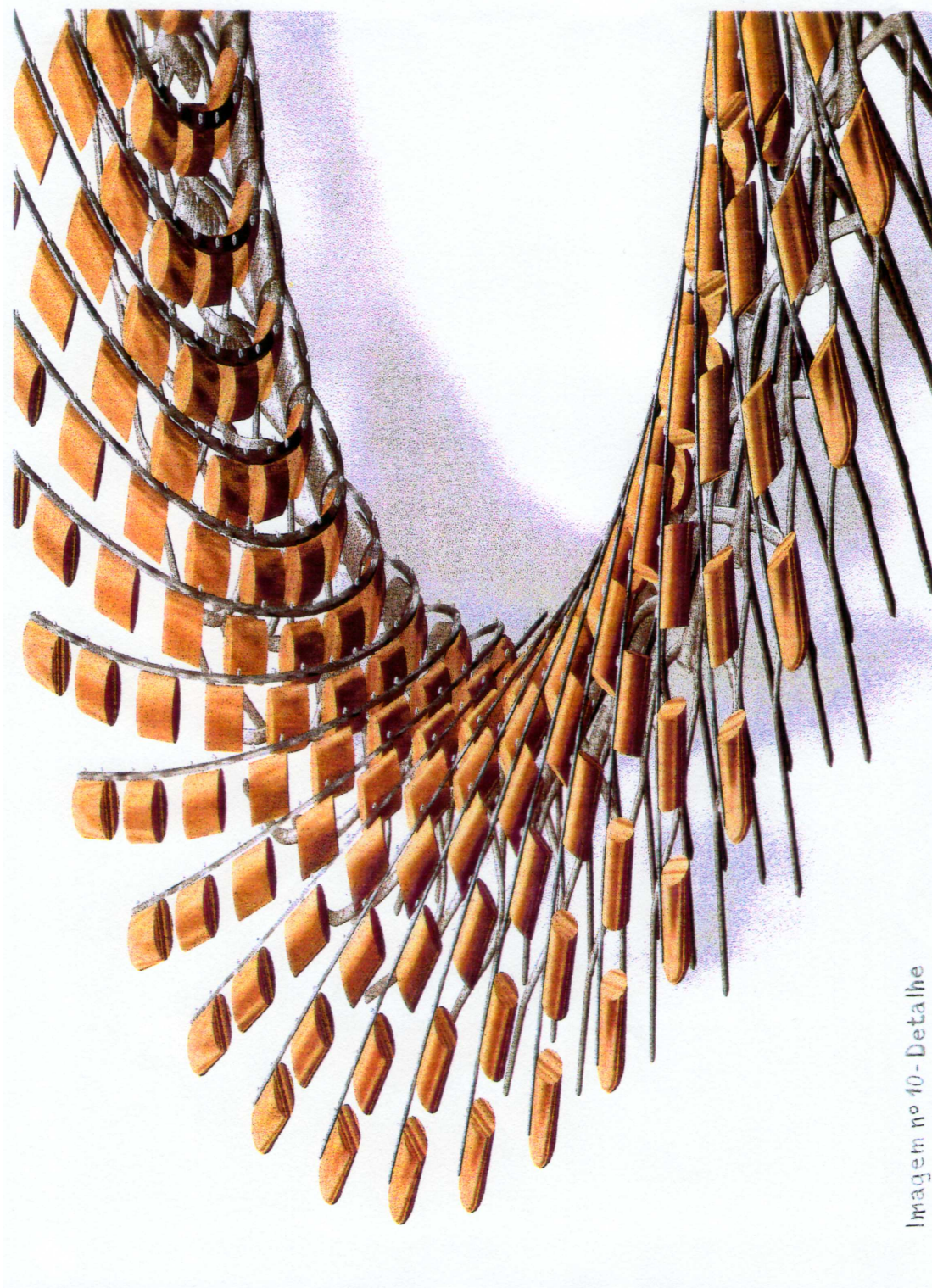
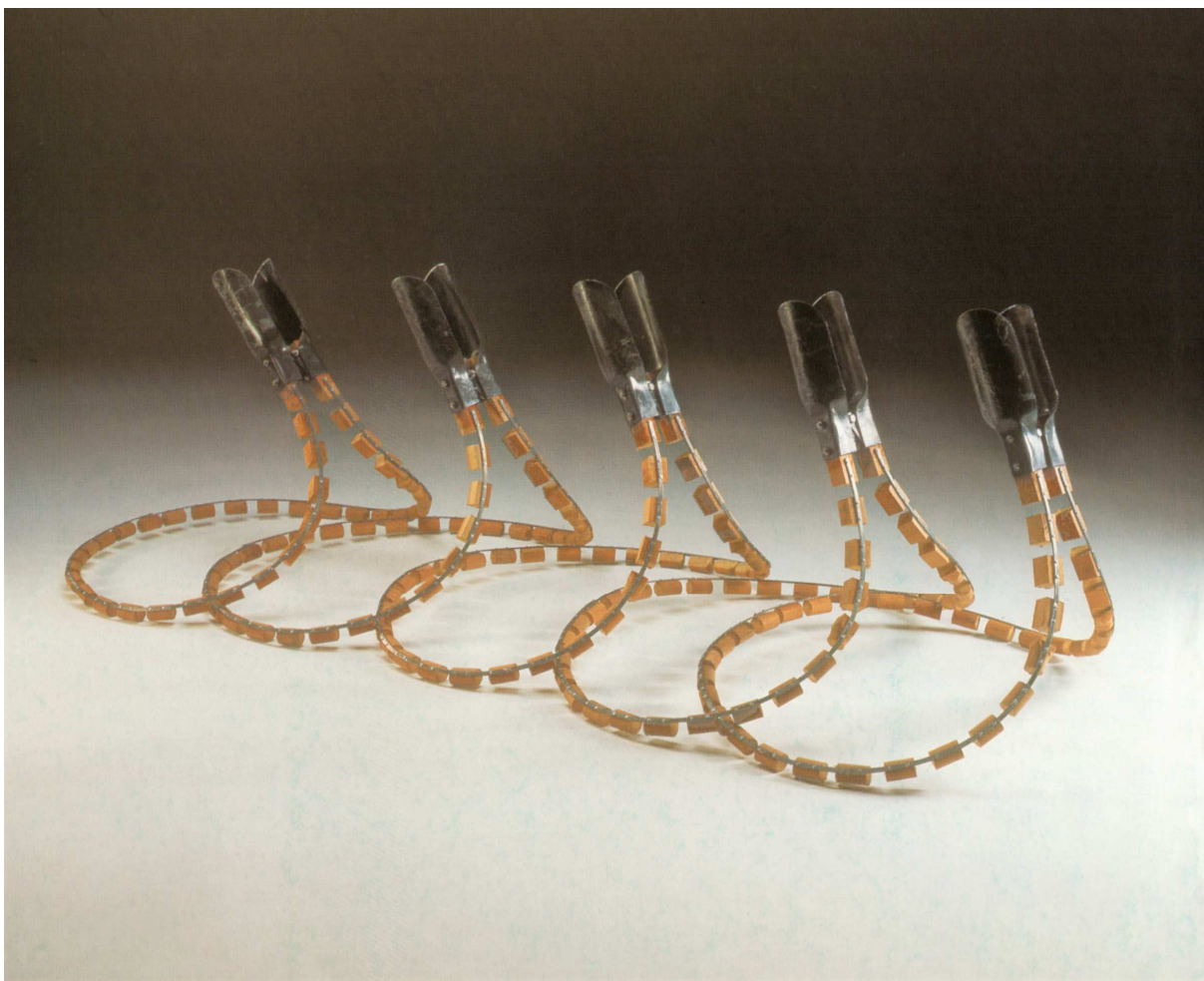


Imagem nº9
Perfil lateral



Imagens das páginas 100 a 103: arquivo do artista.

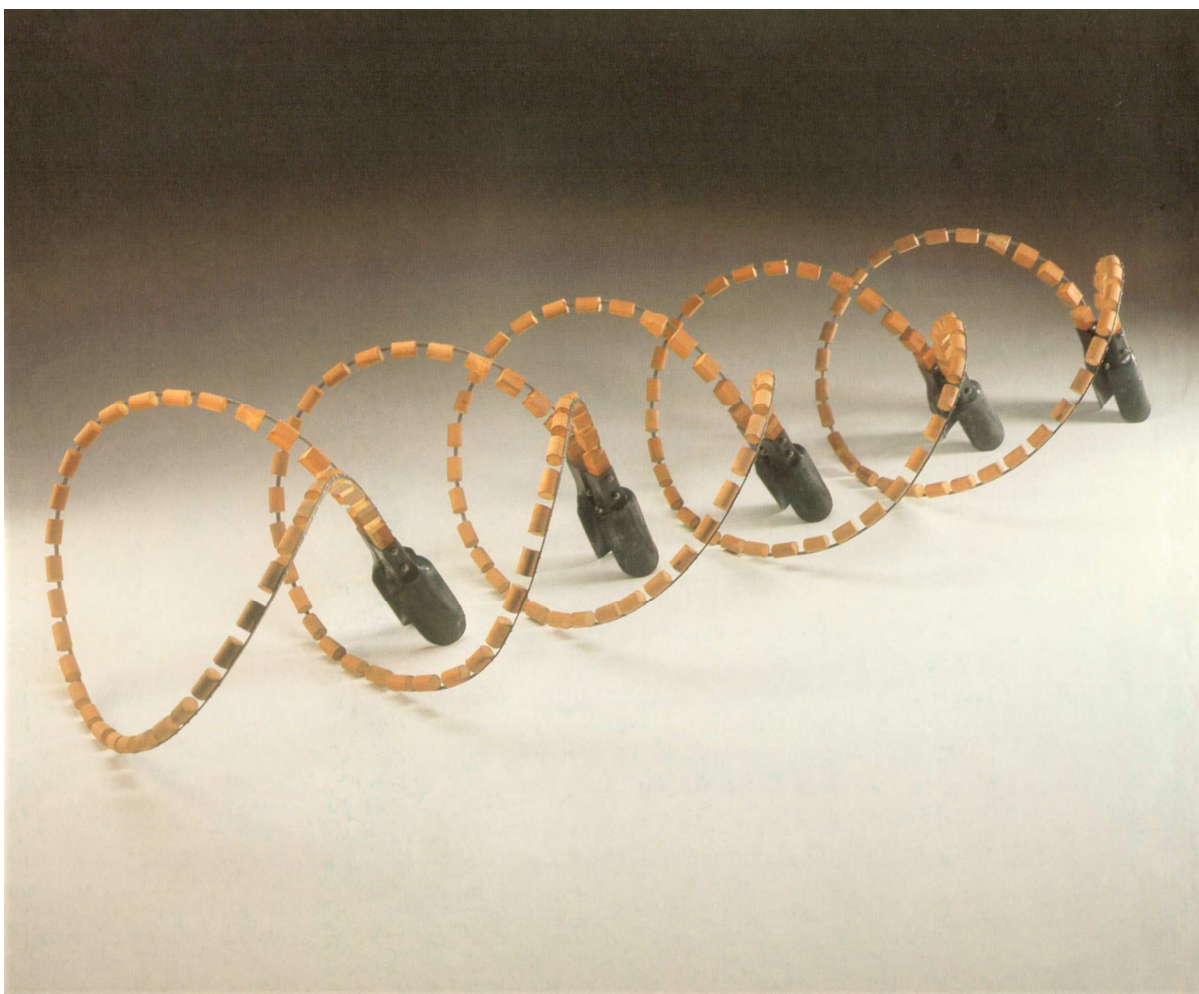


“Sem Título” – 1998. Cavadeiras e ferro, 65x85x250 cm.

Coleção Thomas Cohn

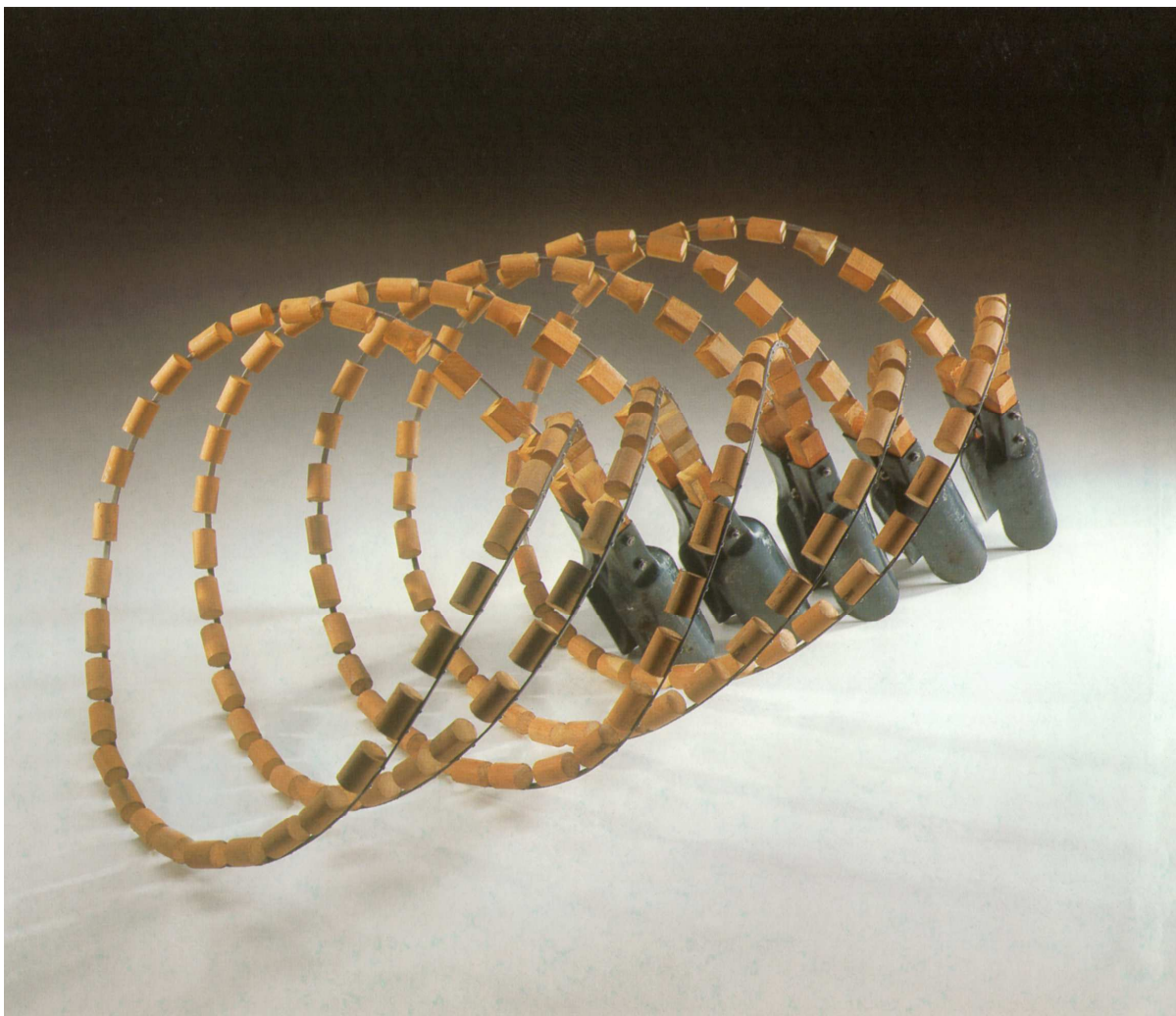
Posição I

Fotografia de Clovis Dariano



Posição II

Fotografia de Clovis Dariano



Posição III

Fotografia de Clovis Dariano

A repetição, muito utilizada – também no conjunto de obras relativas ao corpo feminino, onde cada peça é única, mas remete sempre à presença deste corpo – faz pensar em identidade, e também em diferença. Mesmo uma repetição obsessiva necessita de variações. Nas obras realizadas mais recentemente, com peças-módulo (pág. 99), este tipo de ordenação, pretendida por meio da repetição quase excessiva, parece conduzir ao caminho do monumental. Pode-se pensar, por exemplo, na repetição ao infinito da mesma peça-módulo. Ou no acréscimo de módulos, de forma a aumentar o tamanho da instalação quanto for possível imaginar. Um dos projetos de Bressan, em relação à idéia de monumentalidade, é a construção de módulos de tamanho muito aumentado²⁶.

A repetição de elementos, de peças, de motivos, é freqüente nas práticas artísticas contemporâneas. Sua origem remonta à instauração da produção industrial em série, no período da modernidade, sendo um questionamento e uma resposta a esta forma de produção. Está ligada também às questões de identidade e diferença, pertinentes à reflexão da condição humana num mundo fragmentado, onde é importante construir uma identidade própria, íntegra, de valor igualitário. Por outro lado, pode refletir as preocupações diante de um mundo globalizante, totalizante, no qual as diferenças individuais tendem a desaparecer.

²⁶ Declarado em entrevista à autora, em 18.4.99. O projeto para a II Bienal do Mercosul previa uma obra feita com ferramentas “gigantes”, construídas pelo próprio artista.

A repetição em artes plásticas se caracteriza pela retomada de elementos, de formas ou de procedimentos já presentes num universo existente. Podem estabelecer um processo cumulativo, ou situar-se como uma releitura ou uma citação²⁷. É uma questão muito presente na contemporaneidade, retomando reflexões da modernidade, onde atuou como princípio de transgressão ao conceito do novo, do original e do único. Nas práticas pós-modernas a repetição caracteriza-se como uma nova abordagem do já existente, do já feito. É uma forma de jogo, que se apresenta sob múltiplas e variadas formas (CATTANI, 1998)²⁸.

II.2 – Da decomposição à reconstrução

A decomposição é um processo do qual o artista freqüentemente se utiliza. Já ao coletar peças de máquinas, aparelhos ou objetos, está lidando com a decomposição. Utiliza partes de um todo já decomposto. Rodas de bicicleta, peças de máquina de escrever, parte de um triciclo, ...

De outra forma, quando se apropria das ferramentas ou do carrinho de bebê, da enceradeira, ... , realiza uma meticulosa decomposição,

²⁷ Vide página 84.

cortando o objeto em partes – seja em duas só, como no caso da enceradeira, ou em várias pequenas partes – caso das ferramentas, do carrinho, dos bancos e das vassouras.

Por meio deste processo Bressan já inicia a transfiguração do objeto. Inicia o seu trabalho transformando o objeto dado, ou escolhido, em outra coisa, pela decomposição. Muitas vezes este é o primeiro passo de sua ação poética sobre a realidade.

O ato de cortar é o que dá a possibilidade da criação de algo novo. As partes resultantes desta ação do artista serão o material de sua criação, da formação da nova identidade do objeto. Quando decompõe, aliás, já está em processo criativo – o de criar as condições para a construção do objeto artístico.

Este ato de cortar pode ser associado com o constrangimento a que o corpo é submetido nos trabalhos de 1993 a 1996, especialmente. Também pode ser associado ao ato do artista de tirar o objeto de sua realidade para inscrevê-lo em outro universo.

Em todo caso, é com partes resultantes de uma decomposição que as obras são construídas – ou reconstruídas. Nos trabalhos feitos a partir de 1997, especialmente, os objetos são novamente reconstruídos, parte a parte

²⁸ Idem nota 21, pág.84.

– todas as partes cortadas são utilizadas, geralmente – resultando numa nova organização das mesmas no espaço.

A forma original é modificada, esticada, estendida, quase que modelada. Com o auxílio de hastes de ferro, canos e parafusos, o artista vai remontando a peça, dando-lhe um outro sentido, uma outra ordem, uma outra função.

Novamente aí o jogo, a presença do lúdico. O efeito resultante associa-se a imagens surrealistas, onde, pelo poder do sonho, os objetos se transformam, se alongam, como que adquirem vida, tomando por si mesmos outras formas, que os modificam fundamentalmente. Não só a forma, mas também a função.

Alguns trabalhos adquirem um aspecto divertido e irônico como as “Caudas”, a enceradeira, o carrinho de bebê. Esta prática, de utilizar materiais prosaicos, cotidianos, da rotina doméstica expandidos no espaço de uma forma assim insólita, aberrante, aproxima-se também das práticas dadaístas e do Pop. Seu caráter, porém, é diverso, pelo menos em relação ao dadaísmo, como já apontado. Bressan quer atrair o olhar do espectador. Quer oferecer a este olhar um objeto para a contemplação estética, artística.

Na série feita com instrumentos de trabalho não há mais a referência direta ao corpo. Porém eles evocam uma memória de utilização pelo

corpo. E, pela forma como são reconstruídos, associam-se muitas vezes com partes do corpo, simbólicas, ou assumem uma entidade corpórea. As picaretas, por exemplo, parecem algum tipo de corpo em movimento no espaço. Corpo humano, bicho, máquina antropomórfica?

Sua forma de trabalhar, reconstruindo os objetos ou acoplando objetos diversos constitui-se em um processo de montagem, comum a diversas linguagens artísticas, tanto modernas, como contemporâneas. A montagem decorre da descontinuidade. Elementos isolados, que têm um certo significado, assumem uma terceira significação quando justapostos ou até contra-postos, isto é, em uma espécie de colisão.

Desde o início do século diversos movimentos operaram com a montagem. O surrealismo elegeu a premissa do acaso para a condução neste processo, ao lidar com conteúdos eróticos, inconscientes, simbólicos... O cubismo investigou questões mais formais ligadas à decomposição geométrica. O dadaísmo propôs a incongruência e a ausência de significados nas justaposições de partes completamente antagônicas. Grande parte das tendências pós-modernas seguiram por este viés – não há necessidade de haver congruência, unidade de estilo, significado.

A montagem operada por Bressan adquire um caráter significante. Existem campos de interesse temático. Os elementos são escolhidos, decompostos e remontados, acoplados, dentro de um procedimento também

construído, coerente, mesmo que de forma bem livre e lúdica. Observa-se a instauração de processos de construção utilizados de forma mais ou menos constante, em períodos mais ou menos determinados, chamados pelo próprio artista de “fases” ou “série”, como a série Corpo Ausente, a fase das construções híbridas e a fase das construções com ferramentas deformadas.

II.3 – A deformação articulada

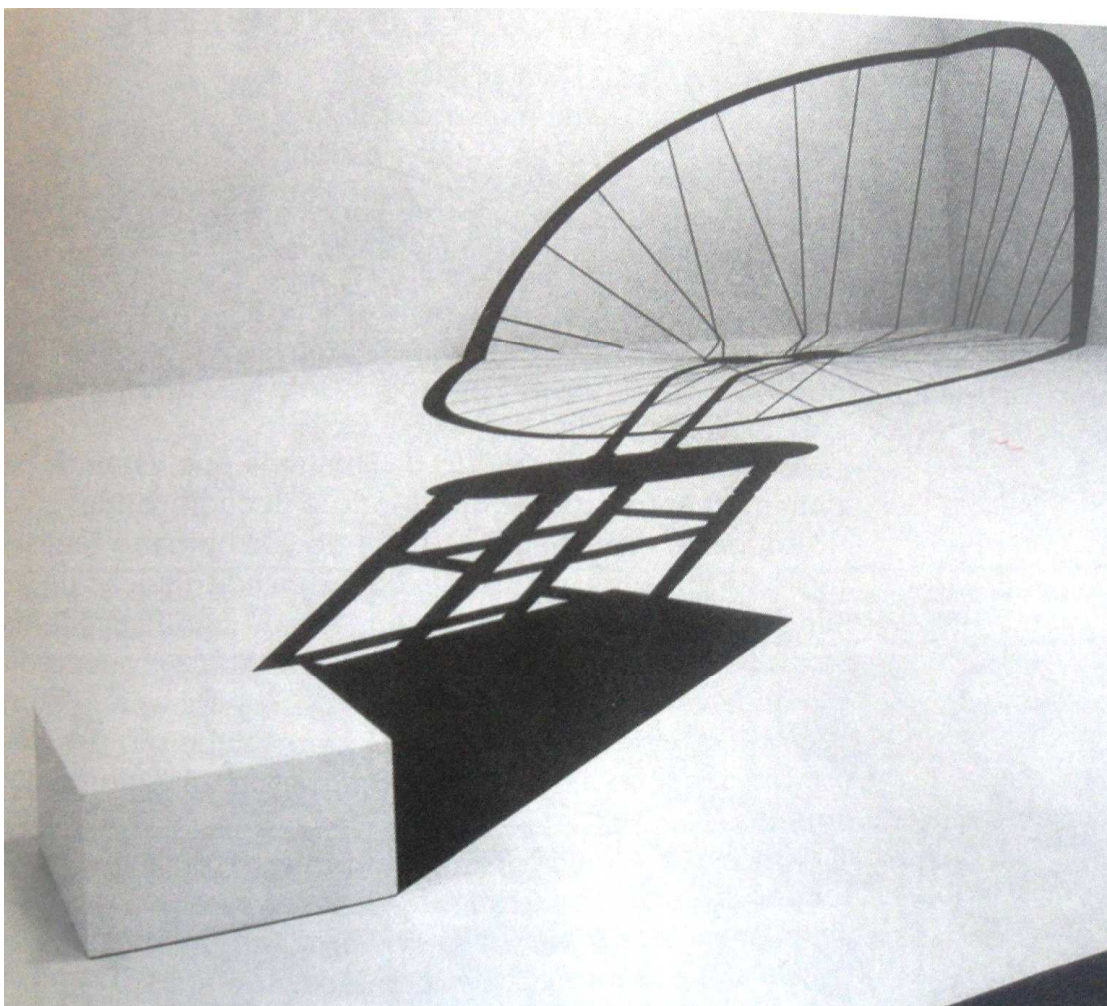
Os objetos de Bressan, decompostos e recompostos em seguida, sofrem, por assim dizer, um processo de deformação. Deformação no sentido de terem desvirtuada ou modificada sua forma original. Seu trabalho impõe à estrutura original uma nova configuração – seja pelo estiramento ou pela agregação de novas peças. Isto é mais verificável nos trabalhos realizados a partir de 1996, como as “Caudas” com vassouras, os “bancos”, e, em especial, as ferramentas.

Seu trabalho tem sido associado com o de Regina Silveira, por este caráter de estiramento das formas. Em Regina Silveira, porém, temos a forma trabalhada no plano, bidimensional, pela sombra do objeto, ao passo que em Bressan o processo ocorre no espaço tridimensional. Ambos exploram o

que foi chamado de aberrações marginais da perspectiva (por Leonardo da Vinci). Em Regina Silveira é mais evidente o uso intencional de distorções do que aparentemente parecem procedimentos geométricos exatos. Em sua poética ela se utiliza deste instrumento – manipulação de um rigor perspectivista com vistas à deformação – para atender necessidades de articulações simbólicas entre os objetos e a noção de realidade representada, da qual a perspectiva é um dos alicerces.

Marcel Duchamp também foi um dos mestres no uso das potencialidades simbólicas decorrentes das deformações de perspectiva. Para compor suas duas obras de maior envergadura – O Grande Vidro e *Étant Donnés* – o artista recorreu a estudos aprofundados das artificialidades da perspectiva. Em sua atitude anti-retiniana (contra a pintura que se exercia em seu tempo e que ele chamava de retiniana) a perspectiva era forma por excelência de devolver à pintura o seu caráter científico. Neste sentido constitui-se em paradigma para o trabalho de Regina, sendo homenageado na série “In Absentia” com a sombra de alguns de seus mais famosos *ready-mades*: “Roda de Bicicleta” e “Porta-garrafas”.

As distorções projetivas de Regina Silveira exploram o fascínio pelo monstruoso, misterioso e enigmático, assim como a ambigüidade, elemento constante na produção artística de todos os tempos.



Regina Silveira - "In Absentia M.D." – 1983. Instalação – 200m².

Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/_6LO0OgJfOKg/THLI9RH1Zcl/AAAAAAAAADw/kVzlc9RHopA/s1600/SAM_0569.JPG>

Felix Bressan também explora estas sensações na produção de seus seres projetados no espaço, abordando o objeto de maneira a dar-lhe um caráter ambíguo, recorrendo a hibridismos e projeções fantasmáticas. Sua ação não se projeta, entretanto, a partir da régua e dos pontos de fuga rigorosamente

estudados. A forma vai se constituindo como por um processo de crescimento orgânico, criando-se a partir da experimentação mesma, sem um rígido projeto anterior. Seus seres fantásticos crescem a partir do alongamento e distorção das partes do objeto original (após o processo de cortar, especialmente nas últimas fases), com a liberdade da manipulação do artista sobre elas e de acordo com as possibilidades reais de ajuntamento e articulação entre os vários pedaços. De sua ação sobre o objeto inicial surge um outro objeto, antes inexistente. Neste sentido difere de Regina Silveira, que nos apresenta o objeto original distorcido, esticado, deformado...

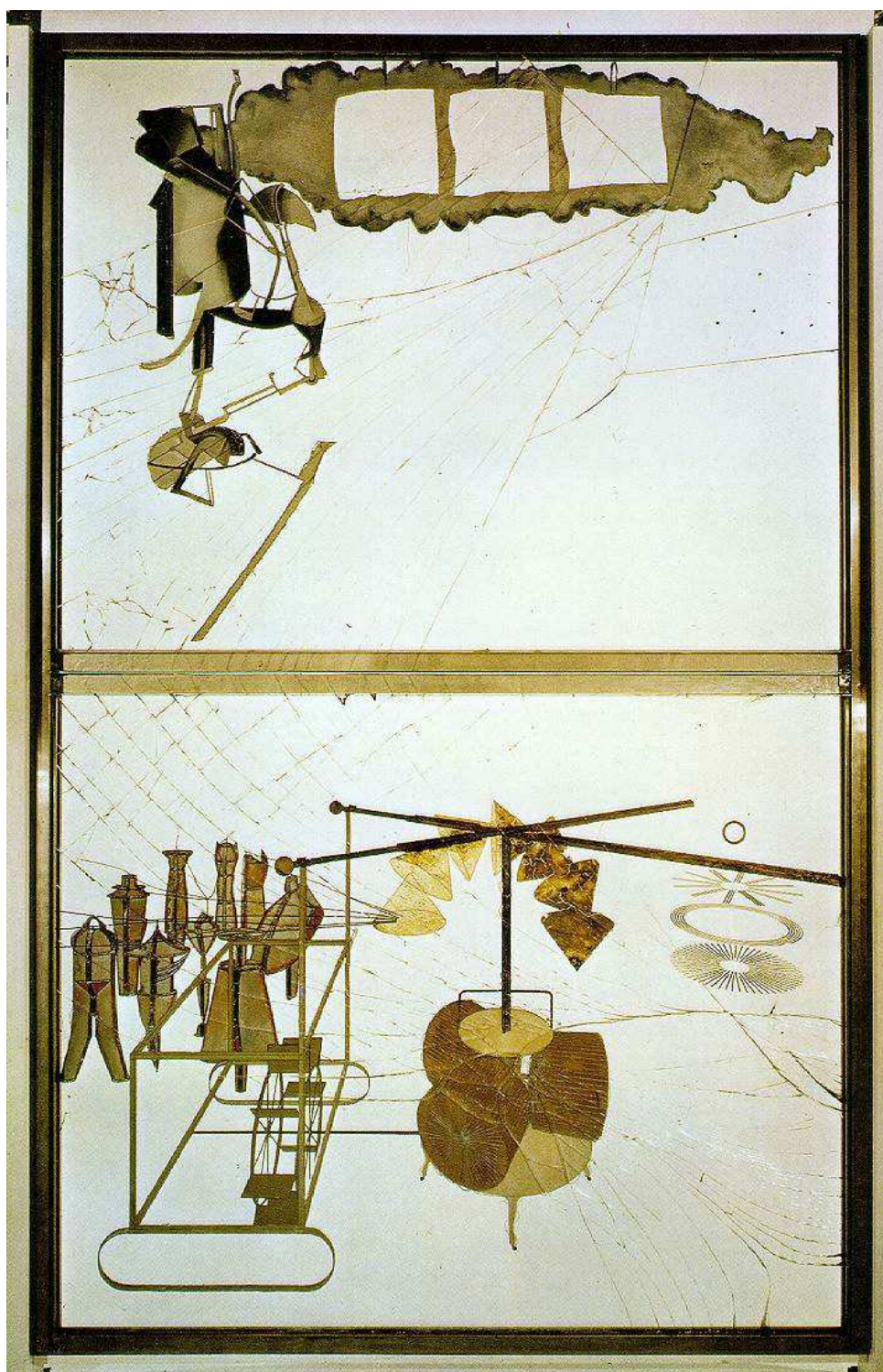
A deformação operada por Bressan sobre os objetos sugere, por analogia, a deformação do corpo – já que suas montagens remetem quase sempre diretamente a ele. Através dos objetos deformados, portanto, estaria se dirigindo ao significado projetado pelo corpo do espectador – e pelo seu próprio – no confronto com a obra. O corpo e o seu espaço são o tema de sua escultura.

Em seu trabalho “Sem Título”, de 1997/98 (pág. 18), com carrinho de bebê e ferro, cria uma espécie de projeção do corpo que tomaria lugar neste espaço deformado. Propõe uma nova visão do ser a partir da deformação de seu mundo – do espaço em que habita e dos instrumentos de que se utiliza em suas rotinas.

Neste sentido articula não só as peças cortadas e remontadas entre si, mas também todos os significados que envolvem este novo dimensionamento e o espaço simbólico que ocupam. Articula o real (os objetos tirados do mundo real e a percepção que se tem deles) com o simbólico (o culturalmente construído e o lugar que os objetos ocupam no social) e o imaginário (o mundo fantasmático do espectador em relação com este universo).

II.3.1 – A “Perspectiva Curiosa” (Anamorfose)

Marcel Duchamp, em seus estudos para o Grande Vidro, durante anos tratou do tema da perspectiva com grande interesse, o que atestam várias das notas de suas duas “Caixas” (Branca e Verde). Uma destas notas refere-se a uma hipotética perspectiva de uma quarta dimensão e a suas relações com a perspectiva ordinária. Esta noção especulativa de uma quarta dimensão exerceu certa influência sobre as preocupações artísticas e filosóficas de Duchamp. E este tema foi apontado pelos críticos, na época, como um dos principais componentes intelectuais do Grande Vidro.



Marcel Duchamp

"La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même" ou O Grande Vidro – 1915-1923

Fonte: <<http://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/images/full/06.jpg>>

Para o próprio Duchamp, seus estudos e a realização do Grande Vidro foram a sua redescoberta e a reabilitação da perspectiva. Declarou, em entrevista a Pierre Cabanne, que “o Grande Vidro é uma reabilitação da perspectiva, que havia sido completamente ignorada e depreciada, mas de uma perspectiva matemática, científica [...] baseada em cálculos e dimensões” (CABANNE, 1987, p.64-65). Não se tratava de uma perspectiva realista. Quer dizer, em lugar das coisas e das conseqüências sensoriais de sua percepção, encontram-se as medidas das coisas, as relações entre elas e os símbolos destas relações. A representação visual está a serviço de uma história, mas transposta radicalmente.

Duchamp interessou-se também pelas relações entre o espaço tridimensional e o espaço bidimensional, criando analogias entre pontos de sua concepção teórica. E seu interesse recaiu também sobre a “perspectiva curiosa”, nome dado à anamorfose no século XVII.

Na “Caixa Branca” há uma alusão ao matemático Jean François Nicéron (1613-1646) e ao seu tratado de perspectiva *Thaumaturgus Opticus* (1646). Este foi um dos grandes estudiosos da anamorfose e o livro citado é a versão em latim da primeira edição de *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux* (1638). O livro básico, entretanto, e único sobre o assunto é de Jurgis Baltrusaitis – *Anamorphoses* (Paris, 1969).

Sobre a perspectiva, instrumento destinado a dar a ilusão da terceira dimensão e designado como a arte de restituir as aparências, diz Baltrusaitis, apontando uma oposição em seu interior: a perspectiva “é a ciência que fixa as dimensões e as posições exatas das formas no espaço; e é a arte da ilusão que as recria. Sua história não é somente a do realismo estético. Também é a história de um sonho” (Apud PAZ, 1995, p.147)²⁹.

Durante o século XVII, elaboraram-se vários conjuntos de procedimentos dentro do campo da perspectiva, com a criação de diversos artifícios, como a perspectiva acelerada e a perspectiva retardada. E há um momento em que se chega ao rompimento da relação entre realidade e representação, pelo uso extremo de alguns artifícios – é quando surge a anamorfose, chamada de perspectiva curiosa ou pervertida (porque deixa de reproduzir a realidade). É um tipo de perspectiva que produz a deformação do objeto, do real. A época de maior interesse, de especulação científica e filosófica, por este tipo de procedimento foi o século XVII, sendo que no XVIII se transformou em diversão e no XIX, em passatempo pornográfico e motivo político.

Baltrusaitis aponta a reversibilidade da imagem na anamorfose, o que lhe dá um caráter duplo. Diz ele: A anamorfose “é uma evasão que implica um regresso; a imagem, afogada numa torrente ou num torvelinho confuso, emerge semelhante a si mesma numa visão oblíqua ou refletida em um

²⁹ Traduzido do espanhol pela autora.

espelho... A destruição da figura precede a sua representação” (Apud PAZ, 1995, p.149). Ou seja, ela esconde o objeto ao mesmo tempo em que o representa.

Ao encontro desta idéia, temos o célebre estudo de Lacan sobre a anamorfose a partir do caso específico da obra de Hans Holbein – “Os Embaixadores”, de 1533.



Hans Holbein

“Os Embaixadores” – 1533

Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/BLqQ0jtRwgA/UWhD28YUO8I/AAAAAAAAACU/5VyIP_pbBsU/s1600/os+embaixadores+-+hans+holbein+1533.jpg>

Lacan aproxima-se particularmente da figura da anamorfose para aproximar-se o mais possível do olhar na função do desejo, lá “onde o domínio da visão foi integrado ao campo do desejo” (1979, p.84). A anamorfose, como processo técnico, somente se tornou possível pela invenção da perspectiva. E sua estrutura baseia-se na inversão da mesma. Trata-se da perspectiva geometral, que é somente referência do espaço e não vista deste. A dimensão geometral é uma dimensão parcial do campo do olhar – o simbólico da função da falta: aparição do fantasma fálico, objeto perdido.

No próprio coração da época onde se desenha o sujeito e onde se procura a ótica geometral, Holbein nos torna aqui visível algo que não é outra coisa senão o sujeito como nadificado (néantisé) – nadificado sob uma forma que é, para falar propriamente – a encarnação imaginária (imagée) do *menos phi* [(- φ)] da castração, o qual centra para nós toda a organização dos desejos através do domínio das pulsões fundamentais. (LACAN, 1979, p. 87-88)

No quadro “Os Embaixadores” o que chama a atenção de Lacan é justamente este objeto estranho, no primeiro plano, suspenso, oblíquo, resultado de uma anamorfose. Para ter a visão da imagem que o objeto representa é necessário distanciar-se do quadro pela esquerda e virar-se em direção a ele, enxergando-se, então, uma caveira.

O efeito elástico da anamorfose assumiria uma forma de ereção. Mas, para Lacan, na sua interpretação da função da visão, a imagem vai para além do símbolo fálico. É o olhar, como tal, que aparece aqui, como fantasma anamórfico.

Para Lacan a função do quadro, em relação àquilo que o pintor literalmente dá a ver, tem uma relação com o olhar. Ele oferece ao que olha o quadro alguma coisa como a ser absorvida. O olhar é convidado a “depor armas”. E isto é o que chama de poder pacificante, apoliniano, civilizatório e encantador da pintura. É o abandono, depósito do olhar. Ao procurarmos o olhar é que o veremos desaparecer.

A pintura cativa o olhar por aparecer como o que não é. Não rivaliza com a aparência. Neste sentido, a anamorfose se aproximaria talvez mais da aparição. Diz Lacan que “o olhar é sempre algum jogo da luz com a opacidade. O que é luz tem a ver comigo, me olha, e graças a esta luz, no fundo do meu olho algo se pinta” (ibid., p.95). O quadro, certamente, está no meu olho. Mas eu estou no quadro: como anteparo, como mancha – como uma anamorfose, talvez.

Voltando à apreciação da tradição da perspectiva e de suas variações de efeito óptico, encontramos outro feito científico e filosófico que se liga ao tema. Trata-se do estudo dos autômatos. E ambas as idéias se inscrevem no âmbito do cálculo racional mecanizado, no automatismo.

Ao lado da perspectiva, o estudo e o desenvolvimento de autômatos remonta também a uma tradição dentro do ramo da física, da geometria e da ótica. Seriam a “razão em movimento” (PAZ, 1995, p.150), tendo também, por fundamento, um persistente impulso mimético,

ambicionando uma réplica animada da vida, um aperfeiçoamento na aparência de fidelidade à vida na criatura mecânica. Seriam uma concepção do ser humano como uma máquina hidráulica, como comenta Baltrusaitis (ibid., p.151). Seu funcionamento ou movimento é racional, não dependente da subjetividade e do psiquismo, com suas alterações imprevisíveis.

Marcel Duchamp interessou-se por ambos os temas, ligados dentro de uma perspectiva física e filosófica. Suas especulações em torno destes temas, e sobre a quarta dimensão, giravam em torno das questões da aparência e da aparição (presentes no Grande Vidro , em *Étant Donnés* e em todo o corpo de sua obra, incluindo seus escritos) – e que nos interessam também no enfoque do trabalho de Felix Bressan.

No trabalho de Regina Silveira, é possível traçar, muito claramente, relações de suas sombras anamórficas com todo o desenvolvimento dos estudos da perspectiva na tradição da arte ocidental, desde Leonardo da Vinci, especialmente. Claro que a sua escolha desta ferramenta está ligada às suas necessidades de articulação simbólica, quando lhe permite manipular este fundamento da noção de realidade representada. E a artista vai muito além do simples emprego destes mecanismos de deformação, ao modo maneirista – pelo fascínio que o monstruoso e enigmático exerce, unindo esta exploração do ilusório com um arcabouço de idéias enunciadas pela arte conceitual.

No trabalho de Bressan a relação talvez seja menos direta. Suas deformações não se dão no espaço bidimensional, nem no plano do ilusório. Move-se no tridimensional, com objetos e coisas retiradas do mundo real, e que não perdem esta qualidade. Associa-se, porém, o arrojamento de suas formas no espaço, pela projeção deformada, com a “perspectiva curiosa”, assim como a configuração de corpos e seres híbridos é associada com a construção dos autômatos, frutos da mesma época de avanços na área da física.

Na série de obras com ferramentas e outros objetos cortados, o procedimento de cortar e rejuntar todos os pedaços, de forma a seguirem outra estrutura formal, de linhas modificadas, estiradas, retorcidas, contorcidas, produz um resultado semelhante, no plano tridimensional, ao da deformação anamórfica. Poderiam talvez ser chamadas de “anamorfoses tridimensionais”, destacando-se que o rigor com o cálculo geométrico não é essencial, e sequer utilizado, a rigor.

Apesar de, em seus trabalhos mais recentes, fazer uso de programas de computador para a produção de seus projetos de montagens com ferramentas já “transfiguradas”, utilizando, portanto, o rigor do cálculo geométrico, sua forma de tratar a escultura evidencia uma posição de afastamento em relação ao rigor modernista, especialmente o de tendência construtivista. Neste sentido, quando se utiliza de efeitos semelhantes aos obtidos a partir de estudos científicos e técnicos (como a perspectiva), o faz por

uma inversão, ou mesmo uma perversão³⁰. Neste caso da anamorfose, talvez até se poderia falar de uma dupla inversão, já que ela em si já era a primeira (a inversão da perspectiva normal).

No plano do automatismo mecânico, ligado ao automatismo racional do sistema da perspectiva, encontramos também paralelos entre o trabalho de Bressan e o de Regina Silveira com o tema. Constantemente, em suas obras, aludem ao corpo humano de maneira bem direta, evocando-o por alguma de suas partes, ou pelo uso de analogias.

Na obra de Bressan esta aparição do corpo se verifica especialmente e de maneira muito forte, na série “O Corpo Ausente” (v. pág.127-130), na qual há referência direta ao corpo feminino, sob forma de estruturas de espécies de vestimentas. O corpo em si está ausente, fazendo-se a sua projeção justamente no lugar desta ausência. Nestes, e também em outros trabalhos, onde há entrelaçamentos do corpo com outros objetos e estruturas maquinizadas, fazem-se aproximações do mesmo com a máquina, e da máquina com o corpo. Este aspecto é desenvolvido de maneira mais aprofundada no capítulo seguinte, ligado à relação entre aparência e aparição, também já mencionada.

³⁰ Octávio Paz fala da anamorfose como a perspectiva pervertida, pois rompe a relação entre realidade e representação, deixa de reproduzir a realidade, quando nasceu justamente para dar-nos esta ilusão. É a perversão do sentido original da perspectiva normal, ou construção legítima, como a chamavam os italianos, sua depravação. Ela esconde ao invés de mostrar (1995:148,149). Lembramos que a coleção na qual Baltrusaitis publicou seus livros, chama-se “Perspectives Dépravés”.

Octavio Paz percebe a obra de Marcel Duchamp, em sua totalidade, como anamorfose, no sentido de enxergá-la como "os distintos momentos – as distintas aparências – da mesma realidade. Uma anamorfose, no sentido literal desta palavra: ver esta obra em suas formas sucessivas é remontar para a forma original, a verdadeira, a fonte das aparências" (1995, p.10). O trabalho de Bressan também poderia ser visto, em seu todo, como uma aparição deformada que remonta a uma fonte da mesma ordem – uma metáfora da vida, do ser, do corpo em sua relação com o espaço e com o tempo. A mulher desnuda, o subtexto erótico e a problemática do desejo são temas constantes em sua obra, assim como em Duchamp.



“Sem Título” – 1993. Couro, canos de cobre, fivelas e cordão,
90x120x50 cm.

Coleção do artista

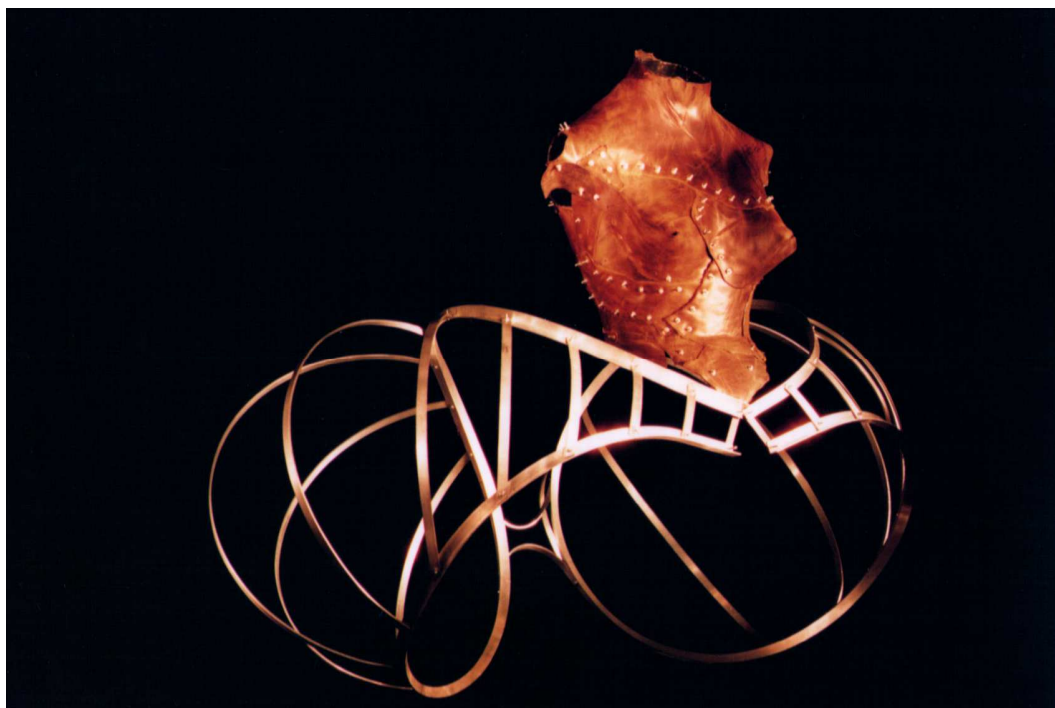
Fotografia de Felix Bressan



“Sem Título” – 1993. Couro, ferro e canos de plástico,
200x200x180 cm.

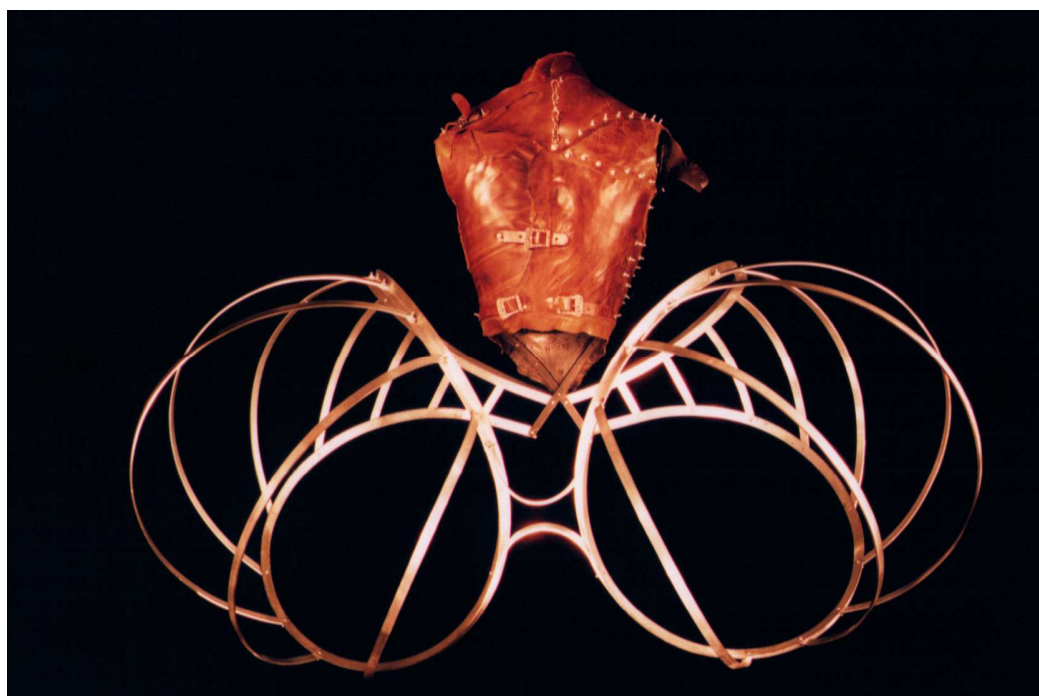
Coleção Thomas Cohn

Fotografia de Felix Bressan



“Sem Título” – 1994. Couro, alumínio e fivelas, 100x120x110 cm.

Coleção do artista



Vista dorsal

Fotografias de Felix Bressan



“Sem Título” – 1994. Couro, ferro e fivelas, 115x105x100 cm.

Coleção Kim Esteve

Fotografia de Felix Bressan

É inevitável que a consciência seja mistificada, invertida, indireta; por princípio; ela vê as coisas *pelo outro lado*, por princípio ignora o Ser e prefere o objeto, isto é, um Ser com o qual rompeu, e que coloca para além desta negação, negando esta negação – Ignora nele a não-dissimulação do ser, a *Unverborghheit*, a presença não mediatizada que não é positivo, que é ser dos confins.

M. Merleau-Ponty

III – A TRANSGRESSÃO AO SIGNIFICADO DO OBJETO

O primeiro prêmio do Salão do Jovem Artista, em Porto Alegre, em 1996, foi a obra “Cauda”. A peça, conforme se pode observar nas reproduções à pág. 46, constitui-se de um “monte” de vassouras cortadas em pedaços e “rejuntadas” numa montagem articulada, colorida e irreverente. Esta premiação levantou algumas questões ligadas à reflexão sobre o conceito de arte, de obra, sobre o saber fazer, sobre o processo de instauração do feito, do apresentado, sobre o valor artístico e o valor estético. Entre elas:

- Por que a obra de Bressan foi selecionada e premiada?
- O que faz aquele conjunto de vassouras constituir uma obra de arte – e ser considerada a melhor do Salão?

A partir de uma reflexão sobre as relações da estética com a poética e sobre a construção da definição de um conceito de arte no âmbito filosófico, poderíamos encaminhar-nos para uma breve análise da inserção do trabalho de Bressan no “mundo da arte”, desde o processo de instauração iniciado pelo artista, quando fazendo a obra, até o processo de aceitação/legitimação pela crítica e pelo público. Há que pontuar a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre a situação atual da crítica de arte no país, bem como sobre que tipo de público procura o contato com as obras produzidas no contexto atual.

Alguns elementos significativos nos são dados em entrevista publicada pela Revista Aplauso nº 4, de 1998, em Porto Alegre, na seção Debate. O entrevistador faz a seguinte afirmação e pergunta: *“O Felix caiu nas graças de toda a crítica e ganhou páginas e mais páginas nos principais jornais do país. Tu esperavas isto?”* Ao que Bressan respondeu: *“Realmente eu não esperava. Meu marchand disse que também se surpreendeu.”*

Ainda referindo-se à participação de Bressan na Bienal do Mercosul, em 1997, em Porto Alegre, outros participantes do debate na entrevista declararam que: - *“o trabalho de Felix atrai um interesse muito grande por ter participado da Bienal, sendo ele vítima feliz de um processo.”* – *“Com o Felix aconteceu aquilo que os críticos do passado chamavam de bafejo da sorte. Ele teve a ocasião e sua obra tinha qualidade.”* – *“Naturalmente, o Felix, como escolhido para a Bienal do Mercosul, teve uma grande vantagem.”* E o

próprio Bressan: “*A Bienal do Mercosul me deu muitos resultados. Meu trabalho foi bastante divulgado nos jornais.*”

O tema do debate era a crítica. E não entra em questão neste momento, de forma mais aprofundada, a qualidade da obra e sua afirmação como arte a partir de si. Chama a atenção, no entanto, nestas declarações, a importância atribuída à aceitação de seu trabalho pela crítica dentro do sistema, inclusive como determinante para atrair a atenção sobre o mesmo daí para diante. O “mundo da arte” determinou que o trabalho tem condições de circular no meio. E Bressan é a vítima feliz, que recebeu o bafejo da sorte, o que lhe dá uma grande vantagem.

Não entraremos aqui na discussão sobre a qualidade da crítica de arte brasileira. De alguma forma ela atua e parece que é importante para o sucesso de qualquer exposição, como o próprio Bressan declara na mesma entrevista. Olhando, porém, para o trabalho do artista, poderíamos nos perguntar: Vítima feliz? Bafejo da sorte?

Há muito trabalho na elaboração plástica de Bressan. Esta visão da aceitação e inserção de seu trabalho no círculo artístico é injusta e simplista. A sua obra é produto de um ato pensado, onde a atração do olhar do espectador é desejada, construída, forjada a partir da intencionalidade do processo. Bressan constrói seus mecanismos corporificados, criando um universo próprio, insólito, alucinante e toca em questões que remetem ao íntimo

do ser, desde a sexualidade até os limites entre o visível e o invisível. Memória, espaço, cotidiano, dualidade, suspensão, perversão, identidade... são elementos presentes em sua obra. Pelo olhar, o espectador se projeta com seus desejos e imaginação no campo de atração que Bressan habilmente constrói.

Como também já tratado, a seleção dos materiais de trabalho é também pensada de acordo com a intenção. Ele se apropria de objetos, resíduos, máquinas, peças insólitas e inúteis para criar as suas esculturas vazias e articuláveis. Agrega em suas construções híbridas, materiais de naturezas diversas, como o ferro, a madeira, o couro e o látex. As suas resoluções formais e poéticas inserem-se num diálogo denso e inteligente com a produção contemporânea de herança duchampiana, desde a arte pop até o minimalismo e a arte conceitual, bem como com produções brasileiras recentes..

O trabalho se impõe, sim, pela qualidade e pela profundidade no âmbito da reflexão e da revelação. Cria entidades próprias, por sua vez criadoras – de sensações, percepções, pensamentos, alucinações,... Bressan trabalha com o objeto feito, selecionado de um cotidiano doméstico. Porém não há só mudança de função - há ressignificação. Apropria-se para dar novo significado. Neste sentido, transgride o estatuto original do objeto concreto.

É apenas a circunstância que determina a qualidade de arte no trabalho de Bressan? É só uma questão de existência e legitimação? Quando o espectador está diante da obra é que acontece ou não a revelação, independentemente do que dizem os especialistas. A inquietação e, no mínimo, o estranhamento, atingem em cheio o olhar. E nesta relação, a experiência estética se sobrepõe à circunstância. A obra está circunscrita numa dimensão poética, lugar privilegiado da criação estética, trazendo em seu âmago o conceito de arte e a ele remetendo, ou seja, deixando transparecer a finalidade artística que a faz ser arte.

Ao deslocar o objeto do seu contexto real, cotidiano, utilitário e, por meio de sua transfiguração, dar-lhe outro sentido, modificando radicalmente a sua função, Bressan toca também no seu significado. As vassouras das “Caudas” (I e II) estão lá. Cortadas em pedaços, é verdade, mas mantendo sua identidade. Porém não funcionam mais como vassouras e, além disto, no contexto do trabalho, não significam “vassoura”. Significam “cauda”. Apresentam um novo conceito. Representam o significado que o artista lhes deu.

O “Secador de Garrafas”, de Duchamp, não funciona como secador de garrafas quando exposto como obra. O seu significado é transformado neste momento - o de ser apresentado como obra de arte. Mas, fazendo relação com “Cauda”, por exemplo, parece-me que esta vai um pouco além, no sentido de transmutar o significado do objeto em si. Ligado às

intenções do artista está este trabalho de tocar na estrutura do objeto que, transformada, elabora e apresenta também um novo conceito. O secador de garrafas, ao ser retirado da exposição, volta a funcionar como tal. Pode ser chamado, inclusive, de “obra de um só dia” (RICHTER, 1993, p.295). Após o primeiro choque, que nunca se repete, perde sua função artística, ou anti-artística, voltando a ser apenas um objeto de utilidade prática. Os *readymades*, numa elaboração altamente original, são a proposição do anti-fetichismo artístico, aponta Richter.



Marcel Duchamp

“Secador de garrafas”, 1914

Fonte:<[http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-SQ76HA8OnmA/TfOxWn27STI/AAAAAAAAAVQ/hmoQlwLut0/s1600/Figura24.jpg)

[SQ76HA8OnmA/TfOxWn27STI/AAAAAAAAAVQ/hmoQlwLut0/s1600/Figura24.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-SQ76HA8OnmA/TfOxWn27STI/AAAAAAAAAVQ/hmoQlwLut0/s1600/Figura24.jpg)>

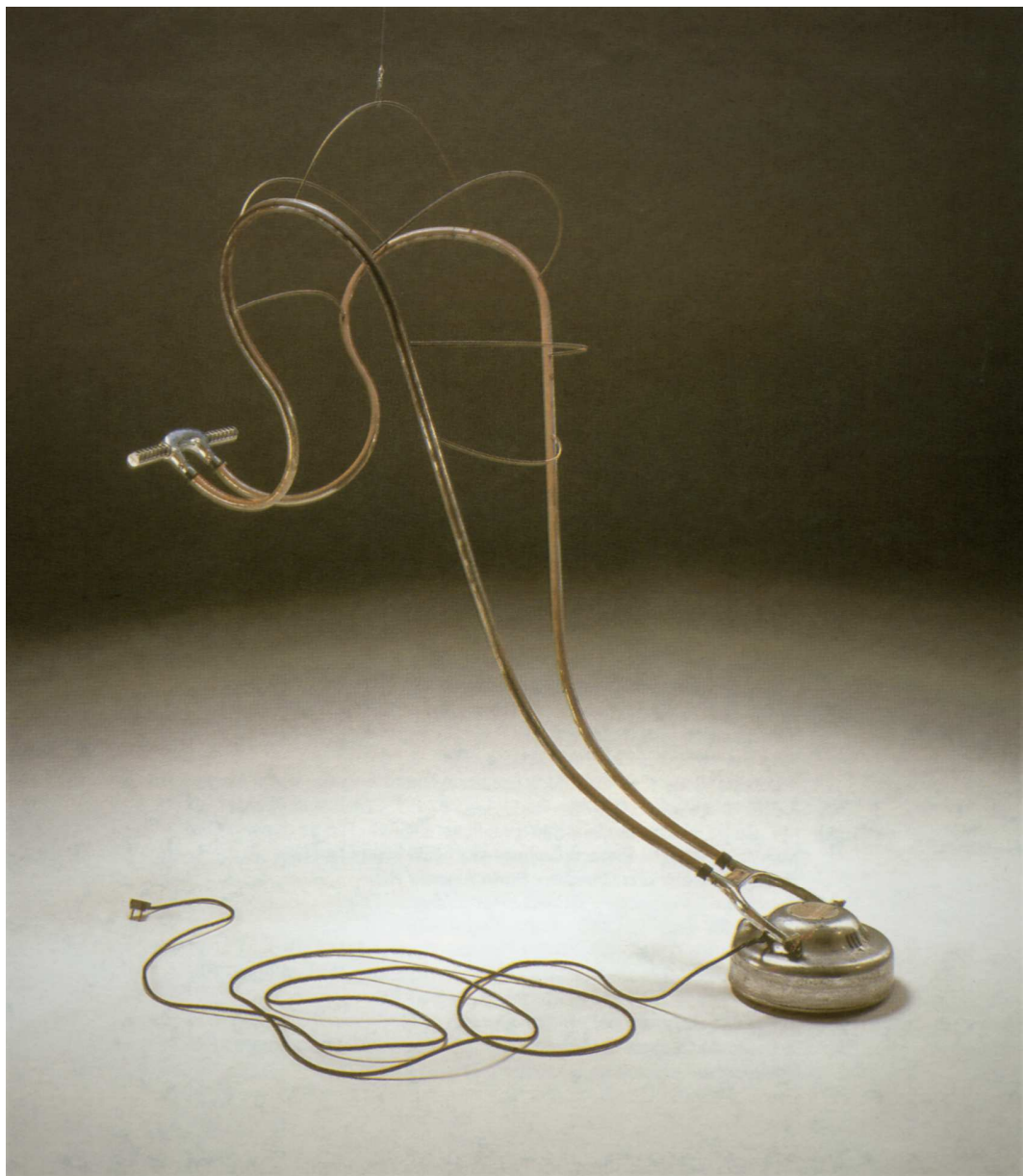
Bressan também junta bancos e rodas de bicicleta, como o fez Duchamp. O fato de acoplar a estes dois objetos, sempre, uma terceira unidade, fruto de sua ação imaginativa e a partir de suas pesquisas relacionadas ao corpo, com influência da maquinização, dá ao conjunto, entretanto, uma significação que vai além dos objetos – e efetivamente dá uma significação, ao contrário do que pretendia Duchamp. Este acoplamento forma, diante do olhar do espectador, incluindo o artista, a figura de uma outra entidade, antes desconhecida, e associada com os temas que afloram no todo de sua obra.

Quando faço referência a esse objeto de Duchamp numa escultura, minha intenção é a de apropriar-me deste signo, já consagrado pelo ponto de vista estético, para compor uma nova idéia e jogar com a qualidade de arte na posição de um objeto utilitário. A transgressão que faço na minha escultura ao significado da obra de Duchamp não se dá somente nesta readaptação do objeto, mas também no que se refere ao seu conceito, que passa de uma valorização da beleza da indiferença para um elemento altamente significativo, ou melhor, o que antes era a exaltação do objeto situado puro e simples, agora apela diretamente para o emocional do espectador. (BRESSAN, 1996, p.80)

Se aludirmos ainda ao caso da colher no “Copo de Absinto”, de Picasso, constatamos que a colher é ainda colher no corpo da obra. Em muitas montagens de Bressan acontece, ao contrário, uma forma de transmutação, que muda totalmente o significado do objeto real, concreto, o que poderia ser tomado por uma transgressão ao já estabelecido.

Esta operação, porém, não acontece sempre de maneira tão drástica na obra aqui em estudo. Temos o carrinho de bebê (pág. 18), o banco na parede (pág. 89) e a enceradeira (pág.139), casos em que não há a modificação radical do conceito estabelecido no objeto original. Há, bem aparente, a mudança de função, em especial no banco deslocado para o plano vertical – preso pelo assento à parede e, portanto, sem a mínima possibilidade de funcionar como banco. Mas mesmo em relação a estas obras que, curiosamente, não recebem um título, poderíamos nos perguntar sobre a elaboração de um novo significado. Este carrinho de bebê não se transformaria também num corpo, que caminha com suas próprias pernas, não sendo mais, assim, só um carrinho? E a enceradeira que se contorce sugeriria outra forma de entidade que não representada por sua forma original somente, enquanto objeto do cotidiano doméstico? (um pouco ultrapassado, de fato).

O fato de alterar a estrutura física do objeto, mesmo quando não se acrescenta a ele um outro objeto ou forma, parece que é fundamental nesta operação – a de transgredir o significado original. Em obras como o banco, ou o carrinho de bebê e até mesmo a enceradeira, onde parece que a intervenção é o mínimo de arrojamento possível, o objeto perde a sua condição original, de forma que, se for retirado da sala de exposições, não pode voltar a funcionar como o que era. Ressalva-se o caso da enceradeira, que até poderia ser utilizada como tal, mas que, certamente, causaria transtornos e exigiria um treino de habilidade especial para sua mobilização dentro de uma sala com móveis e de espaço reduzido. Está, de qualquer forma, alterada de tal maneira,



"Sem Título" – 1997. Enceradeira, canos e ferro, 160x65x110 cm.

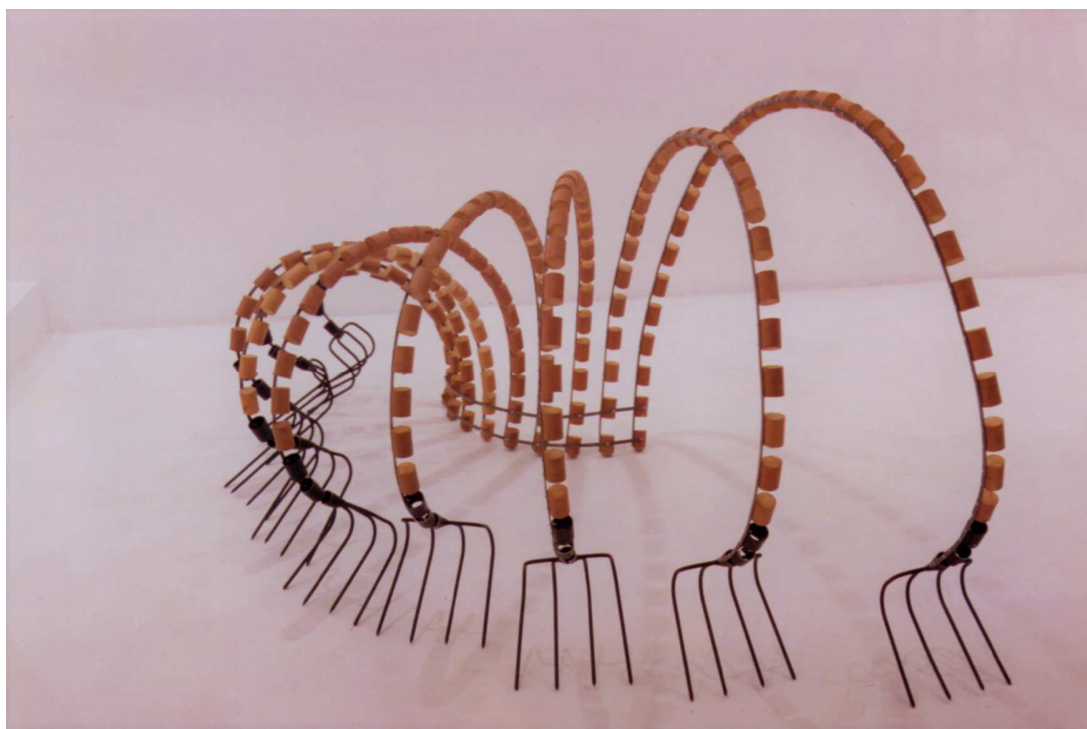
Coleção do artista

Fotografia de Clovis Dariano

que não perderia mais a nova configuração, produtora, por sua vez, de uma nova percepção conceitual – além de visual. A enceradeira é enceradeira, sim, mas uma outra enceradeira. O que não ocorre com o secador de garrafas e com o urinol de Duchamp, ou com a colher de Picasso.

Nos trabalhos com as ferramentas vemos o artista jogando com esta capacidade de transmutação gerada pelas alterações estruturais das mesmas. São, às vezes, poucas alterações, como quase só um estiramento. É o caso das pás, de 1998 (pág.142). O outro elemento operacional importante que se coloca neste jogo é a composição no espaço. Pela utilização da repetição das peças, já alteradas, e pelo modo de arranjá-las no espaço intensifica-se a qualidade da transfiguração. O significado original é transposto para emergir, diante da configuração articulada pela mão do artista, um outro significado e um novo leque de associações com o campo de referência do sujeito que o percebe.

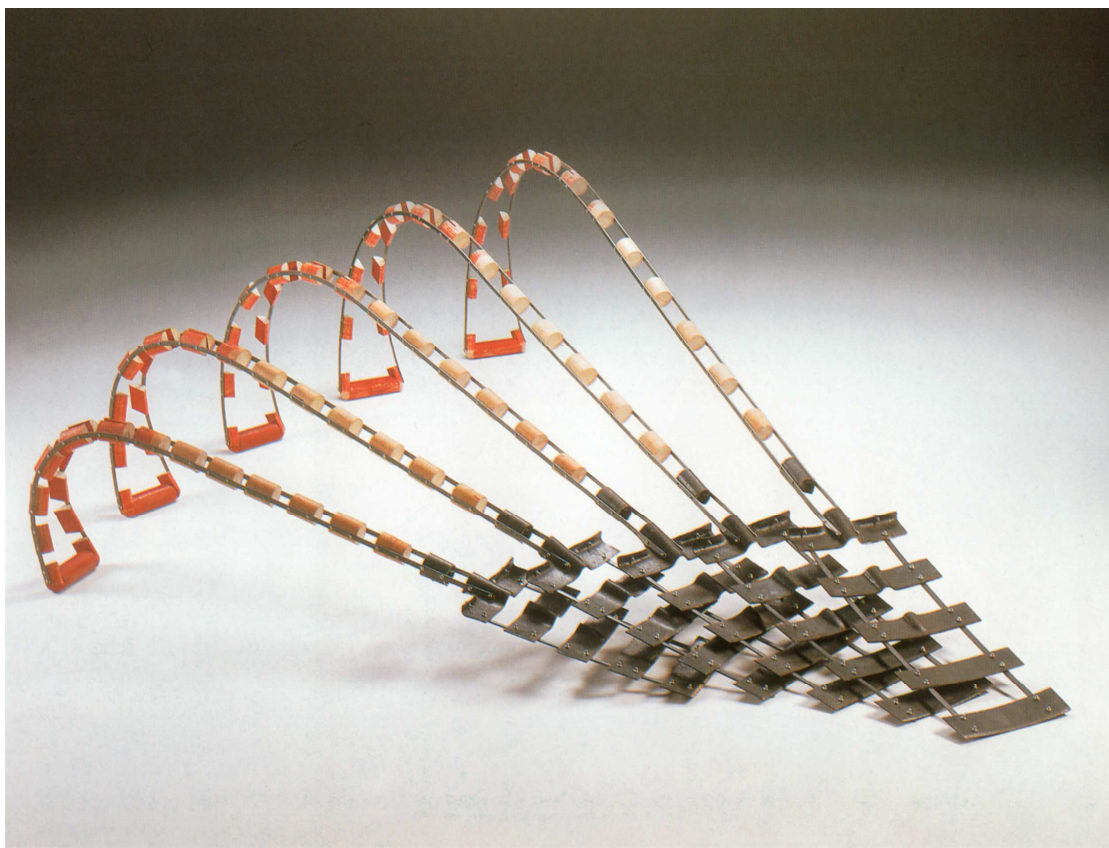
Na obra “Sem Título”, com forcados (ou ancinhos) e ferro, de 1998, cada forcado é transformado em uma espécie de onda, e os forcados juntos, a maneira de dispô-los no espaço, parece reproduzir a estrutura da onda. E a idéia sugerida pelo conjunto é a da repetição *ad infinitum* desta sucessão, criando-se um forte impacto na imaginação do espectador. De um objeto parte-se para outro conceito, outra idéia, outra possibilidade de percepção.



“Sem Título” – 1998. Forcados e ferro, 100x150x120 cm.

Coleção Paulo Fonseca

Fotografia de Felix Bressan



“Sem Título” – 1998. Pás e ferro, 55x120x200 cm.

Coleção Thomas Cohn

Fotografia de Clovis Dariano

Pela apropriação, pela decomposição e pela reconstrução, sempre pela via da deformação, Bressan transgride e transmuta significados. Cria, assim, novas ordens no plano visual, que possibilitam reordenações no plano conceitual e abrem campo infinito à imaginação criadora.

Voltando ao questionamento levantado a partir da entrevista na Revista Aplauso, e após esta visão da ação criadora e reordenadora da forma, da função e do significado do objeto, que sofre esta espécie de transmutação, cabe inscrever a análise do trabalho de Bressan dentro do contexto do debate atual sobre a avaliação e julgamento das obras contemporâneas.

A filosofia analítica, especialmente a partir das teorias do americano Nelson Goodman, de grande repercussão também na Europa, aponta um momento de crise sobre este aspecto – a ação crítica de avaliar e julgar sobre a arte produzida contemporaneamente. Conforme Marc Jimenez, o problema da estética, para a filosofia analítica, não é o julgamento e nem tampouco a interrogação pela definição de arte. Ocupa lugar num debate onde as referências tradicionais estão desmoronando (JIMENEZ, 1999, p.367-370).

Numa visão mais tradicional, talvez, e européia, para a estética, a filosofia é o único lugar onde o conceito de arte pode ser construído. Isto gera um conflito, pelo afastamento entre a realidade e a prática artística. A especificação filosófica intelectualiza a arte, distanciando-se das definições concretas, que emanam da prática. O desafio da estética é realizar esta

construção a partir da escuta da prática artística, num processo não meramente intelectual. E dialogando com outros pontos de vista, inclusive com os discursos dos próprios artistas e das obras mesmas.

No último terço do século XIX, com o Romantismo, teve início, no campo da arte ocidental, mais especificamente na Europa, o projeto da modernidade. O Romantismo pode ser considerado como a primeira vanguarda, um primeiro movimento de ruptura com a tradição, que vai ser continuado com as vanguardas do início deste século, ligadas às utopias da relação da arte com o desenvolvimento da sociedade. Estas estabelecerão, por sua vez, a tradição da ruptura da tradição, calcada na busca pelo novo.

Esta primeira ruptura introduziu novos conceitos sobre a arte, sendo um deles, a abolição do belo – sua convulsão. De acordo com Paul Valéry, os valores da diferença se impuseram na modernidade, substituindo o belo. A essência do novo critério é diferir. Cada movimento, cada artista, cria seus critérios e valores na construção de sua poética e na busca de sua autonomia social. O artista ilustra um querer viver absoluto, livre da repressão da moral do mundo.

Neste sentido, a vanguarda hesita entre um movimento para o futuro e a imobilidade do presente. O Dadaísmo realizou a ponta da vanguarda, quando chegou a provocar sua própria dissolução, expressão da vertigem da arte – da morte à transformação.

A arte, por sua própria natureza, resiste a uma definição³¹. É um fenômeno complexo, que não se reduz a uma única forma conceitual. É uma variedade de sistemas simbólicos. Conforme Pierre Bourdieu, a definição do conceito de arte remete à maneira como a própria arte define-se a si mesma, na relação com o campo, com o sistema.

Em 1977, Nelson Goodman escreveu um artigo, extremamente importante, para a revista *The Nation*, com o título: “Quando é que há arte?” Esta pergunta traz uma modificação da visão tradicional da arte e desloca a questão. Quando é arte? E não mais: O que é arte? A perspectiva se desloca do problema da busca da essência para o estudo do que existe – dos fatos (JIMENEZ, 1999, p.369).

Goodman dá à estética uma definição diferente da tradicional, quando a toma num sentido objetivo, liberta do julgamento do gosto, da avaliação, das categorias tradicionais que embaralham a estética – sentimento, gosto, intuição. A dificuldade é que este sentido é oposto ao que a palavra *estética* contém (*aestesis* – esfera do sentido) – há um sentido de dessensibilização. Aplicando os princípios da filosofia analítica, a tentativa é de determinar elementos objetivos referentes à arte, na elaboração de uma teoria simbólica.

³¹ Jean-Marie Schaeffer declara, em seu prefácio à obra “*La Transfiguration du Banal*”, de Arthur Danto, que Danto recusa-se a admitir que a arte seja indefinível. Ele diz que, ao contrário, é possível definir arte, desde que se vá além da lógica de superfície do uso lingüístico, e em direção aos procedimentos de legitimação argumentativa.

Também para Arthur Danto a questão primordial é a da existência da arte, porém numa perspectiva um pouco diferente. Para ele é importante perguntar o que distingue um objeto estético de um objeto qualquer. Aparência? Circunstância? A partir de que momento podemos dizer que um objeto é obra de arte e outro não?

É a circunstância, e não mais o julgamento, que centra o problema da estética, para a filosofia analítica. A determinação da existência de uma obra de arte não pode ser fornecida pelo próprio objeto, mas é fornecida por certo número de circunstâncias externas – do “mundo da arte”. O “mundo da arte” é o conjunto dos conhecedores, experts, marchands, especialistas, público culto – confundidos numa esfera restrita, que possuem a capacidade de definir a atmosfera da arte: se há arte – e não se é arte.

Para Danto, é a interpretação que distingue uma obra de arte de um objeto banal. É ela que realiza a “transfiguração”. E esta operação, de interpretar, decisiva para a identificação do objeto de arte dentre os objetos banais (entre uma verdadeira caixa Brillo e os *fac-similes* apresentados por Andy Warhol, em 1964, por exemplo), exige um público informado (JIMENEZ, 1999, p. 371).

Esta posição suscita reações adversas no âmbito da tradição européia, onde o problema continua sendo a capacidade de julgar. E o debate em torno da apreciação da arte contemporânea gira em torno da questão: quem

é que decide sobre a validade das obras e artistas: mercado, críticos, especialistas, profissionais da arte, público acostumado?

Um termo essencial nesta discussão é a idéia de função – funcionar como obra de arte. Este problema, situado por Danto, surge a partir do *ready-made*, de Marcel Duchamp. Neste, não há transmutação do objeto, mas mudança de função. Ele funciona como arte sem ser obra de arte.

Dentro do mundo da arte o problema do julgamento, do gosto, desaparece. E se desloca para definições construídas pelo “mundo da arte”, de acordo com uma lógica cultural criada e mantida pelo sistema. O que importa no “mundo da arte” é como a obra vai ser recebida; e ela não precisa ser crítica. Se for, pode ser perfeitamente integrada, sendo esta a melhor maneira de torná-la inofensiva.

Dentro do mundo institucional da arte se pode supor que os critérios estéticos existem e que são bem claros e diferenciados. Os conhecedores não erram. Mas é só dentro desta esfera que são conhecidos estes critérios. Para sua própria proteção e conservação da hegemonia, o importante é a legitimação do produto artístico, antes do reconhecimento.

A “categoria” *Arte Contemporânea* pertence inteiramente ao mundo da arte, sendo institucional e institucionalizada. O termo *Contemporânea* gera problemas. É uma noção temporal, sem conteúdo. Nasceu com a época.

Caracteriza-se por não ser mais arte moderna e pela explosão de certos dogmas, assim como pela heterogeneidade. Tudo é possível e tenta entrar na categoria. Então a palavra *contemporânea* não designa nada. E, ao invés de uma categoria, indica um gênero institucional que deixa de lado o conjunto da espécie. É arte feita pelos contemporâneos, viva, onde entra em cena o jogo do cultural versus o estético.

Em Duchamp, um tema recorrente é a questão do saber fazer. Perguntava: “Será que se pode fazer uma obra que não seja arte?” Novamente o paradoxo – ou tudo, ou nada é arte. A palavra arte, etimologicamente, significa fazer. Se tudo o que é feito é arte, o próprio *ready-made* não o seria. Alguém, porém, que não o artista, o fez. A mão do artista serviu para pegar o objeto e mudá-lo de lugar – de função.

Para os americanos passa a haver uma distinção entre obra de arte e objeto de arte. Nelson Goodman faz uma reflexão sobre a natureza das entidades particulares criadas pela arte, desenvolvendo o exemplo “A pedra e Rembrandt”, onde diz que uma pedra pode funcionar como arte quando colocada num museu, assim como um quadro de Rembrandt não funciona como arte quando usado para fechar uma janela. Aliás, este exemplo talvez tenha sido inspirado em uma elaboração de Duchamp, que, para atestar a incompatibilidade e contradição entre *readymade* e arte, inventava o que chamava de *Reciprocal Readymade*: um Rembrandt sob forma de tábua de passar roupa (RICHTER, 1993, p.117).

Surge aí uma disparidade. O quadro perde a função que tinha a priori. A pedra é investida com uma função de arte a posteriori. O quadro, porém, continua sendo obra, ou quadro. E a pedra pode não tornar-se arte, mesmo tendo funcionado como arte. Neste contexto competem duas noções: arte como *fabricação* e arte como *consagração*.

O quadro de Rembrandt foi fabricado como arte, tendo sido introduzido no mundo com uma definição específica – a de ser arte. A pedra (um não-artefato) e o *ready-made* (um artefato) foram consagrados. E este é um desafio para a ontologia. A ordem do “tudo feito”, ou do “tudo achado”, consagrado como arte, foge da noção geral de obra, criando um problema para a definição de obra de arte.

Partindo da subversão do belo, do conflito da arte contra a estética, da arte contra a arte e pelo desmoronamento das referências tradicionais da estética, mais latente no debate contemporâneo (não mais moderno), chegamos à centralização do problema da própria existência da arte na questão da determinação das circunstâncias (mais no que na da intencionalidade).

É o “mundo da arte” que produz os parâmetros decisivos sobre a validade das obras e artistas e sua legitimação. Estamos agora situados para saltar do mais geral para algumas reflexões sobre o caso particular da produção de Bressan.

Seu trabalho situa-se no contexto do contemporâneo. Sendo assim, traz toda a carga de uma história anterior, que envolve, de forma mais intensa, por estar mais próxima, o desenvolvimento do modernismo e de todas as revoluções ocorridas desde então, os movimentos e tendências desenvolvidos a partir de gestos radicais de ruptura, bem como a passagem do moderno para o dito pós-moderno, onde o que importa não é mais o rompimento, mas a retomada desta história numa nova contextualização.

Ao lado da prática artística está o desenvolvimento ou atuação da crítica, que a acompanha, de uma forma ou outra, e que sofre a necessidade de uma reformulação constante. E o período atual, especialmente para a crítica, é de crise.

A obra de Bressan é, pois, vista, avaliada e julgada dentro deste contexto. A forma de ser recebida e conceituada está nesta relação recíproca entre obra, crítica mediadora e público. O fato de ter recebido prêmios e abrir espaço em galerias do centro do país e nas bienais do Mercosul (é o único artista gaúcho selecionado para as duas primeiras edições), pesa em sua aceitação e avaliação de forma geral. Sem dúvida recebeu a legitimação do sistema e, de forma observável pelas vendas que realiza no mercado, também do público.

O que está em jogo neste processo todo, porém, é a qualidade da obra, que a faz ser considerada arte, neste contexto, nas atuais circunstâncias.

Seu trabalho, conforme os aspectos já analisados nesta reflexão, traz uma série de características e contribuições à arte de nosso tempo. Suas formas de operar e as temáticas às quais se refere inserem-se nas discussões contemporâneas, relacionando-se com a produção artística e teórica atuais. Neste sentido, nos encaminhamos para a análise de sua atuação em relação a uma das grandes temáticas atuais na prática artística – a retomada da questão do corpo e, por extensão, da questão da reflexão do ser humano sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive.

III.1 – Corpo ou máquina?

O corpo é o principal tema/conteúdo/referente na obra plástica de Bressan. Este corpo aparece de muitos modos, seja pelo artifício da imaterialidade, quando sugerido por vestes estruturais ou estruturadoras, seja pela alusão que certas montagens fazem à sua figura ou evocado pelo indício de uma de suas partes. Mas que corpo é este? Como defini-lo?

A temática do corpo é uma das grandes temáticas em/na história da arte. O corpo é “signo privilegiado na arte ocidental” (CATTANI, 1995, p.162). Traz em si, ou em sua representação, uma forte carga simbólica, de

muitos significados. É e foi abordado das mais diversas maneiras, mesmo em sentido contrário à sua representação.

O corpo não é nem coisa nem idéia, mas a medida de todas as coisas e de todas as idéias, e transformação efetiva das idéias em coisas. Ele não é o tempo, mas o tornar presente no tempo. Ele não é o mundo, no entanto o traz dentro de si e faz corpo com ele. (FORMAGGIO, 1981, p.82)

Conforme define Formaggio, o corpo concentra em si o sentido e a essência da existência humana. Por isso está sempre muito presente em todas as formas de representação desenvolvidas pelo ser que conforma (cf. ZIELINSKY, 1995:67). Foi tratado, nesta história, como objeto, como sujeito e até como o “nada”, sofrendo desintegração e aniquilamento. Ao lado da destruição e fragmentação de sua imagem (tão característica nas formas de representação e apresentação artísticas atuais), contudo, encontram-se formas de manifestação que o resgatam e lhe outorgam outros estatutos, como o de autonomia, por exemplo. No decorrer do século XX, especialmente, presenciamos a simultaneidade de propostas de sua representação, nos mais diversos sentidos e abordagens.

Para Merleau-Ponty, que trabalha os conceitos de visível e invisível, particularmente interessantes para o estudo da obra de Bressan, como já visto, o corpo se encontra no cruzamento de dois significados:

O enigma resulta nisto: em que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar

a si e reconhecer então no que está vendo 'o outro lado' de seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateando, é visível e sensível por si mesmo... (MERLEAU-PONTY, 1969, p.35)

Vidente e visível – assim o corpo tem a propriedade de ocupar estas duas posições, aparentemente antagônicas, o que lhe possibilita a interação dinâmica entre si e o corpo que o vê. Ao encontro desta idéia, da interação entre o que olha e o que é olhado (tratando-se de corpo, aqui), que permite mesmo a existência deste corpo no sujeito que vê, temos o pensamento de Marc Le Bot:

O corpo que olha a imagem é penetrado pelo mesmo vazio dela, seu desejo é também contrário em si mesmo: esvaziar-se de si para se mesclar a tudo: expulsar o vazio exterior fechando-se sobre si mesmo. Daqui até ali, ele nunca é o mesmo. (LE BOT, 1982, p.156)

O corpo diante da sua imagem, ou a imagem do corpo diante do corpo – uma circularidade no campo do desejo, do vazio da falta constitutiva. Transparece nesta relação a busca do corpo sobre si mesmo, pelo seu objeto do desejo.

Em torno destas questões gravita o interesse de Felix Bressan. Em texto seu, declara: “Na confecção das obras, também jogo, inevitavelmente, com a questão do “objeto do desejo” ao tentar sempre chegar a um resultado final que seduza o espectador através de apelos plásticos e, principalmente, psicológicos” (1996, p.30).

A maneira de Bressan apresentar este corpo, ou sugerir sua imagem justamente no lugar de sua ausência já é, por si só, bastante sedutora. Na sua forma de “ocultá-lo”, sob apurada elaboração de “vestimentas”, é que o destaca, fazendo-o saltar aos olhos do espectador. E este se vê diante de si mesmo, ou da imagem de seu próprio corpo. É uma relação de transferência.

O corpo a que se refere Bressan em suas obras do período “Corpo Ausente”, de 1992-1996, é, declaradamente, o corpo feminino. Um corpo “vestido” de mulher, com elementos-signo de conotação sexual, fetichista. O próprio artista, em sua dissertação de mestrado, faz uma análise de todas estas questões da sexualidade e dos prazeres e dores a ela ligados. Estes aspectos são mais demoradamente enfocados em outro capítulo, específico sobre a questão do objeto do desejo.

Por ora nos interessa ainda um outro elemento de associação ao corpo, muito presente em seu trabalho. Pelo tipo de material utilizado nas obras e pela maneira de articulá-lo, surge-nos a idéia de máquina. Que tipo de máquina?

Ferros, madeira, parafusos, hastes pontiagudas articuláveis, armações em metal que se movem, fechando-se e abrindo-se pela ação de um outro corpo (ou seria o mesmo?), sugerem talvez um tipo de máquina de tortura. Pensando-se na temática da sexualidade e em todos os tabus e interdições da sociedade à concepção do corpo como corpo erógeno, esta

apreensão de suas elaborações plásticas ganha força. Uma sociedade que não aceita o corpo como a figuração do desejo (libido), quer ver esta pulsão – a sexual – aprisionada. Para isto, a criação de estruturas mecanizadas de constrangimento ao corpo é providencial. Ao mesmo tempo, porém, e inversamente, ao constranger, ao aprisionar, ao tentar deter a realização do desejo sexual, exalta o seu poder e o fascínio que exerce. O próprio artista aponta para isto:

Determinados elementos em meu trabalho, como o ferro envolvendo o 'corpo', fivelas que prendem as tiras de couro apertadas, cordões que manipulam os movimentos, exploram nitidamente a questão da tortura. Eles parecem exercer uma tortura física e também psicológica no corpo ausente... Procuo estabelecer esta tensão entre o proibido e a transgressão ao opor certos elementos de conotação contrária. A utilização das tiras de couro envolvendo as peças e fechando-as dão-nos a sensação de aprisionamento do corpo. Ao mesmo tempo, a exposição, ou melhor, a inexistência de cobertura que ocorre geralmente nas 'partes pudendas' desse corpo, parece querer transgredir insolentemente o rigor da moralidade. (BRESSAN: 1996, p.21)

Em todo caso, as montagens maquinizadas que nos apresenta o artista, são revestidas de um requinte que, ao mesmo tempo em que dão um sentido de sofrimento a este corpo assim “aprisionado”, têm um forte poder de sedução. Habilmente, Bressan escolhe cores, formas, “brilhos”, texturas que dão à estas “máquinas” um caráter altamente sugestivo em direção à concretude do que querem reprimir – o impulso sexual. Isto é verificável na obra “Sem Título”, de 1995 (pág. 157,158).

Nesta obra, de 1993, enxergamos em detalhe alguns elementos utilizados para constranger o corpo, aprisioná-lo. São amarras e fivelas:



“Sem Título” – 1993. (Vide pág. 127)

Detalhe

Fotografia de Felix Bressan



“Sem Título” – 1995. Resina, ferro, madeira e cordão, 170x100x100 cm.

Coleção Clóvis Dariano

Fotografia de Felix Bressan



Fechada

Fotografia de Felix Bressan

Outra possibilidade de leitura destes corpos³² se realiza pela sua inserção numa sociedade mecanizada, ainda com reflexos da era da industrialização³³, e por efeito de uma crescente automatização dos meios de produção e consumo. Que ser é este, ou que corpos são estes, que habitam este espaço assim constituído? E que corpo é apresentado por estas obras, constituídas neste mesmo meio?

Marc Le Bot utiliza o termo “imagens mecanomorfas” para designar as imagens próprias de uma sociedade industrial, onde a “ordem mecânica do mundo revela o funcionamento também mecânico de organismos que integram a totalidade do corpo social... agora desencontrado, pleno de simultaneísmos e movimentos contraditórios que são da existência social da era tecnológica” (apud ZIELINSKY, 1995, p.65). E “...as imagens mecanomorfas afirmam que a função social da arte é de elaborar as condutas perceptivas que estariam nesta relação de ‘equivalência’ com o conjunto da prática social” (LE BOT, *ibid.*, p.200-201).

Na continuidade de suas observações sobre a obra “*Peinture et Machinisme*”, de Le Bot (1973), Mônica Zielinsky aponta as influências do desenvolvimento da tecnologia e da comunicação de massa na vida e nos

³² Ampliando-se, aqui, a noção de corpo para “corpo da obra”. Englobam-se, neste conceito, todos os trabalhos, de todas as fases do artista, ou seja, não somente os alusivos diretamente ao corpo humano. Cada peça constitui um corpo, um ente, uma unidade com lógica própria.

³³ Na contemporaneidade, com o advento da informática e da automatização, fala-se numa já superação da sociedade industrial, meramente. Vivemos a era da comunicação, da informação e da informatização. Os modos de produção estão transformados, assim como as maneiras de consumo desta nova produção – e, portanto, também o ser que se encontra neste novo mundo.

modos de expressão do ser humano moderno: “o espaço social na vida moderna apresenta ritmos acelerados, objetos simbólicos característicos da modernidade, tais como os arranha-céus, pontes de aço e de concreto, o movimento dos automóveis e das luminárias, gerando com isso modos de percepção estética vinculados à prática social comum, num universo urbano submetido à lógica dos objetos técnicos” (ibid., p.65-66).

Vivemos num espaço social contraditório, heterogêneo, carregado de ambigüidades, simultaneísmos, fragmentações e de extrema rapidez em todos os processos de construção e desconstrução de sistemas, códigos e estruturas. O ser que habita este espaço não sofreria uma espécie de mutação, de metamorfose na adaptação a este ritmo e multiplicidade? Não seria um ser também mecanizado o que melhor responderia às exigências do mundo moderno?

A forma de mecanização do ser, sugerida por um modo de leitura das peças de Bressan, poderia aludir ao questionamento do ser humano sobre si mesmo e sua presença neste mundo assim constituído. Qual é ainda o seu lugar? Que papel lhe toca cumprir? É preciso adaptar-se? O que fazer consigo mesmo, com seu corpo, em meio a este mundo de máquinas e automatização?

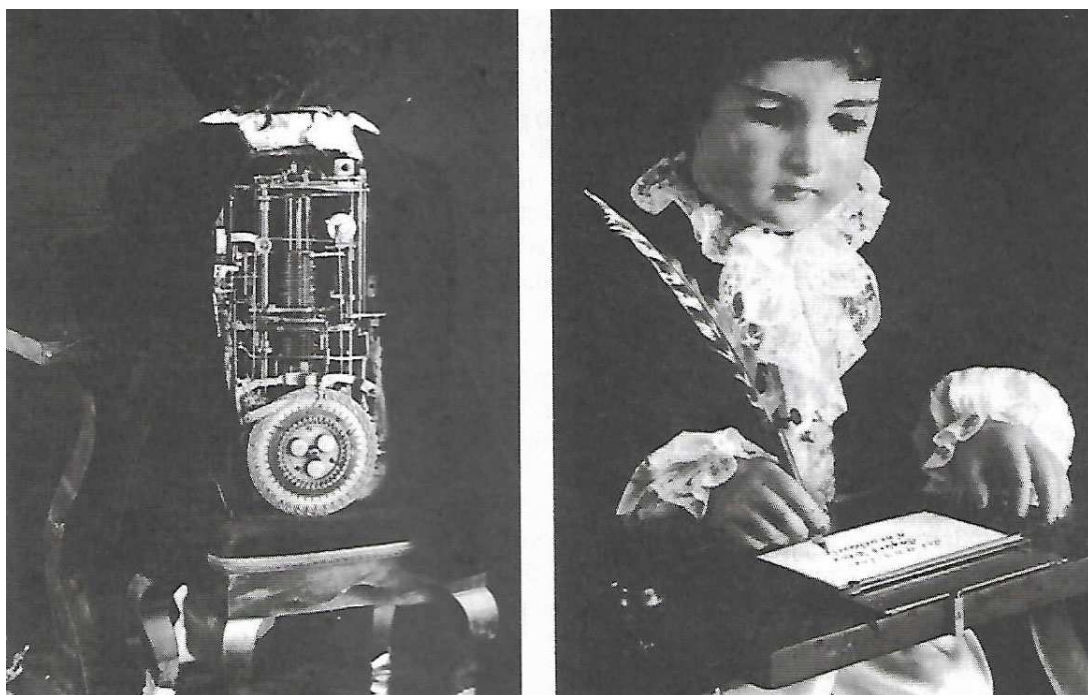
As pesquisas em relação ao corpo humano e à máquina, e à uma forma de junção do tipo fusão de ambos, datam de muito tempo, conforme já mencionado. Trata-se da pesquisa de autômatos, que delinea um ramo da

robótica nos dias atuais. Há um impulso mimético, uma paixão por imitar o aspecto e a animação da criatura viva e seu diálogo com a passagem do tempo por detrás de todos os feitos na história da automação (KRAUSS, 1998, p.250).

Em seu livro *Beyond Modern Sculpture*, Jack Burnham defende a idéia de que a ambição mais fundamental da escultura, desde os seus primórdios, é a de ser uma réplica da vida. Se até muito recentemente essa ambição precisou restringir-se, no âmbito das belas-artes, à representação fiel porém estática de figuras humanas ou animais, as artes menores ou populares abrigaram, de longa data, tentativas de romper os limites dessa imobilidade. Os autômatos mecânicos extremamente intrincados criados no século XVIII por Vaucanson tiveram origem numa necessidade, a qual lograram satisfazer, de aperfeiçoar a aparência de fidelidade à vida na criatura mecânica. (KRAUSS, 1998, p.251)

O autor citado por R.Krauss – Burnham – afirma que o desenvolvimento destas máquinas humanizadas, ou robôs, sucedeu em paralelo ao desenvolvimento tecnológico. Ao lado da semelhança de alguns destes dispositivos com a forma humana, existem outras que, simulando apenas alguma espécie de atividade humana, não guardam esta semelhança, por ser considerada totalmente fora de propósito. É o caso dos computadores – “autômatos não-antropomórficos”, que concentram a similitude na artificialização da inteligência. Sua tese é a de que a escultura teria o objetivo último de ser assimilada pela complexa tecnologia da cibernética. E, quiçá, substituir o organismo humano completamente. Se, de tal forma se realizasse esta transferência de poder para a máquina, ela se tornaria também o meio de realização da arte.

Um exemplo destas criações do século XVIII, onde se procura dar aspecto o mais fiel possível à criatura viva, mecanicamente, é um boneco mecânico , feito em 1774:



Pierre Jaquet-Droz, pai

“O Escrivão” – 1774. Boneco mecânico

Vista dorsal e frontal

Fonte: KRAUSS, 1998, p. 249

R.Krauss questiona esta tese, especialmente no tocante à função mimética da escultura. Entre obras que aponta como destituídas desta carga está o “Acessório de Luz” de Moholy-Nagy (1923-1930), as construções de Picasso (como “Guitarra” e “Violino”), os *ready-mades* de Duchamp e a torre de Tatlin (“Monumento à Terceira Internacional” – 1919-1920) (1998, p. 253).

Coloca também que o livro citado de Burnham é “uma das exposições mais extensa e detalhadamente discutidas da escultura a serviço de uma visão mecanicista do mundo” e que esta visão da escultura é o que grande parte da produção contemporânea pretende subverter. Esta posição – a de Burnham – é ideologicamente comprometida com um aparelho de controle tecnocrático, produto de um sistema social e econômico.

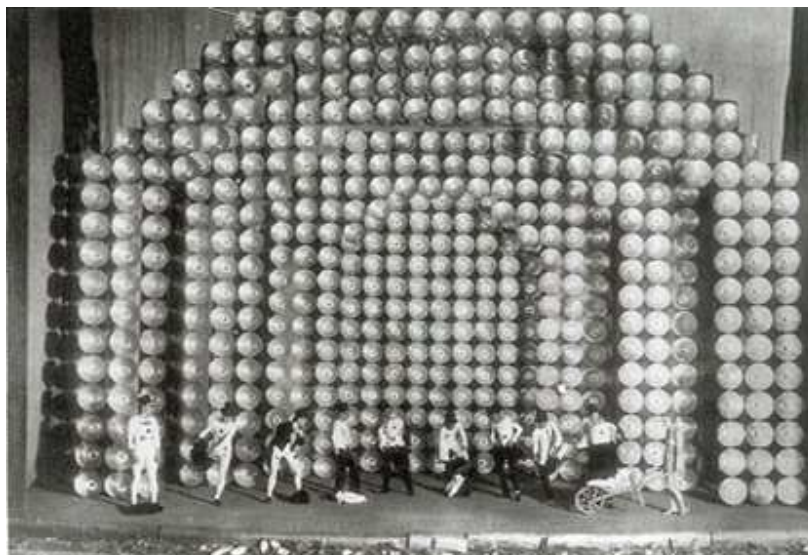
O “Acessório de Luz”, por exemplo, é altamente investido de sofisticação tecnológica, sem concorrer a uma função de manutenção de propriedade do objeto escultural. Há uma outra obra, de Picabia – parte do cenário para *Relâche*, de 1924, que radicaliza ainda mais o posicionamento da escultura. Radicaliza a relação entre o teatro e a sua platéia de maneira violenta, subvertendo totalmente a servidão da escultura à qualquer tutela.



Moholy-Nagy

“Acessório de Luz para um Balé”, maquete – 1923-30. Aço, plásticos e madeira, 151 cm.

Fonte: <<https://slideplayer.com.br/slide/12442288/74/images/17/Principais+artistas+Moholy-Nagy+Modulador+de+luz+e+espa%C3%A7o+%2C.jpg>>



Francis Picabia

“Cenário para Relâche” – 1924. Maquete de papelão

Fonte: <<http://4.bp.blogspot.com/->

[KA6ZjUt2pT0/TVszq8IDA4I/AAAAAAAAACC4/XPEN_MrHlww/s1600/picabia.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-KA6ZjUt2pT0/TVszq8IDA4I/AAAAAAAAACC4/XPEN_MrHlww/s1600/picabia.jpg)>

A autora situa ainda, “no extremo mais primitivo deste espectro, da utilização do movimento pelo artista, a fim de dotar o objeto escultural das qualidades animadas do ser humano”(ibid., p.255), o trabalho de Alexander Calder (1898-1976). Em outro extremo estaria uma obra como a de Nicolas Schöffer (1912-), com suas construções cibernético-espaco-dinâmicas, como CYSP I, que reage às mudanças do som e da luz ambiente.

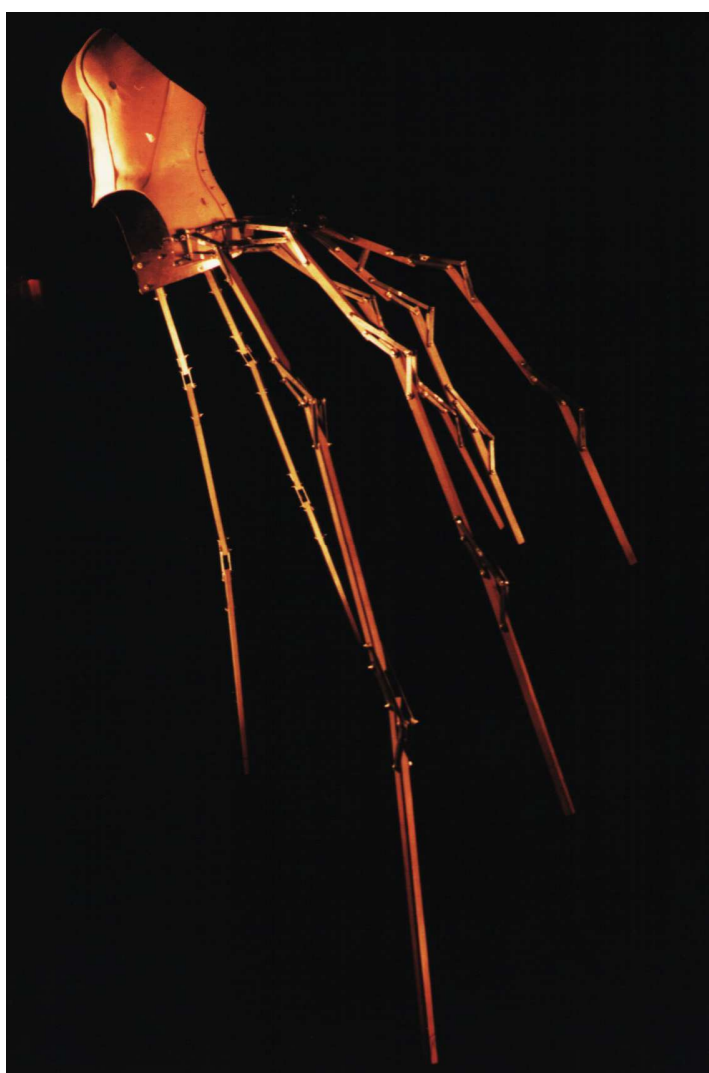
A obra de Calder, talvez, de acordo com R.Krauss, seja a mais próxima do conteúdo antropomórfico da ação intermitente do corpo, visto não ter um movimento mecanicamente contínuo. Seu movimento preenche e ocupa sua própria espacialidade, como uma espécie de ator.

Esta análise contribui para a desmistificação da escultura enquanto função de substituir o corpo, o ser humano, ao mesmo tempo em que dá a ver que os reflexos da sociedade industrial, mecanizada e informatizada se fazem por diversas vias. As manifestações na arte, vindas por meio do próprio corpo, revelam as posições que ocupa nesta sociedade, revelam suas relações com ela, revelam as influências que se fazem neste contexto de inserção do corpo num meio construído. E esta relação do mesmo com a sua representação (ou apresentação) acontece de maneira não excludente, um não substitui o outro, um não é objeto do outro. Ambos são ativos, interagem.

A visão e o movimento são maneiras específicas de nos relacionarmos aos objetos e se, através de todas essas experiências, uma única função se exprime, este é o movimento de existência, que não suprime a diversidade radical dos conteúdos... (MERLEAU-PONTY, 1971, p.148)

O ser humano se encontra numa posição cambiável, não cristalizada, passível de modificar-se a cada experiência. Não nos daria esta indicação a posição suspensa dos “corpos” de Bressan? Em obras como “Sem Título”, de 1994 (pág.93) e outra de 1995, também “Sem Título” (pág.167,168,169), nas quais eles se nos apresentam suspensos, balançando

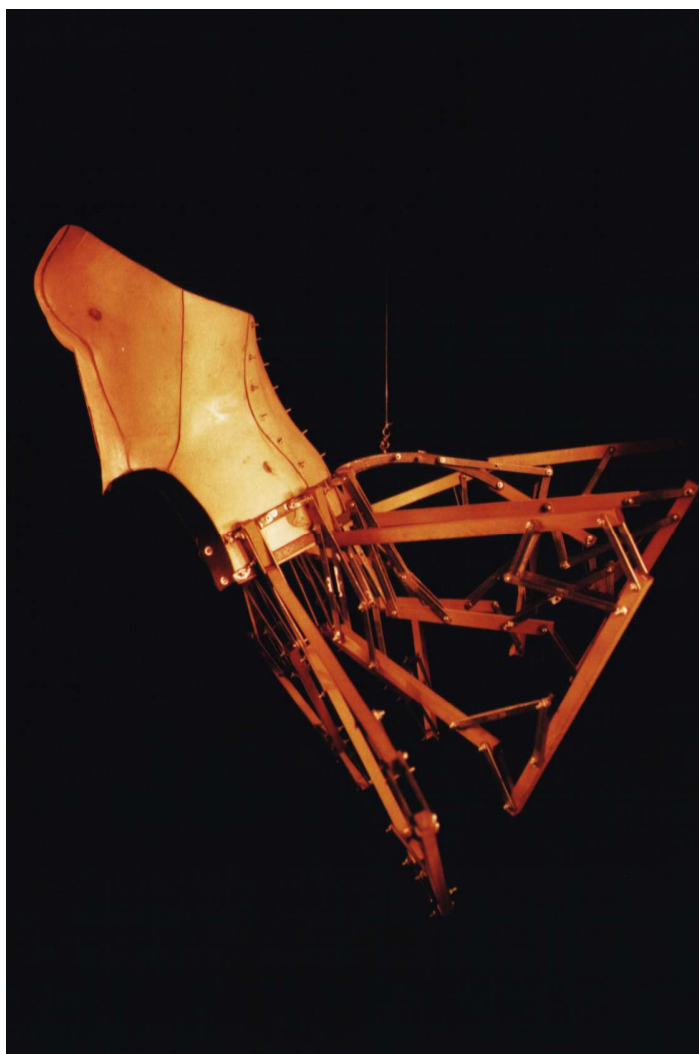
no espaço e com suas articulações móveis (como em algumas outras peças), modificando-se pela manipulação de partes desejadas pelo sujeito que interage com eles, acontece uma espécie de jogo, em que o espectador “brinca” com o próprio corpo e com seu próprio posicionamento no mundo. Nesta experiência, se constrói.



“Sem Título” – 1995. Ferro, couro e madeira, 180x120x120 cm.

Coleção Justo Werlang

Fotografia de Felix Bressan



Vista lateral, meio fechada

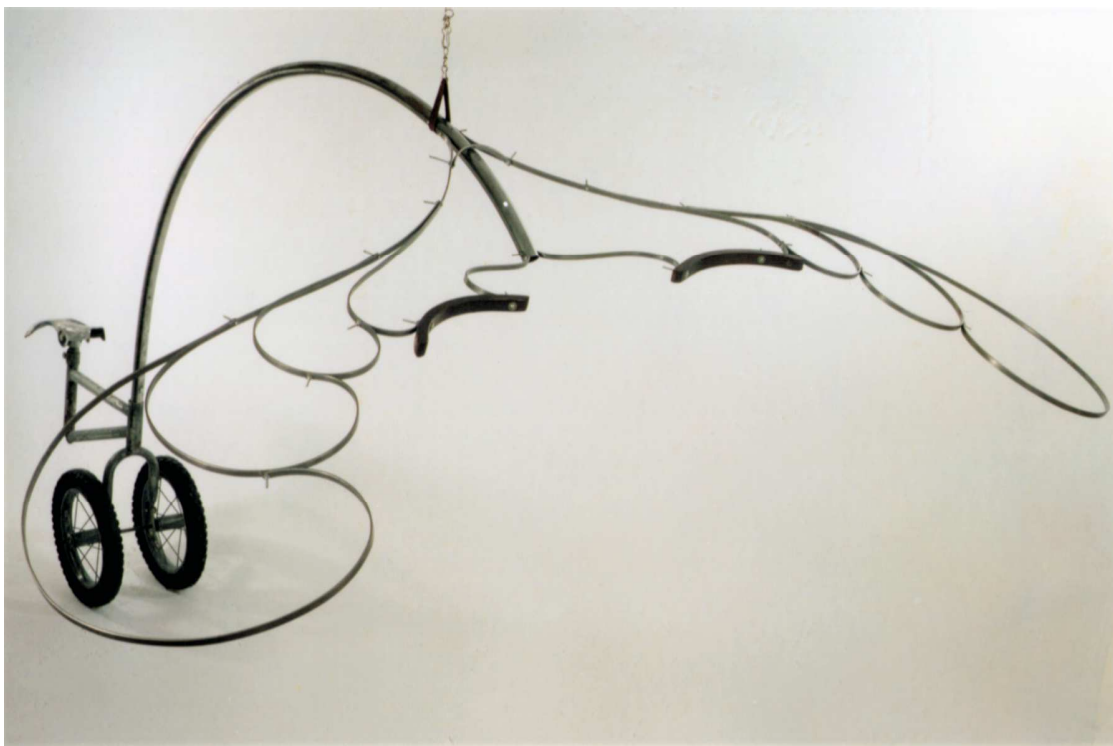
Fotografia de Felix Bressan



Vista frontal, fechada

Fotografia de Felix Bressan

Ao lado dos corpos “mecanizados”, por assim dizer, vemos outros trabalhos onde o artista acopla partes antropomórficas ou “antropomorfizadas” com objetos de origem antagônica, que não apresentam relação direta com o corpo. Seria o corpo agregado de partes originalmente não pertencentes a si mesmo. Que corpo é este? Em que lugar nasce e o que o alimenta (configura, permite sua existência)? Estes trabalhos parecem propor uma espécie de hibridismo necessário ou conseqüência do fato de surgirem neste mundo cheio de antagonismos e ambigüidades. Seu apelo é humorístico e trágico ao mesmo tempo. É o caso de “Duchamp”, de 1996 e de outras obras de 1996, 1997 e 1998 - os “bancos” inclusive. A peça “Sem Título”, de 1996, o demonstra.



“Sem Título” – 1996. Partes de bicicleta, ferro e madeira, 90x190x140 cm.

Coleção Sérgio Ribeiro Rosa

Fotografia de Felix Bressan

E há os objetos e ferramentas, que, por uma espécie de transformismo, adquirem um aspecto de corpo. Parecem seres animados, num instante de congelamento, espécie de instantâneo da vida que se adivinha em seus corpos. Meio “bichos”, alguns se mostram quase que andando. Outros podem ser vistos ou colocados em diferentes posições. Parece que estão à espreita, na posição de imobilidade que certos animais adquirem quando aguardam o momento de distração fatal da presa que estão observando (pág. 18 e 74).

A maquinização dos corpos e a corporificação dos objetos e ferramentas convivem num mesmo espaço, que é o do mundo de todos nós, seres vivos ou inanimados. Esta observação se faz, em relação ao espaço, pela forma com que Bressan os apresenta – seus corpos e objetos. Encontram-se imersos no mesmo espaço do espectador que está diante deles. Não há nenhum empecilho entre seus corpos. Não há distinção de status. Não há pedestais ou “cercas”, ou outra forma de constrangimento entre os corpos do espectador e da obra. Onde termina um e onde começa o outro? A própria característica do apelo identificatório os aproxima de maneira tal, que esta fronteira permanece também invisível, se é que existe de fato. Novamente aí interpõe-se a idéia de interação trabalhada no neoconcretismo brasileiro, nos anos 60.

Mesmo no caso da enceradeira (pág. 139) – Que vontade de colocar a mão naquele lugar que pede isto – a empunhadura – o lugar de pôr a

mão! Neste caso a obra se torna prolongamento. Ou o corpo do espectador é o prolongamento da obra. A ele cabe ocupar este lugar. Resulta o corpo agregado, acoplado de um objeto (e vice-versa), como nas formas “Sem Título”, de 1997/1998, com roda de bicicleta, banco e ferro.

Bressan nos apresenta e nos faz realizar uma reflexão sobre o corpo, o lugar do corpo, a forma do corpo, a identidade deste corpo e sua relação no mundo que habita. Ao olhar seus “corpos” / “objetos”, se produz algo.

...Na percepção não pensamos no objeto e não nos pensamos como o pensante, estamos no objeto e confundimo-nos com este corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que temos de realizar sua síntese. (MERLEAU-PONTY, 1971, p.244)

III.2 – Aparência e aparição

Otávio Paz, em sua análise da obra “*Étant Donnés*”, de Duchamp, menciona que uma das primeiras notas da “Caixa Verde” diz: “Em geral, o quadro é a aparição de uma aparência” (PAZ, 1995, p.140). E, em outras notas da mesma “Caixa” há explicações sobre estes dois conceitos. Conforme

entendia Duchamp, a aparência é o conjunto das sensações no instante da percepção do objeto – sensações visuais, táteis, auditivas. E a aparição é a realidade a elas subjacente, nunca de todo visível. Seria como que o sistema de relações que, simultaneamente, é o molde e a essência do objeto. Paz coloca ainda que o propósito de Duchamp era fazer uma arte de aparições e não de aparências.

Na “Caixa Branca”, as reflexões e especulações de Duchamp continuam se desenrolando sobre o mesmo tema. Qual é a diferença entre aparição e aparência? Ligado às especulações em torno da “quarta dimensão”, para ele talvez este seria o lugar onde habitam as aparições, a saber, os arquétipos ou moldes dos seres que habitam o mundo. A partir das várias notas da “Caixa Branca”, entende-se que pensa a aparição como um tipo de imagem-espelho, ou seja, um ser feito de reflexos. Poderia-se concluir, então, que “a aparição é a aparência de outra aparição, escondida em outra dimensão?” (ibid., p.152) As duas obras de Duchamp – o Grande Vidro e *Étant Donnés*, estão em diálogo entre estas duas noções. Qual é aparência, qual é aparição? É possível separar assim uma da outra? As duas são enigmas e nos propõem que pensemos sobre nossa dependência das aparências.

Na concepção de Duchamp, a pintura, desde o impressionismo, e em toda tradição moderna (excluindo o cubismo e o abstracionismo), é uma pintura de aparências. Considerava-a como pintura-pintura, retiniana e olfativa, anti-científica (sem excluir Seurat) (ibid. , p.140). Estava em busca da essência,

ao lado de outros artistas da época. Negava o endeusamento do valor artístico, convertido em realidade auto-suficiente e absoluta, pois, afastado de outros valores (como a precisão e exatidão da ciência), não era nada mais que ilusão, aparência.

O recurso da anamorfose e dos autômatos, seriamente estudados por Duchamp, também nos dão ilusão de aparência. Constituem imagens que aparentam algo que, no fundo, não são. Ou, de outro modo, se poderia dizer que, por detrás de sua aparência se esconde algo que precisa ser descoberto, revelado. Aparição? Neste caso, o uso de estudos e procedimentos científicos, serve para conformar imagens com o intuito crítico de refletir sobre elas. Parecendo ser aparências, são, em sua essência, aparições. Basta que se descubra a maneira de enxergá-las.

A obra *Étant Donnés* ou, traduzido para o português: “Dados: 1º. A Queda d’água, 2º. O Gás de Iluminação”, realizada em segredo, durante 20 anos (1946-1966), nos quais Duchamp declarava não ser mais artista e, sim, um jogador de xadrez, nos dá algum material de reflexão neste sentido.

Somente em 1969, poucos meses depois de sua morte, é que a *assemblage* foi montada, de acordo com suas instruções. Verifica-se que, até depois de exposta (montada), é concebida de tal maneira que, apesar de suas dimensões, pode-se passar por ela sem a ver. De acordo com descrições de Janis Mink (1996) e Octavio Paz (1995), o visitante que percorre as salas do

Museu da Filadélfia chegará a uma sala vazia, ou quase. Há somente, em uma das paredes, uma porta dupla, de madeira velha, sem maçaneta, contornada por tijolos vermelhos. Somente com uma maior aproximação, talvez por curiosidade em relação à porta estar fechada, perceberá dois pequenos orifícios quase ao nível dos olhos. A vista da obra só se completa quando o olhar atravessar estes orifícios. A aparição só se revelará no momento da descoberta do dispositivo que permite vê-la.

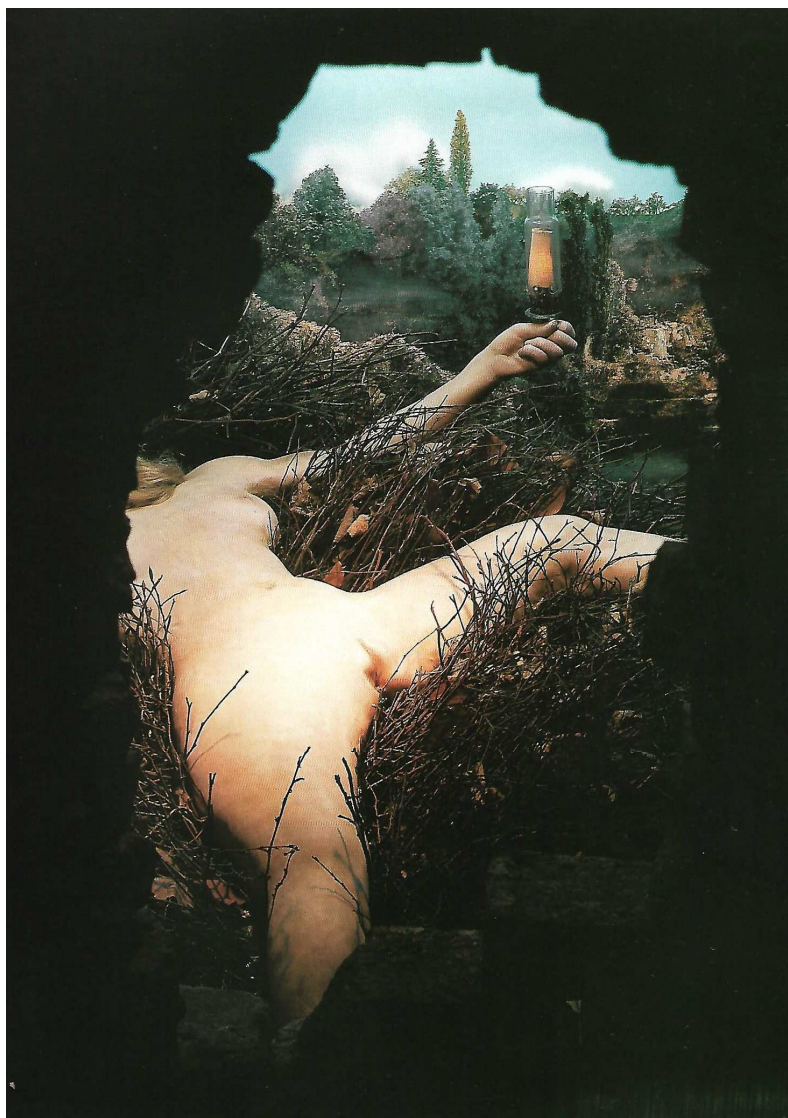


Marcel Duchamp

“Étant Donnés: 1º. La chute d’eau, 2º. Le gaz d’éclairage” – 1946-1966.

Vista da porta frontal

Fonte: <<http://www.artnet.com/Images/magazine/features/kachur/kachur8-26-09-2.jpg>>



Interior da instalação

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/2/25/Etant_donnes.jpg/200px-Etant_donnes.jpg>

Aí está uma questão central, também sob o ponto de vista de uma abordagem psicanalítica, apesar de não estarmos centralizando nossa atenção na questão do olhar, neste momento. Cabe retomarmos, porém, o discurso

sobre o olhar, visto estar ligado a esta questão dos conceitos de aparência e aparição. Estamos nos movendo, novamente, no campo da pulsão escópica. O que é atingido aqui, em *Étant Donnés*, ainda antes mesmo da apreciação completa da obra, é o desejo de olhar do observador; ou até, e também, seu desejo de ser olhado. É surpreendido, em todo caso, no papel de *voyeur*. A relação entre o ser que olha e o objeto que olha se estabelece no momento em que o olhar do observador se encontra com o olhar do objeto – nos dois pequenos orifícios (seriam os olhos da obra?).

À primeira vista, parece que aqui, ao contrário de todas as suas obras anteriores, Duchamp se contenta com a aparência, não criando o enigma interessado no que está para além dela. Ela é o fenômeno mesmo, o enigma em si – sua encarnação e não, representação. O espectador/*voyeur* enxerga o corpo de uma mulher nua, como que abandonado para morrer. Seu corpo parece inchado e, como seu rosto está oculto, sua identidade é escondida. Apesar de parecer quase morta, uma de suas mãos, e a única que se vê, segura uma lanterna a gás acesa. As pernas estão afastadas, sendo que uma se estende em direção ao observador, e tão perto, que lhe atrai o olhar para o entrepernas da figura. Entre as coxas da mulher não há senão uma fenda, sendo dispensados os pêlos púbicos e os órgãos genitais. Apesar do aspecto de ter sido violada (embora não haja contusões), a figura parece assexuada. O fundo é constituído de uma paisagem com um curso de água que, contudo, não dá a impressão de pureza e integração na totalidade da paisagem. Cria mais

uma atmosfera de deserto. Há ainda a presença dos galhos secos e duros (reais), sobre os quais está depositado seu corpo violado.

Neste preciso momento de encontro de olhares, o observador fica preso. E são despertados nele sentimentos próximos ao alarme e desespero. A imagem que surge diante de seu campo delimitado de visão é, no mínimo, brutal. A obra é, porém, toda a construção de um discurso que se relaciona com todos os momentos de sua obra anterior. É todo um sistema de formas e signos regidos por leis próprias. Todos os elementos que aparecem nesta *assemblage* são recorrentes de outros momentos de sua obra e têm significações interligadas. Está em relação muito próxima com o Grande Vidro, sendo tão chocante e imediata, como aquela é hermética e distante. O erotismo escondido em O Grande Vidro aqui é sexualidade aberta. O que chama a atenção, no entanto, neste contexto da discussão, é o jogo entre a transparência (do vidro) pela qual não se vê e a opacidade (da porta de madeira) pela qual se vê de forma escancarada. Novamente, e ainda, a questão do desejo no campo do olhar. A porta de madeira e a “porta” de vidro são as duas facetas da mesma idéia. A pergunta: “o que estamos vendo?” nos faz enfrentarmos-nos conosco mesmos e nos olhamos olhando.

A obra de Marcel Duchamp, como anamorfose, seria justamente isto, a indicação, através do jogo do olhar entre a aparência – o que se mostra, e o enigma (ou aparição) – o que não se vê: transparência *versus* opacidade de uma realidade a ser, também, decifrada. Esta aparição estaria ligada ao

conjunto de forças ao nível das pulsões e do desejo, que movem a vida e suas intrincadas relações.

Torna-se oportuno, aqui, focar mais de perto justamente esta circularidade do olhar, que também é recorrente. A dialética entre o olhar que olha a nudez e a nudez que se olha neste olhar faz parte do espetáculo. O que vemos através do obstáculo da porta é o objeto do desejo – projeção do artista e, conseqüentemente, do espectador. E o contrário também é correto: nós, os espectadores, somos sua projeção (do objeto do desejo). É o ver-através-de. Metaforicamente, o *voyeurisme* do que olha a *assemblage* se transforma em vidência (da aparição). O olhar ultrapassa os obstáculos materiais. A relação de visão é circular: se o desejo, então, é dupla visão, a vidência é *voyeurisme* transformado pela imaginação – desejo transformado em conhecimento. O erotismo é condição da vidência e, além de ser conhecimento, a visão erótica é criação. Nosso olhar realiza a troca do objeto erótico – o que vemos é a imagem de nosso desejo.

Mas o objeto também nos vê. Mais exatamente: nosso olhar está incluído no objeto. Meu olhar faz a obra somente se eu aceitar fazer parte dela. Olho a obra, mas olhando o que vejo – olhando-me. Aquele que olha através dos orifícios da porta de madeira não está fora da *assemblage*: faz parte dela. E faz com que se realize. De acordo com Duchamp, são os “olhadores” que fazem a obra. O olhar constitui a obra, portanto.

Além disto, temos uma interessante observação feita por Jean Lancri, sobre a relação que se estabelece entre a obra e o espectador (LANCRI, 1996, p.33-37). Ele nos aponta a participação do espectador como *voyeur*, como se a obra fosse uma obra *in progress*. Ao aproximar seu rosto da porta para olhar pelos orifícios, esta vai sofrendo uma alteração progressiva, ficando marcada pela passagem dos visitantes por uma espécie de halo ao redor dos orifícios.

No momento da contemplação da mulher que se exhibe, o *voyeur* (cabe observar aqui que o próprio autor considerava que esta seria uma situação muito amarga para o público feminino), também contemplado, deixa a marca de sua passagem.

Lancri, em uma de suas hipóteses sobre a concepção da instalação, fala da intencionalidade de Duchamp em relação à produção deste halo, como se houvesse programado esta participação do espectador. Ou seja, a obra só se completaria na sua ausência e ao contato com os observadores – obra inacabada, aberta.

Para que aconteça este fenômeno da formação do halo é preciso que o corpo do espectador se curve em direção aos dois orifícios. Neste instante, “no mais forte da pulsão escópica, quando o corpo se faz observador de uma mulher que se exhibe, é no escuro que ele produz o negro do halo: mancha cega, cegada em seu centro pelo desejo de ver” (ibid., p.35). O

momento de ver é, assim, também o momento da criação. O olho, porém, não vê o que produz no momento em que produz. O que prende o olho é a fantasia, fundadora da origem da criação.

O momento da aparição é o momento da desapareição. A aparência da mulher desnuda é a forma momentânea da aparição. É a forma que apreendemos com os sentidos e que se dissipa através deles. A característica desta aparência, na instalação, é que é uma presença que se oferece para a contemplação. O problema se resolve na presença, na idéia encarnada no corpo nu. Ao mesmo tempo em que se mostra, contudo, se desfaz e manifesta o que está escondido. O olhar circula entre a realidade e a aparência, entre a condenação de ver e a liberdade da contemplação.

O que está em evidência nesta obra e no Grande Vidro é o corpo feminino, ligado à temática da sexualidade. Nas obras de Bressan, especialmente na série “Corpo Ausente” é o mesmo corpo – o da mulher – que se destaca. Ou que aparece na forma de desapareição. É também a aparição que se forma neste olhar, por detrás das aparências das “vestes” e estruturas de metal e madeira, a revelação de algo oculto. O que é esta aparição?

Icleia B. Cattani, em seu texto “Imagem e Semelhança”, ligado à questão dos Espaços do Corpo (obra já citada), apresenta o corpo como “figura de desejo. Figura de projeção de nós mesmos e dos outros. Imagem que é

sempre o nosso duplo” (1995, p.62). Sublinho a palavra duplo³⁴. Cattani coloca também que esta idéia do “duplo” assusta, inquieta, e de tal forma, que já prestou-se a múltiplas elaborações míticas (ibid., p.178).

Penso que esta forma de aparição que se produz ao contato com os trabalhos de Bressan, vem de encontro ao desejo (ou é o desejo) de enxergar nosso duplo – as coisas de nós que desconhecemos, ou que envergonhadamente escondemos, nosso outro lado, o “outro eu” que habita em nós. E este seria um dos pontos de atração para o espectador, utilizado de maneira intencional pelo artista. Bressan joga com a polaridade entre o terror, que intimida e repele, e a atração pela beleza (o objeto do desejo) (BRESSAN, 1996, p.35). O terror em relação justamente ao que adivinhamos dentro de nós mesmos, reprimido pela cultura em que vivemos, tornado “feio” por esta cultura, e a atração pelo gozo que está oculto pelo nosso objeto do desejo, “belo”, sublime.

A aparição, conforme o próprio artista observa, diante de sua obra, é algo que se impõe, pelo uso de artifícios ligados às questões do erotismo, de circulação no interdito em nossa cultura, da atração que o proibido exerce, por tornar-se justamente o objeto do desejo (BRESSAN, 1996, p.30,35,39,45).

Com a aparência de corpos, de corpos deformados, “não bem

³⁴ Este termo não é psicanalítico. Michel Foucault o utiliza na “História da Sexualidade”. Aí seria o “outro pequeno” da psicanálise.

corpos”, temos os trabalhos mais recentes, feitos com objetos e ferramentas. O que ocultam estas aparências? Na maneira de Bressan inculcar cortes, alongamentos, agregações deformantes em corpos (de objetos), aproximando-os de uma conformação orgânica, ou pelo menos de aspecto orgânico (parece que os objetos crescem, se contorcem, adquirem animação), faz aparecer diante de nós seres que não sabemos bem como classificar. Por detrás das formas, que força as move? É possível dizer que esta força tem a conotação também de corpo. Há indícios que fazem pensar assim. O que aparece, agregado a estas formas, é o corpo novamente, de maneira mais sutil. Às vezes é apenas uma parte dele, como as mãos, a cintura, ou o pescoço,...

Este jogo entre a aparência e a aparição se faz entremeado por um outro, que é a alternância entre cheio e vazio. O que está e o que não está; o que aparece e o que não aparece: será que o que aparece está no cheio? O que está no vazio?

III.2.1 – O cheio e o vazio

O vazio é elemento importante na obra de Bressan, como já mencionado. É lugar de aparição. É lugar onde algo se figura, onde alguma imagem se forma. É lugar de apelo, por excelência. Desta forma, adquire um

caráter substancial e dinâmico. E é o que possibilita a abertura para a realização criativa e continuada do sujeito que se coloca diante da obra. Ou seja, o vazio é um lugar de articulação: de imagens, de idéias, de identificação, de reconhecimento.

Em uma obra que aborda a questão do Vazio e do Cheio na pintura chinesa, François Cheng nos introduz na noção de vazio como elemento dinâmico e atuante, nada tendo de vago e inexistente. Para os chineses, o vazio é o lugar onde o cheio pode alcançar sua verdadeira plenitude e é onde se operam transformações. É o vazio que introduz descontinuidade e reversibilidade num sistema determinado, oportunizando sempre um devir e a despolarização das unidades componentes da obra. É o vazio que possibilita um entrelaçamento do visível com o invisível e a interação do homem com a natureza (dentro do quadro) e do espectador com a obra.

Na filosofia chinesa, é o vazio “que permite o processo de interiorização e de transformação mediante o qual cada coisa realiza sua identidade e sua alteridade, e com isto alcança a totalidade” (CHENG, 1985, p.39). O vazio é que realiza a integração do todo da obra, das partes entre si, da obra com o ser humano e do próprio ser humano consigo mesmo. É ele o espaço de integração do mundo. Visível e invisível.

O vazio é tido, na tradição do pensamento chinês, como uma *quinta dimensão*, além do espaço e do tempo. Neste grau, num ciclo de

desenvolvimento da vida, do cosmos enfim, num movimento em espiral, em direção ao infinito, o vazio é o que fundamenta e transcende, não só o universo pictórico, mas o processo da criação da vida. E está num papel de unidade originária. Sobre ele tudo vai ser criado (por analogia, na pintura, sobre o vazio do papel, da tela).

O vazio, também no corpo da obra de Bressan, é um espaço carregado de significados. Não é nada vago e não denota a inexistência de qualquer conteúdo. Presta-se, ao contrário, para o surgimento de tantos significados quantos forem os nele depositados pelos que também nele se reconhecerem, se olharem olhando-se. O vazio é a abertura que permite a circularidade do olhar. É pelo vazio que a obra se completa. A partir dele se fará a criação do corpo invisível, aparentemente ausente.

Nos objetos e ferramentas, os espaços vazios, entre os pedaços seccionados, funcionam também como substância. É uma substância criadora, ativa, que dá forma, que transforma a forma original. Eles fazem parte da estrutura. O aparentemente inexistente se figura como se fosse matéria – invisível. Afora isto - estes pedaços de vazio no meio dos cheios - cada peça invoca ainda outra presença, agregada, que se delinea ao seu lado, em cima ou em algum ponto de contato com seu corpo. É a presença também do corpo, ou de apenas alguma de suas partes – o que, por sua vez, o traz na sua totalidade. Pois “todo signo do corpo humano, por mais parcial, fragmentado

que seja, nos faz inferir sua totalidade. Mãos, perfis. O detalhe significa o todo, investindo-o, no entanto, de uma carga específica” (CATTANI, 1995, p.165).

O vazio no lugar dos dedos indicados pelas peças de máquina de escrever, da obra “Sem Título”, de 1998 (pág.75), é um vazio ativo, invocador, formador de imagens, significante. Nesta forma de estrutura metálica prolongada, de conotação fálica, o que significariam os dedos que percorrem toda sua extensão – por indicação das peças de máquina de escrever? Seriam só os dedos a totalidade da aparição?³⁵

O que aparece como cheio no corpo da obra adquire significação somente em diálogo, ou mais ainda, em entrelaçamento com o vazio. Um vazio constitutivo, portanto. E que pode se tornar o que a imaginação do espectador realizar. Claro que o artista prevê certos conteúdos, ligados a certas temáticas, podendo-se falar, talvez, que existe uma “programação”, ou talvez melhor, uma intenção de produção de imagens, dentro de um determinado leque. Até certo ponto, o artista pode dirigir o olhar para o que ele pretende atingir. Mas só até certo ponto. Como a obra realmente se completará na imaginação do espectador, finalmente, está em aberto.

O vazio é valorizado como elemento constitutivo em grande parte da produção artística ocidental moderna e contemporânea. Muitos artistas o

³⁵ Angélica de Moraes, em artigo publicado em O Estado de São Paulo, em 16.07.98, faz a leitura desta obra a partir da idéia de masturbação, trabalhada também por Duchamp em “O Grande Vidro”.

utilizam como parte essencial no corpo de suas obras. Os monocromáticos, em especial os brancos, de muitos artistas, compõem este espectro. Por sua vez inscrevem-se, junto com outras manifestações, num caminho de abertura, no desfazer-se das convenções, dos pré-determinismos, dos cânones consagrados, em busca de uma liberdade criadora, de limites cambiantes.

Uma das grandes realizações de muitos movimentos modernos de vanguarda, que definiram tendências da arte atual, foi o rompimento do sistema mimético, indo além do problema só da representação. É um caminho de diluição, que carrega o sentido do “vazio” ou do “nada”, com uma noção de “cheio”, de portador de significados, conteúdos, revelações.

O anteparo ao olhar é o que está em jogo. Em direção à desmaterialização, há um esticamento dos limites da tensão entre o desejo e a perda de densidade. O olhar busca no esvaído o que foi mesmo que se esvaiu. Em relação com a tradição representativa, as relações com o espectador são, de alguma forma, perturbadas. Há uma provocação no sentido do abandono de uma postura passiva. O esvaimento da forma, da cor, do volume, produz um estado de perplexidade que, por sua vez, projeta para uma espécie de aturdimento. Neste “nada”, neste “vazio”, o olhar encontra-se consigo mesmo. Acontece algo como um milagre de recriação do espaço e das relações entre espaço da obra, espaço circundante – o mundo, e espaço interno do participante desta poética de retirada. É como se, para existir, fosse necessário deixar de existir por um instante; para enxergar o mundo, deixar de estar no

mundo; para enxergar a si, olhar-se de fora de si mesmo; para enxergar a arte, desfazer-se de um modo que sempre foi o de enxergá-la.

É uma preocupação presente na produção contemporânea, em que interessa a subversão do olhar do espectador e uma investigação crítica da natureza das modalidades artísticas institucionalizadas. A ação reveladora manifesta-se na busca pelo aniquilamento (da cor, do suporte, do volume, ...). Manifesta-se a visibilidade através do quase invisível.

Esta modalidade de tratamento da forma, do espaço, da cor nos remete à busca da expressão pura, já tentada por Malevitch, no início do século. Seu “Quadrado Branco Sobre Fundo Branco” (1918) foi o limite desta busca pela sensibilidade pura, anterior mesmo à representação. Foi a tentativa de formular o informulável. De acordo com palavras do próprio artista russo, significou alcançar o deserto. “Mas este deserto – que é o mundo sem objetos – não está vazio. Ele está, por assim dizer, cheio da ausência dos objetos” (apud GULLAR, 1985, p.126). E se traduz por uma linguagem que ameaça desaparecer no silêncio.

Malevitch não chega ao vazio absoluto em seu *Branco sobre Branco*. Existe a presença da ausência dos objetos. O alcance do vazio absoluto seria somente a inexistência da obra, seu desaparecimento iminente. Este é o limite onde esbarra sua procura pela pureza total da sensibilidade.

Este aspecto de dissolução, num movimento de esvaziamento, ou da criação de espaços vazios é verificável, reafirmo, na obra de Bressan. Sua escultura, quase linear (à maneira de Calder), suspensa, é quase que um desenho no ar. É uma escultura quase não-escultura. Sobre os espaços vazios propostos – na escultura do invisível - algo será criado, com a participação do que vive, experimenta, efetivamente vê a obra.

Aquilo que ela não vê, é por razões de princípio que ela o não vê, é por ser consciência que ela não o vê. *Aquilo* que ela não vê, é aquilo que nela prepara a visão do resto (como a retina é cega no ponto de onde se irradiam as fibras que permitirão a visão). *Aquilo* que ela não vê, é aquilo que faz com que ela veja, adesão ao Ser, sua corporeidade, são os existenciais pelos quais o mundo se torna visível, é a carne onde nasce o *objeto*.

M.Merleau-Ponty

IV – O OBJETO DO DESEJO

“O eu é feito de imagens”. E de imagens “pregnantes”, isto é, que, “por alguma força imaginária, provocam o prazer de nos ajustarmos a ela e, acima de tudo, de nos reconhecemos nela” (NASIO, 1995, p.20). Visto novamente pela psicanálise, o que forma o “eu” são as imagens percebidas, sendo que as imagens percebidas são o “eu”. De acordo com o pensamento de Lacan, estudado por Nasio, “há na dimensão imaginária uma continuidade entre o eu e a imagem” (ibid., p.20). E o que anima este “eu imagem” e também o sustenta, é um objeto, um gozo que está como que por detrás, dando à imagem prenante sua consistência. Este objeto fascina, pois se produz no limite do imaginário, sendo o modo pelo qual irrompe o olhar. Fascina porque suscita o gozo que recobre. Mostra-o e oculta-o ao mesmo tempo. O objeto do gozo é o

menos phi (- ϕ), de Lacan – a imagem fálica ou falo imaginário. E essência nuclear de todos nós.

O objeto do desejo ou do gozo é imaginário e, por isso, é o invisível, imaterial, que se vislumbra quando somos atingidos pelo olhar. Neste sentido, o que nos atinge diante de um trabalho de Bressan poderá ser, se esta obra produzir em nós o olhar, a aparição deste objeto, nosso desejo. E ele se localiza justamente neste lugar vazio, no invisível, imaterial na obra.

Esta abordagem ao trabalho de Bressan torna-se muito apropriada, visto ele, em sua dissertação de mestrado, realizar a análise de diversas questões ligadas à sexualidade e à problemática do desejo, afirmando jogar conscientemente, ou propositadamente com estes elementos. Quer suscitar este tipo de atração, pela via da sexualidade, no espectador. E, de qualquer forma, o corpo é “figura de desejo”, sempre (CATTANI, 1995, p.162).

Em relação às obras “híbridas” ou que dão nova configuração a ferramentas e outros objetos, se aplica o mesmo princípio. A noção de imagem “pregnante” é particularmente interessante. O eu, ser imaginário, percebe apenas as imagens nas quais se reconhece. Estas são as imagens prenhas. Elas refletem a essência do “eu”.

“Pregnância é um termo que vem da fenomenologia e, em particular, da teoria da forma, que, por sua vez, é influenciada por Husserl” (NASIO, 1995, p.21). Nasio utiliza o termo não no sentido da teoria das formas,

mas para diferenciar as imagens em que o eu se reconhece das outras, comumente visíveis.

A gravidez, portanto, é uma das tantas modalidades que o sentido adota. Não o sentido em sua acepção fisiológica de sensível, nem em sua acepção lingüística de ser dentro de um signo, mas em sua acepção psicanalítica de ser o efeito produzido quando uma forma imaginária – seja qual for – provoca o prazer de nos ajustarmos a ela e, acima de tudo, de nos reconhecermos nela. Chamamos grávidas a todas as formas que adquirem sentido para o eu. (NASIO, 1995, p.21)

E este sentido, em psicanálise, tem sempre um sentido sexual. O reconhecimento do eu nestas imagens é, finalmente, um reconhecimento do eu enquanto ser sexual.

Quando nos apresenta objetos e montagens nas quais cria novas imagens, Bressan nos apresenta um apelo. Ou talvez uma possibilidade. Está jogando com a probabilidade de nos enxergarmos nestes objetos artísticos, de os apreendermos como parte nossa, de vermos neles o nosso eu, o nosso objeto de desejo. Estariam, assim, revestidos desta qualidade grávida.

O olhar para a obra de Felix Bressan evoca questões ligadas ao estranhamento e a reconhecimento. O objeto transfigurado e a figuração do corpo invisível propõem a criação do momento fugaz que desterritorializa o sujeito. Este tema é tratado em uma obra de Freud e relaciona-se com as noções lacanianas de “mancha” e de “olhar”. Em “Das Unheimlich” (“O Estranhamente Familiar”), de 1919, Freud realiza uma indagação pelo

sentimento estético e sobre questões do belo e da morte. Esta obra é um prenúncio da teoria das pulsões. Discorre sobre a fugacidade do “Unheimlich” e sobre a possibilidade de criação que esta perda da temporalidade provoca. Fala do prazer que está além do prazer, e implica na atração e repulsa concomitantes. Para Freud, o prazer estético sempre implica o “Unheimlich”: implica o estranhamento. Este localiza-se num campo de intensidades para além da representação. Junto com o estranhamento está o reconhecimento; com o estranhar, o entranhar.³⁶

Diante de algumas de suas peças (dependendo do ‘eu’ que as está olhando / sendo por elas olhado), é quase impossível que não aconteça, em algum momento, este reconhecimento. O tratamento que dá aos objetos, materiais, formas, os artifícios cuidadosamente pensados, a utilização de referências diretas a certos elementos (como as vestimentas femininas), têm a qualidade de tocar em conteúdos pertinentes à formação da sexualidade, em nossa cultura. Seus procedimentos estão referenciados na história da construção do corpo e da sexualidade nesta cultura. E, apesar de ser o corpo feminino o figurante que desponta em sua “coleção” de corpos, na fase de 1992 a 1996, especialmente, as referências se fazem também em relação ao corpo masculino, que constrói sua sexualidade no relacionamento com o feminino. Masculino e feminino andam juntos. Não se pode separar um do outro. A referência a um é referência ao outro.

³⁶ Informações verbais, de conferência realizada por Miriam S. Chnaiderman, em 23.07.1999, no Instituto de Artes, UFRGS, sobre as relações entre a fotografia e a arte.

Bressan declara, como já dito, jogar abertamente com a questão do “objeto do desejo” (1996, p.30). Escreve, em continuidade:

Ao lidar com elementos do fetiche tradicional, aliados a uma preocupação na definição do equilíbrio formal, parece-me que a identificação do espectador com as obras é automática. Possivelmente isso ocorra por estabelecer-se aí uma espécie de transferência na ordem de corpo a corpo, como se as esculturas permitissem essa aproximação, por referirem-se constantemente a peças do vestuário que, por sua natureza, já fazem parte do universo cotidiano das pessoas. É nesse universo, pois, que nos permitimos a liberdade de delirar... ‘O erotismo’, escreve Bataille, ‘é definido pela existência de um “objeto do desejo”.’ (BRESSAN, 1996, p.30)

Encontramo-nos, pois, diante das intenções declaradas do artista de atribuir um valor de relacionamento de sua obra com o eu sexual do espectador.

Por extensão, nas peças do período seguinte, e dentro da acepção de gravidez, que pode ser atribuída a qualquer imagem, o mesmo se aplica. E há conotações eróticas nas peças deste período também, mesmo que de maneira mais subentendida (como é o caso do trabalho com peças de máquina de escrever ou com cavadeiras e ferro, de 1998, “Sem Título” – pág. 104).

Em relação ao fato de os corpos de Bressan apresentarem-se, muitas vezes, como que submetidos a espécies de tortura, violência, agressão, abre-se a associação entre a atração e a repulsa, o prazer e a dor. Numa sociedade determinada pela repressão às formas de satisfação dos impulsos

sexuais, este corpo, na busca do prazer, encontra-se também com a dor, o sofrimento – o “feio” precisa ser combatido. Este corpo sofre, então, violências simbólicas.

Icleia B.Cattani escreve, a respeito da aparição deste aspecto ligado ao corpo, nas manifestações artísticas:

Em muitos momentos o corpo humano sofreu, na arte, violências simbólicas. A arte, enquanto campo aberto de múltiplos significados, enquanto espaço de projeção do imaginário, permite um controle das emoções; a visão de um corpo submetido à violência, na arte, nos permite investir, sem grandes riscos, nossos desejos e nossos medos. (CATTANI, 1995, p.179)

E, mais adiante, na mesma obra, dentro do pensamento de que o corpo, na arte, é projeção de um corpo de desejo, “da fantasia e do medo respectivo da explosão e da perda total de limites, torna-se necessário amarrá-lo” (ibid., p.181). É preciso prendê-lo, castigá-lo, não permitindo a realização do desejo, do qual não se sabe o limite, no que pode-se perder a identidade, o controle. É isto que a cultura ocidental, em especial, faz em relação ao corpo.

A arte é o campo, por excelência, onde o desejo pode ser figurado, sem riscos. É onde os medos e os limites podem ser testados. É figuração, sobretudo, do objeto do desejo. Este aspecto é explorado abertamente, declaradamente, intencionalmente pelo trabalho de Bressan e pelas pesquisas que o fundamentam. É um dos principais caracteres de sua

temática e da técnica (procedimentos, maneira de abordagem dos elementos formais) que desenvolve para trabalhá-la.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho de pesquisa, processo iniciado no preparo à seleção ao curso de mestrado em Artes Visuais, nesta universidade, foi acompanhada de muitas dúvidas, surpresas, aprendizagem, e também do desaprender. Sobretudo de dúvidas. Na elaboração das conclusões, momento em que se faz um balanço geral do processo e do que foi atingido, verifico, ainda, com prazer, que permanecem dúvidas. Com prazer, porque demonstram o quanto ainda há que pensar e trabalhar, e que não esgotou-se o tema da pesquisa. Aliás, esta não era a intenção. Pretende-se, isto sim, colaborar com as reflexões que o trabalho artístico enseja, quando se relaciona com problemáticas que interessam à pesquisa em arte.

O trabalho de Felix Bressan, objeto de estudo desta pesquisa, apresenta qualidades que o fazem ser aceito e recebido como arte, sendo, além disso, exposto, premiado e comprado. Que qualidades são estas? E quais são as problemáticas presentes nesta obra, interessantes para o debate atual e para a elaboração de um pensamento sobre a prática artística?

Em parte, tentou-se responder à estas questões, entre outras, tendo-se, porém, a consciência de que a sua amplitude não permite o esgotamento e nem respostas definitivas e absolutas. Através dos meios e instrumentos disponíveis e julgados adequados, neste momento, pois, desenvolveu-se este processo de análise da obra deste artista. É possível, a partir do trabalho realizado até aqui, tecer, então, algumas considerações finais para este momento.

A obra de Felix Bressan inscreve-se criticamente no campo da arte e, especificamente, no da escultura. Sua maneira de agir poieticamente é a realização de uma reflexão sobre escultura. Seu trabalho apresenta uma proposição sobre arte, recuperando e afirmando um sentido por vezes renegado, tanto para a escultura, como para a arte em geral. Apesar de artista jovem, tem uma obra em processo, que apresenta elementos próprios que sustentam uma pesquisa. Uma de suas principais temáticas e problemáticas é o corpo. Sua obra está em diálogo direto com o ser humano e seu interior, conversa com ele, sobre ele e a partir dele. Reflete sua condição de ser e estar no mundo. É um retorno ao humano, ao lado de muitas outras obras, contemporâneas ou não.

Bressan tem intenções dirigidas para um determinado feixe de impulsos. Consegue fazer do vazio sua matéria. Desenha no ar, por vezes, com delgadas linhas. Suspende o corpo (da obra), deixando o espectador também num ponto de suspensão. E isto se opera pelas temáticas e pela maneira de

apresentação. Efetivamente consegue atingir o espectador no ponto pretendido. Estabelece uma relação de transferência com o mesmo, que é mantida a partir de artifícios que ele habilmente constrói. Cada parte, em cada obra, por mínima que seja, tem função estudada, intencional, apelativa, pretensiosa.

Penso que é possível dizer, como formulado em uma das hipóteses de trabalho, que sua obra assume um caráter de anamorfose. Bem entendido, *um caráter*, ou seja, adquire um aspecto que permite uma aproximação com a idéia de anamorfose. A maneira pela qual se utiliza da deformação e as intenções com que o faz, levam a um estiramento e a uma transfiguração do objeto e da forma, que, por sua vez, são reveladoras de uma outra realidade que não a original, ou a concreta dos objetos que estão lá, fazendo parte da obra, à frente do espectador. Há a exigência de uma certa postura, de um posicionamento, interno que seja. Há um direcionamento do olhar por um vetor de forças que agem no nível das pulsões e do desejo. Há que desdobrar o que se opera no âmbito do invisível, do ausente, do aparente, para se chegar a ver o que está oculto pela “mancha” no olhar: torná-lo revelado.

A abordagem psicanalítica, enfocando especialmente a questão do olhar, revelou-se instrumento apropriado e pertinente, permitindo o desdobramento de questões aludidas pelo trabalho em si e pela pesquisa do próprio artista em torno de seu trabalho. A questão do olhar, assim como visto pela psicanálise, e bem especificamente por Lacan, está muito presente no todo

de sua obra. Com ela, diretamente, relacionam-se a temática da sexualidade e o interesse em atingir o campo do desejo. E a maneira de Bressan construir as suas peças, alternando cheios e vazios, dando forma pela ausência é muito própria para a apresentação deste conteúdo e para a elaboração de suas intenções na maneira de “pegar” o espectador. O artista atua justamente no âmbito do invisível, que se manifesta por alguns aspectos visíveis. Ele joga com o vazio, um ausente que é presente. Dito de outra forma: o desejo é o invisível, “figurado” no trabalho de Bressan através do jogo entre o vazio/invisível e o visível, o presente e o ausente.

Como já mencionado, é estabelecida, em maior ou menor grau, uma relação transferencial com o espectador, que se coloca diante, ao redor e, imaginariamente, dentro da peça. Isto ocorre especialmente nas obras da série “Corpo Ausente”. Mas não deixa de acontecer em outras, de fases posteriores, e que aludem, mais direta ou indiretamente, também ao corpo e à sua ligação com a questão do desejo. Esta relação é pretendida e parte constitutiva da obra. É na dinâmica de seu encontro com o sujeito/espectador que alcançará a completude. O ponto de suspensão para o qual lança o sujeito, é um “entre”, que se abre nesta relação e que possibilita a inquietude que movimentará o olhar. Assim se realiza a circularidade entre o olhar do sujeito e o olhar da obra. É importante frisar que este processo não é fechado. É uma abertura de possibilidades para o sujeito, que, nesta relação, é agitado em seu ato de ver.

No desenvolvimento do primeiro e do quarto capítulos, que tratam destas questões de forma mais aprofundada, emergiram alguns outros pontos importantes. Os modos operacionais escolhidos pelo artista no processo de construção das peças, na forma de artifícios e soluções de apresentação, bem como os materiais escolhidos para a sua execução, estão estreitamente ligados à problemática do corpo e do desejo, com o fim firmemente estabelecido de atingir o espectador, fazendo com que este se reconheça, se identifique e vislumbre através do invisível, o que se esconde no âmbito de sua imaginação e fantasia.

Penso que toda obra artística tem o objetivo de encontrar um diálogo com seu espectador e de estabelecer com ele uma relação, que pode ser chamada de transferencial. A obra de Bressan, no entanto, atinge de forma muito direta e num nível bastante intenso este objetivo, que é visível e abertamente declarado. Há grande proximidade entre suas intenções e o que acontece de fato diante da obra acabada, no sentido de sua concretude. O artista é hábil em forjar a forma de apresentação, ou de realização de seu intento.

Estes pontos são desenvolvidos no segundo capítulo, de forma mais direcionada para os meios de trabalhar concretamente o objeto, quanto a artifícios e operações de construção. Pode-se considerar que a maneira pela qual Bressan se apropria dos objetos - deformando-os, decompondo-os e tensionando sua estrutura a limites previamente estabelecidos ou dados pela

experimentação prática - constitui-se na forma de lhes transfigurar também o significado. Ele cria outros objetos, com outra identidade, com outra significação. O que lhe interessa não é apenas deformar o objeto por um simples estiramento, tornando-o engraçado ou grotesco. Quer criar um outro objeto, a partir da deformação do primeiro. A isto chamo transfiguração.

Neste ponto o trabalho é relacionado com a anamorfose. Esta relação se faz não tanto pela visualidade do objeto, sendo considerado o seu caráter deformador; faz-se um pouco pela visualidade, mas ainda muito mais pela intencionalidade de estar mostrando algo que não se vê. E de exigir do espectador um posicionamento, não tanto físico, mas mais interno, íntimo, particular e próprio de cada um, de acordo com o que anda pela sua fantasia. Há um ponto do qual o que não aparece é visto, quando a aparência se transforma em aparição. E este ponto está no interior do espectador. Isto é algo próprio da sua obra. A questão do olhar está sempre presente.

Esta questão - a do olhar - está muito presente nos processos artísticos da contemporaneidade. De diversas e diferentes formas aparece nos questionamentos levantados por artistas e obras de nosso tempo. Qual é o lugar da obra, o do artista e o do espectador? Estes questionamentos foram deflagrados já na modernidade, quando a pintura começou a avançar para fora da tela, quando materiais novos e o objeto foram se introduzindo nas manifestações artísticas, quando os limites entre pintura e escultura foram se diluindo. Em relação ao posicionamento do espectador, a discussão é mais

recente. No Brasil, foi especialmente abordada pelo movimento neoconcretista, que introduziu a idéia de participação do espectador. Ou que tinha, pelo menos, esta como uma de suas principais proposições.

Na obra de Bressan a proposição é um pouco diversa. Requer a participação do espectador, mas por uma outra via. Não é uma participação direta, física, de contato, de interação construtiva. Há algumas peças que apelam para o tátil e que oferecem possibilidades de intervenção física, como nos articuláveis. Mas, de maneira mais complexa, a participação se faz pelo estabelecimento da relação transferencial. O observador se torna participante no momento em que se coloca no ponto de identificação e se lança no movimento de circularidade do ato de olhar.

A questão do olhar e, por via deste, da interação da obra com o espectador, que lhe atribui significados, também está presente no capítulo três, onde se delinea uma relação entre as construções corpóricas de Bressan e várias questões que preocuparam artistas anteriores e ainda preocupam outros na contemporaneidade. Uma delas é a questão da mudança de significado, da *ressignificação* do objeto, constituindo-se este processo em uma forma de transgressão ao já estabelecido. Esta idéia parte da hipótese de que alterando-se a estrutura do objeto, altera-se o seu significado, sendo este um dos “materiais” de trabalho de Bressan. Quando o significado do objeto foi transformado pela alteração de sua estrutura física, estabeleceu-se uma nova ordem no plano visual. Esta nova ordem, por sua vez, cria a possibilidade de

uma nova elaboração no plano conceitual. O novo objeto abarca ou aponta para um novo conceito. Esta seria uma reordenação de outra espécie, originada pela reordenação concreta, física do objeto. Neste sentido, a obra “dá a ver” também outras idéias.

Assim como o objeto banal, ordinário é transformado em um novo ente, também o “objeto artístico” é transmutado por Bressan. Pela mesma forma de operação o artista se apropria de um signo artístico já consagrado, realizando com ele o mesmo processo. Cria uma nova identidade, acoplando aos elementos já conhecidos, outros, de origem diversa. Este processo não se refere ao conceito de citação. É uma apropriação, ou talvez uma releitura. O artista, apropriando-se da obra, a transforma completamente, em justaposição com outros objetos ou formas que alteram sua significação. Atribuem-lhe mesmo uma significação, o que originalmente não lhes era próprio. A “Roda de Bicicleta” de Duchamp, criada não para ser arte, é aqui apresentada como objeto artístico, destinada para a apreciação, criada para este fim, com preocupações estéticas e formais na base de sua construção.

Em ligação com esta idéia de transgressão ao significado, está a reflexão sobre o posicionamento de sua obra no contexto artístico e diante da modalidade específica da escultura, dentro da qual seu trabalho se inscreve. Bressan se posiciona, mesmo que de maneira não abertamente declarada. A sua prática é o seu posicionamento. No momento em que apresenta sua obra, está declarando a que veio. Sobressai do conjunto de sua obra um caráter mais

clássico do que contestatório, apesar de transgredir o estabelecido em termos de conceito. Sua linha de trabalho, entretanto, evidencia a busca do desenvolvimento de uma linguagem, dentro de um âmbito de preocupações estéticas, formais, temáticas, teóricas e (por que não dizer?) lingüísticas, já que a comunicação direta com o espectador é um aspecto dos mais importantes.

Por outro lado, apesar deste caráter apontado como clássico, opera com idéias já consideradas como ruptura da tradição. É o caso da supressão do suporte. Suas obras, quando não suspensas, estão apoiadas diretamente sobre o chão ou sobre a parede. Esta prática está ligada às propostas vanguardistas e de quebra com o clássico em escultura. Hoje, porém, não se trata mais disto. A ausência de suporte não é mais considerada como o foi no período moderno. O que está em jogo é a melhor forma de apresentação de acordo com as intenções que acompanham a concepção da obra.

Ainda no terceiro capítulo é abordada a temática do corpo, muito presente na produção artística contemporânea, e também objeto clássico da escultura, enquanto instrumento muito adequado para sua representação, visto possuir a mesma relação deste com o espaço – a tridimensionalidade. Após um período de desaparecimento do corpo na obra de muitos artistas e tendências - especialmente algumas modernas, como nos geométricos, monocromáticos, pintura matérica,... - o corpo volta a aparecer com muita força no período contemporâneo. Destaca-se sua presença nas obras apresentadas em

importantes bienais e exposições atuais, como “Sensation”³⁷, a última Bienal de Veneza e as duas Bienais do Mercosul. Nestas, o corpo aparece de forma muito intensa e contundente, revelando o profundo interesse do ser humano sobre si mesmo e suas relações, tanto com sua própria interioridade, quanto com as circunstâncias exteriores de sua presença no mundo, na forma como hoje se apresenta.

Na série chamada de “Corpo Ausente” temos o corpo “representado” pela via do imaterial. É o vazio que sustenta sua figuração, sendo que a forma lhe é dada pelo que está presente e pelo ausente, que se configura no campo da imaginação. Nos outros trabalhos temos também o corpo imaterial, considerando a tese de que uma das partes do corpo evoca a presença do todo, ou até que apenas uma alusão indireta realiza o mesmo feito. Neste sentido, pode-se considerar o corpo como motivação central de todo o trabalho de Felix Bressan. Em uma de suas obras apresentada na II Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 1999, composta de uma série de picaretas cortadas e remontadas de forma retorcida, sendo afixadas em todas as paredes de uma pequena sala, especialmente destinada para o artista, a relação com o corpo se faz pela alusão à mão, ausente, e pela relação do corpo do observador quando em movimento no interior da sala, por entre as peças dispostas de maneira a avançar por quase todo o espaço. Esta obra permite o estabelecimento de uma relação mais próxima com algumas propostas

³⁷ Exposição - Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection. Brooklin Museum of Art, 02.10.1999 a 09.01.2000. Anteriormente em Londres.

neoconcretistas, como a criação de ambientes penetráveis, de Hélio Oiticica, em que acontece o contato físico, direto, com o corpo. O corpo se posiciona fisicamente, colocando-se literalmente dentro da obra.

Além da temática do corpo, outra discussão que perpassa o todo desta pesquisa, constituindo-se em um dos interesses principais, é a questão do objeto (a utilização do objeto banal em arte). Esta questão também está presente, e de maneira muito intensa, na produção da contemporaneidade. Não é uma questão nova, sendo que já no período moderno provocava interesse de pesquisa. Os interesses, entretanto, dos artistas contemporâneos, já não são idênticos. Há relações diretas com a pesquisa e experimentação modernas, mas sua prática traz a marca das discussões já estendidas e aprofundadas sobre o *readymade*, o fim da arte, o não-objeto, ... O artista contemporâneo traz consigo todas as referências anteriores (logicamente, das quais tem conhecimento). Utilizar o objeto comum numa obra de arte, hoje, não é mais simples experimentação de possibilidades estéticas ou exploração de novos materiais. O artista que o faz tem consciência do que quer e de como o uso de determinados objetos e materiais serve aos seus fins e ao desenvolvimento de sua linguagem própria, de acordo com um projeto pessoal de trabalho e de pesquisa na área de sua prática.

O trabalho de Bressan insere-se na discussão sobre a problemática do objeto. A maneira pela qual o utiliza está relacionada, ao meu ver, com uma tendência de revalorização. O objeto aparece carregado de

simbolismos e significações. Mesmo declarando não interessar-se pela carga simbólica dos objetos escolhidos para as obras mais recentes, como é o caso das peças com ferramentas, há significações em jogo. No mínimo, acontece o processo de estranhamento diante da maneira insólita pela qual as apresenta. O estranhamento é também criador do *entremeio*, da inquietude, do estado de suspensão. Neste estado, o espectador é confrontado consigo mesmo, diante da obra, a partir do objeto. Há que mencionar, novamente, a relação direta das ferramentas, que são instrumentos de trabalho, com o corpo e a sua subsistência.

O artista declara escolher as ferramentas – objeto por excelência de suas últimas composições – atraído por suas qualidades formais apenas. A forma e a característica rústica são os elementos que lhe chamam atenção e operam no momento da escolha destes objetos. Após transfigurados e apresentados como obra, criam situações que trazem à tona uma série de efeitos e associações altamente simbólicos e expressivos. Os objetos fazem parte da mesma cultura em que o sujeito está inserido. Este fato é, por si só, determinante na evocação de associações e idéias. O contato com o objeto assim transformado, na relação dinâmica do sujeito com a obra, leva à atribuição de sentidos, ressignificações, processos de reconhecimento, evocação de cargas simbólicas, presentes no objeto e na cultura do qual fazem parte – portanto também no sujeito.

A utilização do objeto banal na criação da obra artística tem levantado, no decorrer das últimas décadas, uma série de questões relacionadas ao estatuto da arte e do próprio objeto. Uma das discussões muito presentes no debate atual, ainda, é o limite entre a arte e um objeto qualquer. Pergunta-se, por exemplo, não só o que faz com que determinado objeto comum seja transposto para o mundo artístico, mas também o porquê de esta transposição não elevar, automaticamente, todo objeto semelhante ao mesmo estatuto. No caso de Bressan, é evidente que a sua atuação sobre o objeto é que realiza a transposição. Ele apropria-se e intervém sobre a estrutura, sobre a condição física de sustentação e existência do objeto. A enceradeira, por exemplo, após ter sofrido sua intervenção poética, torna-se única e diferente de todas as outras, saindo definitivamente do universo das enceradeiras comuns.

A maneira de Bressan trabalhar sobre o objeto, cortando-o e reconstruindo com suas partes o mesmo e, no entanto, outro objeto, é uma prática localizada no âmbito do contemporâneo. Advém da utilização dos conceitos de apropriação e releitura, referenciados nas práticas pós-modernas. Entretanto, opera também com os conceitos de deformação e decomposição, já presentes na arte desde os inícios do modernismo (sem citar períodos anteriores, como o da descoberta e do estudo da perspectiva deformada, tratado no decorrer desta pesquisa).

Chegando ao final deste período de investigação, tendo abordado algumas questões, neste momento consideradas de muita importância para a

análise deste trabalho artístico, levanto, ainda, algumas questões que também considero relevantes para a construção do pensamento artístico e para a continuidade da pesquisa em arte, em particular a partir desta pesquisa e para a sua continuidade.

Uma das possibilidades de ampliação desta investigação, de interesse, também, de modo mais geral, é a questão da inserção do trabalho no sistema artístico, entendido como o âmbito de exposição e o mercado que o regula. Este foi um dos interesses envolvidos no decorrer da realização deste projeto e abordado de forma não tão aprofundada. Trata-se da questão da legitimação e consagração do trabalho. Chama a atenção, no caso específico de Felix Bressan, como já apontado, a relativa rapidez com que se deu este processo, quando, na maioria das vezes, é muito lento e difícil. Este fato suscita o levantamento de algumas perguntas, como, por exemplo, pelo motivo deste destaque e desta relativa facilidade.

Outra possibilidade de ampliação da investigação é a relação com outros artistas contemporâneos. O próprio artista, em sua dissertação de mestrado, estabelece algumas relações com alguns artistas, no que concerne à elaborações pertinentes à temática do corpo e da vestimenta, relações estas que não foram abordadas neste estudo. Quando se trata das peças mais recentes, especialmente com ferramentas cortadas, e da forma como trabalha estes objetos no espaço, mesmo Bressan afirma não ter conhecimento de

artistas que trabalhem de modo a estabelecer relações mais diretas. Seria uma possibilidade de futuras investigações.

Dentro de uma perspectiva psicanalítica, ainda, seria possível avançar mais a pesquisa, abordando outros aspectos, já levantados por Bressan em sua dissertação, como a questão do fetichismo. E também aprofundar ainda mais a reflexão sobre o desejo, sobre o objeto do desejo. Neste sentido, a pesquisa poderia ser aproveitada para inserir-se em outra área do conhecimento humano – a saber, a psicanálise, e nos estudos que investigam as suas relações com a arte.

Espero que esta pesquisa seja uma contribuição efetiva para a reflexão em arte brasileira contemporânea, e também para questões específicas do campo artístico como um todo, como as problemáticas do objeto e do corpo, bem como, de maneira mais ampla, a da própria escultura, enquanto “categoria”. Verifica-se que o trabalho de Felix Bressan tem tido relevância no panorama das artes, não só local, mas também em nível nacional. Por isso a importância de realizar, pela primeira vez, esta investigação “retrospectiva” de sua produção e suas relações com questões da arte atual. Houve preocupação, neste trabalho, de trazer material amplo e aprofundado em referências bibliográficas importantes, bem como em fundamentar a reflexão analítica com uma iconografia expressiva de todo o trabalho do artista. As entrevistas e os textos de jornal, em anexo, sobre o trabalho de Bressan, também forneceram material inédito, que não só auxiliou a presente pesquisa,

como espero que possa servir para outras investigações futuras, com diferentes abordagens.

Situar a produção de Felix Bressan em sinergia com a arte contemporânea, entender as razões de sua aceitação rápida pelo sistema e analisar as obras em sua poética e resultados finais próprios, foram os principais objetivos desta dissertação, os quais espero que tenham sido alcançados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. O Dadá e o Surrealismo. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1976.
- ALFREDO NICOLAIEWSKY. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1999.
- AMARAL, Aracy. Arte para quê? São Paulo: Nobel, 1984.
- _____. Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-burger. São Paulo: Nobel, 1983.
- ARTE NO BRASIL. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARGAN, Giulio C.. A Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. Aberrations – Les Perspectives dépravées – I. Paris: Flammarion, 1995.
- _____. Anamorphoses. Paris: Flammarion, 1984.
- BARBOSA, Ana Mae. Apresentação in: Imagens de Segunda Geração. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.
- BENJAMIN, Walter. A Modernidade e os Modernos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

- BERMAN, Marshall. Tudo que é Sólido Desmancha no Ar. São Paulo: Cia. das Letras, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. São Paulo: Difel, 1989.
- BOUSSO, Vitória Daniela. Felix Bressan. In: Por que Duchamp?, São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1999, p.12-21.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1985.
- BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização. São Paulo: Unicamp, 1999.
- CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CANCLINI, Nestor Garcia. A Produção Simbólica. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979.
- CATTANI, Icleia Borsa. Imagem e Semelhança. In: KERN, Maria Lúcia... [et alii]. Espaços do Corpo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, PPG em Artes Visuais, 1995, p.159-203.
- _____. Imagens Mestiças. In: Alfredo Nicolaiewsky. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1999, p.91-101.
- _____. O Corpo Repetido. Anais das VIII JORNADAS DE TEORÍA E HISTÓRIA DE LAS ARTES – “EPÍLOGOS Y PROLOGOS EN EL FIN DEL SIGLO”. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999.
- _____. Série e Repetição na Arte Moderna e Contemporânea. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de e FECHINE, Yvana (eds.). Semiótica da Arte. Teorizações,

- Análises e Ensino. São Paulo: Hacker Ed. / Centro de Pesquisas Sociossemióticas (PUC-SP – USP – CNRS), 1998.
- CAUQUELIN, Anne. L'Art Contemporain. Paris: PUF, 1993.
- _____. Petit Traité D'Art Contemporain. Paris: Seuil, 1996.
- CHALHUB, Samira (Org.). Pós-Moderno. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CHALUMEAU, Jean Luc. Lectures de l'art. Paris: Chêne, 1991.
- CHATEAU, Dominique. La question de la question de l'art. Note sur l'esthétique Analytique (Danto, Goodman et quelques autres). Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- CHENG, François. Vacío y Plenitud – El Lenguaje de la Pintura China. Venezuela: Monte Avila Editores, 1985.
- CHIPP, Herchel B.. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COELHO, Teixeira. Moderno - Pós-Moderno. Porto Alegre: LPM, 1986.
- DANTO, Arthur C.. Après la Fin de L'Art. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- _____. La Transfiguration du Banal: Une Philosophie de L'Art. Paris: Editions du Seuil, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que Vemos e o que nos Olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DORFLES, Gillo. Últimas Tendências del Arte de Hoy. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1969.
- DORIA, Antônio Francisco. O Corpo e a Existência. Petrópolis: Vozes, 1972.
- DUVE, Thierry de. Au nom de L'Art : Pour une Archéologie de la Modernité. Paris: Editions de Minuit, 1989.
- _____. Résonances du Readymade: Duchamp entre Avant-garde et Tradition.

Nîmes: J.Chambon, 1998.

FARIAS, Agnaldo. O Fim da Arte Segundo Nelson Leirner. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e Pós-Modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

_____. O Desmanche da Cultura - Globalização, Pós-Modernismo e Identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

FISCHER, Ernst. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1971.

FORMAGGIO, Dino. L'Art. Paris: Klincksieck, 1981.

FOSTER, Hal. Recodificação. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FRAYZE-PEREIRA, João A.. A Tentação do Ambíguo. São Paulo: Editora Ática, 1984.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. Acaso e Repetição em Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

GOMBRICH, E.H. . Arte e Ilusão. Um estudo da Psicologia da Representação Pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. Freud y la Psicologia del Arte. Estilo, Forma y Estructura a la Luz del Psicoanálisis. Barcelona: Barral Editores S.A., 1971.

GOODMAN, Nelson. "Quand y a-t-il art?". In: GENETTE, Gérard. Esthétique et Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1992, p.67-82.

GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea – do Cubismo ao Neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. Argumentação Contra a Morte da Arte. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

- HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- HEINICH, Nathalie. Pour en Finir avec la Querelle de l'Art Contemporain. Paris: L'Échoppe, 1999.
- HÉLIO OITICICA. Galerie Nationale du Jeu de Paume; Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Paris: Ed. du Jeu de Paume, 1992.
- HUTCHEON, Linda. Poética do Pós-Modernismo. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- JANSON, H.W.. História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JIMENEZ, Marc. O Que é Estética? São Leopoldo: Ed.Unisinos, 1999.
- _____. La critique, crise de l'art ou consensus du culturel? Paris: Editions Klincksieck, Coll. "D'esthétique", 1995.
- KERN, Maria Lúcia B.; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa. Espaços do Corpo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, PPG em Artes Visuais, 1995.
- KRAUSS, Rosalind E.. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. L'Originalité de L'Avant-garde et autres Mythes Modernistes. Paris: Macula, 1993.
- KRIS, Ernst. Psicanálise da Arte. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.
- LACAN, Jacques. O Seminário: Livro 1 – Os Escritos Técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- _____. O Seminário: Livro 11 – Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- LE BOT, Marc. Figures de l'Art Contemporain. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

- _____. L'Oeil du Peintre. Paris: Gallimard, 1982.
- _____. Peinture et Machinisme. Paris: Klincksieck, 1973.
- LYOTARD, Jean-François. O Pós-Moderno Explicado às Crianças. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 8ª Ed., 1981.
- MÈREDIEU, Florence de. Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne. Paris: Bordas, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- _____. O Olho e o Espírito. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- _____. O Visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MICHELI, Mario de. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MILLIET, Maria Alice. Lygia Clark: Obra – Trajeto. São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 1992.
- MINK, Janis. Marcel Duchamp – A Arte como Contra-Arte. Köln: Taschen, 1996.
- MORAES, Angélica de (Org.). Regina Silveira: Cartografias da Sombra. São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 1995.
- NASIO, Juan David. A Criança Magnífica da Psicanálise – O Conceito de Sujeito e Objeto na teoria de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- _____. O Olhar em Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

- NOVAES, Adauto (Org.) . O Desejo. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____[*et alii*]. O Olhar. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, José. A Desumanização da Arte. São Paulo: Cortez, 1991.
- OSBORNE, Harold. Estética e Teoria da Arte. São Paulo: Cultrix, 1983.
- PAREYSON, Luigi. Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PAZ, Octavio. Aparência Desnuda – La Obra de Marcel Duchamp. México: Biblioteca Era, 1995.
- PECCININI, Daisy Valle Machado. Figurações. Brasil Anos 60. São Paulo: Itaú Cultural, Edusp, 1999.
- PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em Crise. 2ª Ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.
- READ, Herbert. O Sentido da Arte. São Paulo: IBRASA, 1978.
- RICHTER, Hans. Dadá: Arte e Antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROCHLITZ, Rainer. Subversion et Subvention: Art Contemporain et Argumentation Esthétique. Paris: Gallimard, 1994.
- SALZSTEIN, Sônia (Org.). No Vazio do Mundo – Mira Schendel. São Paulo: SESI, Editora Marca D'Água, 1996.
- SCHWARZ, Arturo. Marcel Duchamp. In: Catálogo Geral da 19ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.
- SOUSA, Edson Luiz André de. Tempo e Repetição: Intersecções entre a Psicanálise e a Poesia. In: SLAVUTZKY, Abrão; BRITO, César Luiz de

- Sousa; SOUSA, Edson Luiz André de (Org.). História Clínica e Perspectiva nos Cem Anos da Psicanálise. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1996.
- SPIES, Werner. Esculturas de Picasso – Obra Completa. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 1971.
- SUBIRATS, Eduardo. A Cultura Como Espetáculo. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. A Flor e o Cristal. São Paulo: Nobel, 1988.
- _____. Da Vanguarda ao Pós-Moderno. São Paulo: Nobel, 1991.
- WALKER, John. A Arte desde o Pop. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1977.
- WOLFE, Tom. A Palavra Pintada. Porto Alegre: LPM, 1987.
- WORRINGER, Wilhelm. Problemática del Arte Contemporáneo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1961.
- ZIELINSKY, Mônica. Cinco Significados e Representações. In: KERN, Maria Lucia... [et alii]. Espaços do Corpo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, PPG em Artes Visuais, 1995, p.59-158.

TESES E DISSERTAÇÕES:

- BRESSAN, Félix. O Corpo Ausente: Ausência/Presença do Corpo a Partir de um Enfoque Escultórico Contemporâneo – Análise de uma Produção Particular. Porto Alegre: 1996. Dissertação de Mestrado/UFRGS/IA.
- COSTA, Luis Edegar de Oliveira. O Conceito de Jogo e a Legitimação da Arte Contemporânea. Porto Alegre:1994.Dissertação de Mestrado/UFRGS/IA.
- KNAAK, Bianca. O Popular por Mãos Eruditas: Referências Populares na Arte

Brasileira Contemporânea. Porto Alegre: 1997. Dissertação de Mestrado/UFRGS/IA.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Mistura Fina: Uma Possibilidade de Arte Mestiça. Porto Alegre: 1997. Dissertação de Mestrado/UFRGS/IA.

TESSLER, Elida Starosta. Le Probleme de la Couleur et de la Matiere dans l'Art au Bresil entre 1950 et 1980 – L'Exemple D'Hélio Oiticica. Paris: 1993. Tese de Doutorado. Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne.

ZIELINSKY, Mônica. La Critique D'Art Contemporaine Au Bresil: Parcours, Enjeux et Perspectives. Paris: 1998. Tese de Doutorado. Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne.

CATÁLOGOS:

ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA 1 – CONCRETISMO E NEOCONCRETISMO.

Projeto Arte Brasileira – FUNARTE, Ministério da Cultura.

A PRESENÇA DO READYMADE – 80 ANOS. São Paulo: MAC – USP, 1993.

APROPRIAÇÕES ANTROPOFÁGICAS. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997.

Coletiva de Artistas Brasileiros. Curadoria: Stella Teixeira de Barros.

19ª BIENAL DE SÃO PAULO – Catálogo Geral. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

IMAGENS DE SEGUNDA GERAÇÃO. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.

LES MACHINES CELIBATAIRES. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1976.

LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA. Sala Especial do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas. FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas. Apresentação de Luciano Figueirêdo. Rio de Janeiro/São Paulo: 1986,1987.

NELSON LEIRNER: UMA VIAGEM... Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997.

NELSON LEIRNER, Retrospectiva. Paço das Artes, São Paulo: 1994.

OBJETO NA ARTE – BRASIL ANOS'60. Org. e apresentação de Daisy M.Peccinini. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1979.

REVISTAS / ARTIGOS:

- APLAUSO. Debate – Críticos versus Autores. Porto Alegre: Ano 1, nº 4, 1998, p.40-44.

- BRAVO, São Paulo:

BARROS, André Luiz. Por Que Duchamp? Ano 2, nº 19, 1999, p.106-110.

COELHO, Teixeira. O Duchamp Errado. Ano 2, nº 20, 1999, p.51.

- EDUCAÇÃO, SUBJETIVIDADE E PODER, Porto Alegre:

TESSLER, Elida S. . Obras e Sobras: Rupturas na Arte Contemporânea. V.4, nº 4, 1997, p.16-23.

- GUIA DAS ARTES, São Paulo:

FARIAS, Agnaldo. Herdeiros de Duchamp. Vol. 5, nº21, 1990, p. 65-67.

NAVES, Rodrigo. Duchamp: Cético, Cínico, Trágico. Ano 2, nº 6, 1987, p.24-26.

RUPTURA MADE IN BRAZIL. Ano 8, nº35/36, 1994, p.24-28.

TASSINARI, Alberto. A Janela e o Anteparo. [ca. 1990] Fotocópia.

- PORTO ARTE. Porto Alegre, PPG/IA/UFRGS:

CATTANI, Iceia Borsa. Corpos, Memórias, Vestígios: A Representação Brasileira na Bienal de Cuenca. V.9, nº16, 1998, p.27-39. (Co-autoria)

CHATEAU, Dominique. Clement Greenberg: Um Crítico na História, Um Crítico da História. V.5, nº 8, 1993, p. 43-50.

FABRIS, Annateresa. Desconstruir/Reconstruir. V. 7, nº 13, 1996, p. 69-80.

JIMENEZ, Marc. Histoire de la Critique/ Critique de l'Histoire . "L'Art Moderne n'Existe pas". Ano IV, nº7, 1993, p. 45-52.

_____. Contra o Esteticamente Correto. V.8, nº 15, 1997, p. 93-102.

LANCRI, Jean. O Índice Indicado com o Dedo. V.7, nº 11, 1996, p. 33-37.

- PORTO E VÍRGULA, Porto Alegre:

ALFONSO, Luciano. Artes Plásticas, Anos 90. Ano III, nº 22, 1995, p. 26-28.

- REVISTA DO MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE – EBA / UFRJ, Rio de Janeiro:

DUVE, Thierry de. Kant Depois de Duchamp. Resenha. Arte e Ensaios nº 5, 1998, p. 125-154.

- REVISTA GAM, Rio de Janeiro:

BARATA, Mário. Do Dada ao Objeto ao Happening. Nº 1, dez.1966. In: Catálogo "Objeto na Arte – Brasil anos'60", São Paulo: FAAP, 1979, pág.71-73.

- JORNAIS:

FIORAVANTE, Celso. Felix Bressan. Folha de São Paulo, 16.07.1998.

MORAES, Angélica de. Felix Bressan. O Estado de São Paulo, 16.07.1998.

ANEXOS

1 ■ DADOS CURRICULARES

DADOS CURRICULARES

FELIX BRESSAN



Felix Bressan, Caxias do Sul - RS, 1964.

Vive em Porto Alegre e trabalha em Caxias do Sul e Porto Alegre – RS

Fotografia de Andrea Hofstaetter

FORMAÇÃO:

1993 – 1996 – Mestrado em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Poéticas Visuais

1989 – 1992 – Bacharelado em Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Terminalidade em Escultura

CURSOS DE APERFEIÇOAMENTO:

1994 – Simpósio de Arte na América Latina – Aracy Amaral, German Rubiano / Colômbia, Rebeca de Leon / Chile, Alícia Haber / Uruguai

1992 – Curso de Instalação ministrado por Mary Dritschel, profa. Do Art Institute of Chicago

1992 – Curso de Escultura ministrado por Carlos Fajardo

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

1998 – Galeria Thomas Cohn – São Paulo / SP

1998 – Bolsa de Arte de Porto Alegre – Porto Alegre / RS

1995 – Thomas Cohn Arte Contemporânea – Rio de Janeiro / RJ

1995 – Programa de Exposições – Centro Cultural São Paulo / SP

1994 – “O Corpo Ausente” – Galeria da FUCS – Caxias do Sul / RS

EXPOSIÇÕES COLETIVAS SELECIONADAS:

1999 – II Bienal do Mercosul – Porto Alegre / RS

- Por que Duchamp? – Paço das Artes – São Paulo / SP

1998 – Prêmio Brasília de Artes Visuais 98 – Teatro Nacional Cláudio Santoro – Brasília / DF

- Sete Movimentos – Museu de Arte Contemporânea – Porto Alegre / RS
 - Cointemporânea 98 – Galeria Thomas Cohn – São Paulo / SP
 - Antártica Artes com a Folha Produção Atual – Pinacoteca do Estado Parque Ibirapuera – São Paulo / SP
 - Afinidades Eletivas I – O Olhar do Colecionador – Coleção Kim Esteve Casa das Rosas – São Paulo / SP
- 1997 – I Bienal do Mercosul – Porto Alegre / RS
- Casa 26 Equipe de Artes – Porto Alegre / RS
 - Centro Cultural Recoleta – Buenos Aires / Argentina
 - A Arte Contemporânea da Gravura / Brasil – Reflexão 97 – MUMA – Curitiba / PR
- 1996 – XVI Salão do Jovem Artista – Usina do Gasômetro – Porto Alegre / RS
- Antártica Artes com a Folha – Ibirapuera – São Paulo / SP
 - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Porto Alegre / RS
 - Arte Sul 96 – CCMQ – Porto Alegre / RS
 - Catálogo 95 – CCMQ – Porto Alegre / RS
 - Poéticas Visuais – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – Porto Alegre / RS
- 1995 – A Arte Vê a Moda – CCMQ – Porto Alegre / RS – Exposição itinerante
- 1994 – XIV Salão Nacional de Artes Plásticas – IBAC – Rio de Janeiro / RJ
- Solares – Solar dos Câmara – Porto Alegre / RS
 - Mostra de Artes – Espaço Cultural do MEC – Brasília / DF
 - Perspectiva Contemporânea – CCMQ – Porto Alegre / RS
- 1993 – O Corpo e a Obra – Formas Tridimensionais – Edel Trade Center – Porto Alegre / RS
- Mostra Inaugural Avenida Cultural Clébio Sória – Câmara Municipal de Porto Alegre / RS
 - Projeto Presença – MARGS – Porto Alegre / RS
 - Produção Emergente – CCMQ – Porto Alegre / RS
 - O Espírito Pop – CCMQ – Porto Alegre / RS
 - O Olhar Contemporâneo – CCMQ – Porto Alegre / RS
 - Salão Chico Lisboa – MARGS – Porto Alegre / RS

- 1992 – X Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal – Porto Alegre / RS
- III Mostra de Escultura – Centro Municipal de Cultura – Porto Alegre / RS
 - Instalações – Usina do Gasômetro – Porto Alegre / RS
 - 49º Salão Paranaense – MAC – Curitiba – PR

PREMIAÇÕES:

- 1998 – Prêmio Brasília de Artes Visuais 98 – **Prêmio Aquisição** – Brasília / DF
- 1998 – Concurso Arte Pública Rio Grande do Sul – **Prêmio Aquisição** – Porto Alegre / RS
- 1996 – XVI Salão do Jovem Artista – **1º Prêmio – Aquisição** – Porto Alegre / RS
- 1993 – Salão Chico Lisboa – **Prêmio Artista Revelação** – Porto Alegre / RS
- 1992 – X Salão de Artes Plásticas Câmara Municipal – Prêmio Menção Especial
Porto Alegre / RS

ATIVIDADES DOCENTES:

- Desde julho de 1998 Felix Bressan é contratado pela Universidade de Caxias do Sul.
- De outubro de 1996 a setembro de 1998 foi professor no Instituto de Artes da Universidade federal do Rio Grande do Sul.

OUTRAS ATIVIDADES:

- Em 1997 fez parte da comissão julgadora do 17º Salão do Jovem Artista, promovido pela RBS, em Porto Alegre.

- Em 1998 fez parte da comissão julgadora do IV Concurso de Escultura Efêmera, promovido pela Associação dos Escultores, em Porto Alegre.
- Em 1998 integrou o Júri de Seleção do Concurso Espaços de Exposição da SMC / 99, em Porto Alegre.
- Bolsista do CNPq – Mestrado em Artes Visuais de 1994 a 1996. Orientadora: Dra. Elida Tessler.
- Bolsista pela FAPERGS e pela PROPESP com pesquisa em materiais e técnicas na área de Artes Plásticas, de 1991 a 1992. Orientador: Prof. Alziro Azevedo.

Obs.: Os dados curriculares foram fornecidos pelo próprio artista.

2. ENTREVISTAS

1.

Entrevista realizada em Porto Alegre, em 18 de abril de 1999.

Andrea Hofstaetter (A.H.) – Eu gostaria que tu falasses um pouco sobre o processo de criação da tua obra e sobre a utilização do objeto.

Felix Bressan (F.B.) – O meu trabalho, a grosso modo, divide-se em duas partes: a parte dos corpos e a que eu estou fazendo hoje. Poderia dizer que tem uma parte intermediária, “de passagem”. Esta também tem relação com o corpo. Algumas obras são feitas com partes das obras “corpos”, já existentes. Nas obras feitas com objetos, eu parto do objeto. Trabalho com a fragmentação do objeto.

A.H. – Fala da utilização do objeto e das relações com Marcel Duchamp.

F.B. – A princípio eu não me preocupo com referências históricas. Vou trabalhando com objetos que eu acho interessantes. Como disse antes, eu parto do objeto. Atualmente, em meu trabalho, há objetos que eu encontro no lixo. Eu poderia trabalhar, por exemplo, construindo formas sem me preocupar em utilizar objetos - partir do nada, utilizando materiais puros... Mas me interessa muito a utilização do objeto mesmo. A grosso modo, eu não me preocupo com Duchamp, nem com todo este cabedal da História da Arte, com – digamos assim - a origem das coisas. Me interessa; só que eu olho este objeto e acho interessante pegá-lo e fatiá-lo e construir uma outra forma. Eu acho isto muito mais rico do que só uma forma bem semelhante com a que me diz tudo , sem utilizar o objeto. E, fatalmente, aí vem todo aquele referencial da história da arte, do *ready made* , etcétera. E... Mas eu posso dizer que não... Quando começou e até atualmente, eu não ... não me preocupo com isso, assim, em ter um objeto que é um referencial na história da arte. Preocupo-me com o que eu acho que é muito mais rico, que traz uma riqueza muito maior p’ra obra. É muito mais rico tu teres o objeto, do que tu fazeres uma forma bem semelhante, sem ter o objeto. Outra coisa que me interessa muito, que eu estou utilizando, é esta coisa da fragmentação do objeto, modificando a forma dele e até criando no espectador aquela questão de ele não reconhecer o que é. Só depois de uma certa observação, de um esforço para reconhecer o objeto.

A.H. – Tu saberias dizer o que te levou ao interesse pela fragmentação?

F.B. – De modo geral, posso dizer que foi a possibilidade técnica de poder mudar o objeto. Isso que me interessou inicialmente. É uma maneira prática de mudar a forma. Se o negócio é reto eu posso deixar ele curvo, fragmentando e montando de outra maneira. É um modo prático de fazer isto. Agora, deve ter toda uma outra relação que eu não consigo explicar. Certamente tem. Agora... agrada-me fragmentar o objeto para descaracterizá-lo, para não se reconhecer o que era. E esta questão do ritmo me interessa muito. Sobre isto, tu já deves

ter lido minha dissertação. [Voltando à pergunta anterior] Em relação a Duchamp, eu acabei fazendo esta obra aqui [mostrando a fotografia da primeira obra com banco e roda de bicicleta] , que é uma das primeiras referências estéticas que estão aí, direta.

A.H. – Esta foi a primeira com “banco”?

F.B. – Bom, eu falo muito desta obra na dissertação. Eu falo justamente disto... mas depois voltou esta coisa da roda de bicicleta, do banco, daí eu pensei em fatiar um banco e eu fatiei um banco. Só que eu iria fatiar também todo o resto dele. Acabei não fazendo, esteticamente, fatiei só o banco...

A.H. – Tu projetas o trabalho antes ou a obra vai se construindo no momento em que estás fazendo?

F.B. – As duas coisas. Há coisas que eu projeto, quando eu estou com uma parte do trabalho. Ou eu posso pegar um objeto, desenhá-lo pelo computador, como este projeto aqui [mostra o projeto da obra “Sem Título”, de 1999, com forçados e ferro] e elaborar trabalhos a partir daí. Normalmente eu faço um esboço. Quando há um problema, quando tem um corpo, assim uma porção de coisas, aí então eu faço um esboço ou mais de um, para ver como funciona plasticamente. O esboço é feito para anotar a idéia, “rapidinho”, para anotar que eu tive esta idéia. É muito interessante. Passa um mês ou dois, e quando eu olho, eu não me lembrava mesmo que eu tinha tido aquela idéia. Ela me ajuda a solucionar problemas. Este é um nível de esboço. Outro nível é fazer o projeto mesmo, como aquele que eu montei em São Paulo agora [a mesma obra mostrada] , no Paço das Artes. Eu fiz o projeto dele. Aí mostrei para algumas pessoas. Vendi a obra antes de fazer, só no projeto. Ficou bom, eu gostei. Gostei de poder fazer isto. Não fica mais uma obra minha “estocada”. Ao mesmo tempo, é meio arriscado isto. Foi toda projetada, mas na montagem ficou um pouquinho diferente. No geral, está bem... Não ficou *exatamente* na medida...

A.H. – Tu dizes que alguns trabalhos teus são “porcarias” e outros “ficam bons”. Tu saberias dizer o que te mostra que o trabalho está bom”?

F.B. – Eu sei te dizer o seguinte: sobre obras minhas e obras de outros artistas, - na minha visão - , é assim: eu olho e digo “*isso aí é bom*” ou “*isso aí é porcaria*” . É uma intuição. Em relação à minha obra, quando estou muito próximo dela, trabalhando nela, é difícil manter um distanciamento. É melhor deixar passar um tempo e depois “*bater o olho*”... A primeira “*batida de olho*” te diz na hora. Não “tem” critério. Não sei. É “*bater o olho*” e ver se está bom. Como às vezes o próprio artista não tem o distanciamento, então isto é bem problemático. Por exemplo: aquela bicicleta gigantesca que está ali [obra guardada no atelier do artista] , quando eu fiz, eu achei que foi boa a idéia – fazer uma bicicleta de tubos – que as pessoas gostariam... uma coisa mais criativa... mais normal... E isto é um problema também. Disso aí muita gente gostou. Quando muita gente gosta é um bom sinal de que não é bom. É a minha opinião. Tanto é que é uma obra que eu renego.

A.H. – Quando tu usas objetos, tu já sabes antes que objeto tu queres e aí tu vais atrás? Ou tu vais colecionando coisas, vais guardando...?

F.B. – Muita coisa, no início, foi achada na rua. A enceradeira, aquela, por exemplo [*alusão à obra com enceradeira*].

A.H. – Aí tu recolhias e trazias para depois ver o que...

F.B. – ... é, eu fazia assim. A enceradeira ficou parada aí, mais de ano, até eu resolver fazer alguma coisa com ela. Quando eu a vi, eu sabia que alguma coisa ia sair. E eu estava fazendo coisas bem diferentes, não tinha nada a ver com a enceradeira. Mas eu achei que aquele objeto ia dar uma coisa séria, alguma coisa especial. E essa é uma obra que partiu do objeto. Chega uma hora que sai, como com a enceradeira. Com os objetos que eu estou trabalhando agora, as ferramentas, é diferente. Estes tu não vais achar na rua. Então, como eu estou nesta fase, nesta linha, eu tenho que ir atrás dos objetos. Mas muitas coisas eu acho. Eu só não tenho mais coisas por falta de espaço.

A.H. – Qual foi o primeiro que tu fizeste com ferramentas?

F.B. – Sabe que isto é interessante? O primeiro que eu fiz com ferramentas é todo construído. É este aqui [*mostra a fotografia da obra “Rastel”, de 1995, com rodinhas, ferro, madeira e couro*]. E é um espaço de tempo grande. Eu acho que o primeiro que eu fiz com ferramentas... isto aqui, p’ra mim, é um ancinho...

A.H. – ...que tu construístes.

F.B. – Eu construí... foi feito em ’95. Na época, eu estava fazendo isto aqui [*mostra fotos de obras com corpos*], e, digamos, eu poderia ter utilizado... tem uns “rastéis” [*o autor se refere à ferramenta “rastelo”*] que são assim, p’ra gramado, bem semelhante assim. Eu poderia ter comprado o objeto. Mas eu queria fazer diferente. Poderia dizer que é o meu primeiro objeto com ferramenta. Esse aqui [*o artista mostra a fotografia da obra “Sem Título”, de 1996, com enrolador de lã, ferro, couro e cordão*] é com um enrolador de lã. Este outro aqui, por exemplo, já é de ’98 [*mostra fotografia da obra “Sem Título”, de 1998, com pás e ferro*]. Depois de um tempo, eu comecei a usar as ferramentas. No início, eu utilizei as ferramentas junto com aquele banco fatiado. O das pás, acho que foi o segundo com ferramentas. Nesta época eu tive uma grande exposição e trabalhava em sistema de mutirão. Durante uns quatro meses, tive muito trabalho... o dia inteiro! Dá muito trabalho cortar, montar... Quando eu trabalho com ferramentas, primeiro eu opero sobre uma só peça. Antes de fazer, eu sei mais ou menos como vai ser. E aí, operando sobre a primeira peça, eu vejo se dá ou não, se é possível ou não. E assim vai... Tem este das pás, o banco, as cavadeiras... O “das cavadeiras” [*refere-se à obra “Sem Título”, de 1998, com cavadeiras e ferro*] era para ficar “tipo uma aranha”. Eu fiz todo ele assim. E aí eu olhava, eu olhava, e tornava a olhar... “tava bom”... mas eu queria melhor. Tentava modificar, mas não sabia bem

como... Aí um dia, eu acordei de madrugada, pensando na obra e resolvi levantar. Daí eu juntei as duas pontas e... pronto! Estava resolvido. Ela pode ser montada em várias posições. Ficou uma obra bem boa. Tem relação com... até com Lygia Clark.

A.H. – Atualmente, quando utilizas o banco com a roda, tu o utilizas conscientemente, tu queres fazer uma citação, é uma apropriação... afinal, o que é?

F.B. – É uma citação de Duchamp, bem consciente. Eu não diria que eu me apropriei do objeto. Eu não me apropriei do banco, nem da roda. Eu me apropriei da obra dele. O banco com a roda.

A.H. – Tu utilizaste o banco e a roda mais de uma vez. Foi sempre com a intenção de “retrabalhar” a obra?

F.B. – É, exatamente.

A.H. – Esta aqui, com o “secador de garrafas” [*alusão à obra “Sem Título”, de 1998, com peças de máquina de escrever e ferro*] , também? Conscientemente?

F.B. – Não sei se tem a forma, se eu tive a idéia de fazer alguma coisa parecida com o “porta garrafas”. Eu vejo mais por aí – há uma associação com uma forma, que fatalmente levou por aí... É o seguinte: existe o conhecimento da História da Arte. O dia que tu tiveres a idéia de fazer uma coisa parecida com um “porta garrafas”, é por aí... Eu não pensei no “porta garrafas” e depois ... (fiz a obra). Há o conhecimento da História da Arte. É uma referência direta.

A.H. – Tu chamarias ou pensas em anamorfose na série de obras com ferramentas?

F.B. – Eu não tenho esta referência direta. Não penso nisto na hora de fazer. Não tenho a intenção de fazer anamorfose. Fatalmente isto vem na sombra, que fica um pouco deformada. Mas eu não... É que, como artista, tu acabas te obrigando... O trabalho poderia seguir por diversos caminhos. Mas é preciso fazer uma escolha. Um artista profissional acaba tendo uma postura. Não adianta ficar fazendo um “monte” de coisas. Eu não abro muito o leque. Vou abrindo aos poucos. Por exemplo, quando eu comecei a trabalhar com os objetos, eu fui pesquisar se alguém já estava fazendo este tipo de trabalho [*o autor refere-se às obras com ferramentas*]. Não tenho notícias de que alguém faça exatamente como eu. Até tem coisas semelhantes. Mas não tenho notícia de que alguém tenha feito como eu. Não que o fato de alguém ter feito seja muito ruim.

A.H. – Outros apontam a relação do teu trabalho com o de Regina Silveira. Tu mesmo vês esta relação?

F.B. – Esta questão do objeto deformado que ela faz, pela sombra longa,... poderia ter ido por aí o meu trabalho. Eu poderia ter feito deformado. Poderia ter ido por aí, mas não fui. Para mim não foi. É outro caminho. Quando eu vi o trabalho dela, eu me dei conta de que tinha relação. A Angélica de Moraes fala desta relação.

A.H. – E elementos formais na tua obra – como tu pensas a cor, por exemplo?

F.B. – Eu uso sempre a cor crua dos objetos, quase sempre procuro deixar a cor crua dos objetos. Inclusive a ferrugem. De maneira nenhuma me incomoda – eu até gosto. Ou eu trabalho com a cor crua, ou com vermelho, preto, mas a maioria é cru.

A.H. – Tu não consegues enxergar colorido, pintado? As “vassoras” o são, não é?

F.B. – É como elas eram. Eu quase escolhi um vermelhão. Eu poderia ter escolhido vassoura crua. Mas como para mim era uma obra meio jocosa, assim tipo uma “cauda” de um vestido, era para ser bem exagerado. A primeira foi roxa.

A.H. – E a colocação da obra no espaço, a questão da suspensão?

F.B. – Para mim isto é fundamental. A mesma obra no chão ou montada de acordo, muda totalmente. E me incomoda quando ela não está montada de acordo. Então, dentro do espaço, como ela cabe, montada... eu acho até que o fato de ela estar dependurada, flutuando, é a questão do corpo... É como ela tem que estar. É a única maneira possível.

A.H. – Esta questão da colocação no espaço tem a ver com as outras questões que estão ali...

F.B. – ... com o corpo. É como se ela estivesse vestindo um corpo invisível que está ali. Às vezes a altura é um pouco maior do que um corpo normal, mas... a relação delas com o espaço é muito importante.

A.H. – Elas não têm um suporte.

F.B. – É. Tecnicamente seria mais fácil se houvesse uma base, um suporte. Mas eu quero o objeto sem suporte, “puro”. Se houver um suporte, tem que fazer parte da obra.

A.H. – As tuas obras são todas “esculturas” ?

F.B. – Todas elas são esculturas. Poderia chamá-las de objeto... Eu acho que são esculturas, porque escultura se articula mais no espaço real. Pela relação com o espaço. Eu pretendo fazer uma escultura bem grande, de seis metros de altura, parecida com esta [refere-se à obra “Sem Título”, de 1998, com

forçados e ferro] , onde eu vou fugir do objeto real. Vou fazer uma cópia do objeto, de tamanho bem grande.

A.H. – Em relação à inserção da tua obra no mercado, comenta-se que houve uma certa rapidez. Na tua opinião, a tua inserção no mercado foi rápida ou não?

F.B. – Eu acho que houve, sim, uma certa rapidez. Mas eu acho que eu ainda não entrei, mesmo, no mercado. Houve uma certa rapidez para entrar numa galeria em São Paulo, por exemplo. No ano passado, eu vendi muita coisa. Mas eu acho que não entrei mesmo no mercado.

A.H. – E no campo da arte... tua participação na “I Bienal do Mercosul”, por exemplo: tu achas que o processo de entrada foi rápido?

F.B. – O artista nunca vai achar rápido. Sempre vai achar que poderia estar participando de mais coisas. Comparado com outros artistas, dá para dizer que foi rápido.

A.H. – Tu fazes a obra pensando no mercado? Fazes para vender, pensas nisto?

F.B. – Se eu fizesse, não estaria fazendo isto. Eu tenho plena consciência de que, se eu fizesse pensando em oferta, não faria. O mercado é muito pequeno. Em Artes Plásticas o mercado é bem maior para outro tipo de coisa. Para escultura é bem pequeno. Noventa por cento do que vende em Arte, é pintura; dez por cento é o resto. E o resto é tudo. E para este tipo de coisa que eu faço, é menor ainda. É só quem gosta mesmo que compra. Para entrar mais no mercado, teriam que ser coisas menores, como cópias pequenas das obras grandes.

2.

Entrevista realizada em Caxias do Sul, em 20 de outubro de 1999, no atelier do artista.

A.H. – Tu te interessas pelo valor simbólico dos objetos que utilizas em teus trabalhos?

F.B. – Não me interessa o significado do objeto. O que me interessa na escolha dos objetos é o aspecto formal e o aspecto rústico. Eu utilizo objetos que me chamam atenção. Não utilizo objetos que me incomodam. Normalmente eu gosto do objeto que escolho. Mas não escolho pelo significado – isto não me interessa.

A.H. – Eu gostaria que tu falasses um pouco sobre a questão da suspensão dos teus trabalhos, no espaço de exposição. Sempre funciona?

F.B. – Muitos dos meus trabalhos são totalmente suspensos. Outros tem uma parte apoiada no chão. E os últimos, com ferramentas, são montados sobre o chão. Quem se interessou muito por isto e poderia te falar mais sobre a suspensão é o Justo Werlang. Mas os trabalhos que estão suspensos só podem estar assim e não há outra alternativa.

A.H. – Poderias citar o nome de alguns artistas com os quais identificas o teu trabalho?

F.B. – Eu não conheço nenhum artista que tenha um trabalho parecido com o meu, pensando especialmente nestas últimas obras, nas quais corto ferramentas e as reconstruo.

3.

Entrevista realizada em Porto Alegre, em 14 de janeiro de 2000.

A.H. – Como posicionas teu trabalho, tendo em vista a história da escultura e a relação apontada entre teu trabalho e Duchamp? Te colocas numa posição mais clássica ou entendes teu trabalho como contestação?

F.B. – Historicamente, na escultura, não entendo como contestação. Tive a preocupação, no meu mestrado, de relacionar com contestação. A minha obra foge do suporte tradicional – o cubo branco – mas a época da contestação já passou. Trabalho de uma maneira em que a própria peça se sustenta. Procuo desenvolver uma linguagem pessoal, uma trajetória. É um desenvolvimento e não contestação. É necessário ter uma trajetória, uma coerência no todo da obra. Nada é gratuito, tudo se sustenta – traz uma história.

A.H. – Como vês a utilização da psicanálise como instrumento de leitura de teu trabalho?

F.B. – Ela, somente, é limitante, incompleta. A psicanálise é pertinente para a análise de muitos aspectos da obra. Mas há outros aspectos também importantes, sob outros pontos de vista.

A.H. – Que conteúdos estão presentes atualmente em teu trabalho? Qual é, hoje, tua principal temática/ problemática? O que dirige o trabalho?

F.B. – Meu último trabalho é um dos que expus na “II Bienal do Mercosul” – com as picaretas. Neste trabalho da “II Bienal”, a relação com o corpo continua. A questão do corpo é importante, a relação com o corpo é direta. O corpo do espectador passa por entre as peças. Mas, a rigor, atualmente, não me preocupo com uma temática específica. No outro trabalho da “II Bienal”, trabalhei com ferramentas, numa idéia de repetição de módulos [obra “*Sem Título*”, de 1999, com forcados e ferro]. A partir deste tipo de trabalho, as várias peças formam, em conjunto, uma outra coisa. O que me interessa muito é a criação de ritmos.

A.H. – Nestas obras trabalhas com projetos gráficos?

F.B. – Faço o projeto pelo computador, mas inicio por um módulo feito anteriormente, manualmente – uma peça-módulo. O computador é utilizado para pesquisar possibilidades de apresentação da obra, inteira, no espaço, pela repetição da peça-módulo.

A.H. – Não colocas títulos na maioria das tuas obras. Na tua dissertação algumas obras são citadas com título, quer dizer: tinham título. Posteriormente os retiraste. Por que?

F.B. – No desenvolvimento da minha dissertação, apresentei as obras com título por ser mais fácil reconhecê-las na leitura. Mas eu prefiro não colocar título. Não há necessidade. Não gosto de título. O título não acrescenta nada ao trabalho ou pode dar uma visão muito óbvia, descritiva – pelo menos isto vale para o caso das minhas obras.

A.H. – Relacionas o teu trabalho com o surrealismo?

F.B. – Na minha opinião, não há relação direta do meu trabalho com o surrealismo. Pelo menos eu não procuro esta relação. Ela não me interessa.

A.H. – Existem fatos importantes na tua vida, ligados à escolha pela carreira artística?

F.B. – Não há.

3 ■ TEXTOS PUBLICADOS SOBRE O ARTISTA

"Pioneiro" - Caxias do Sul, 19 de maio de 1994.

PIONEIRO

Sete Dias

CAXIAS DO SUL, 19 DE MAIO DE 1994

EXPOSIÇÃO

O Corpo Ausente revela a reação criativa de Félix Bressan

A partir de hoje a galeria da UCS mostra a ótica do escultor e ensaio

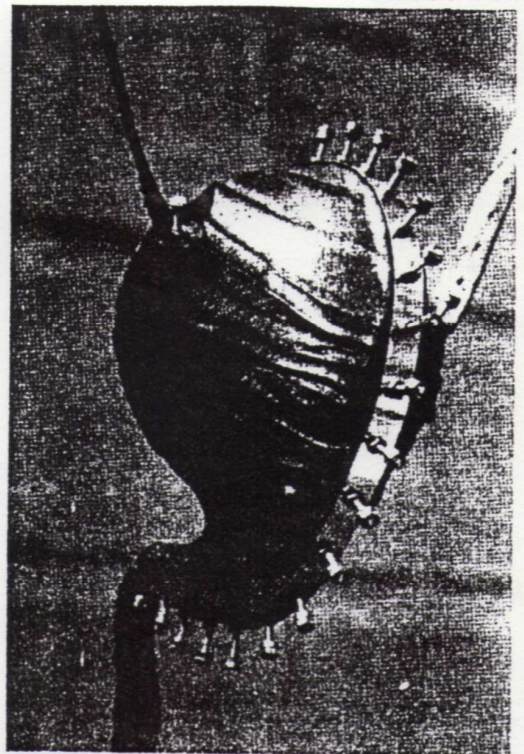
Caxias do Sul - *O Corpo Ausente* é o nome da exposição que o escultor Félix Bressan inaugura hoje, às 18h, na GAU - Galeria de Arte da Universidade (Prédio da Biblioteca Central). Félix Bressan é caxiense, e cursou Artes Plásticas - Terminalidade Escultura - na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, onde atualmente faz Mestrado. A invocação do corpo humano, através da roupa que o veste, é a principal característica do trabalho do artista. A obra de arte, na ótica de Félix, não é objeto de museus, mas sim elaboração criativa da vida, que reelabora e reconstrói sua relação com o público, dentro da perspectiva da arte contemporânea.

Félix Bressan já participou de várias exposições coletivas em Porto Alegre, como o 10º Salão

de Artes Plásticas Câmara Municipal, 3ª Mostra de Escultura, Instalações, 490 Salão Paranaense, Produção Emergente, O Espírito Pop - Influência na Arte Atual Gaúcha, O Corpo e a Obra - Formas Tridimensionais, Salão Chico Lisboa, Mostra Inaugural - Avenida Cultural Clébio Sória, Projeto Presença, Perspectiva Contemporânea, e Solar dos Câmara. A mostra de esculturas, em ferro e couro, está acompanhada do ensaio fotográfico de Roger Engman, que estabelece a relação direta entre "corpo e obra", ao fotografar os trabalhos preenchidos com sua matéria vital: o corpo humano. Antes do evento, haverá um encontro com o artista, às 17h.

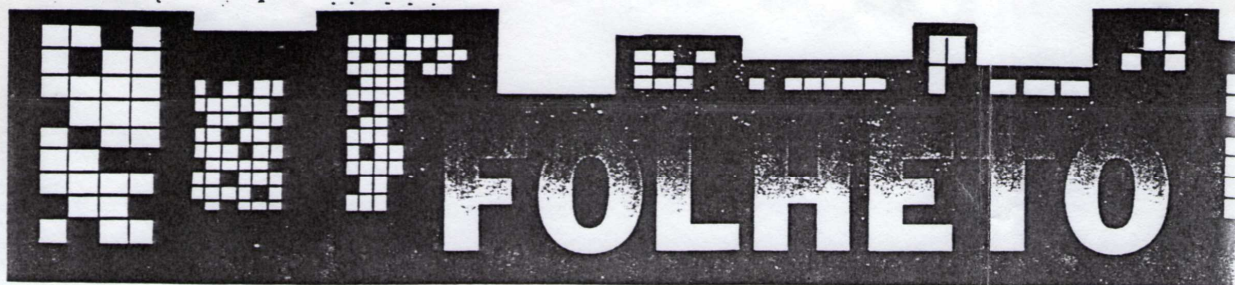
□□ *O Corpo Presente* está aberto ao público até o dia 17 de junho, e é uma promoção da Universidade Federal de Caxias do Sul, através da Pró-Reitoria de Extensão e Relações Universitárias

DIVULGAÇÃO/PIONEIRO



Obra: a linguagem trabalha o ferro e o couro

SUMAR COME



EXPOSIÇÕES

Esculturas como formas de revelação

FÉLIX BRESSAN, COM O CORPO AUSENTE, DESNUDA O ESPECTADOR COM A SUGESTÃO

Até o dia 17 de junho, a comunidade terá acesso a uma das produções mais instigantes das artes plásticas caxienses. Félix Bressan inaugura às 18h sua primeira mostra em Caxias, intitulada *O Corpo Ausente*, compostas de esculturas feitas em ferro e couro.

Acompanha a mostra na Galeria de Arte da Universidade de Caxias do Sul (GAU), um ensaio fotográfico de Roger Engman, que "estabelece a relação direta entre 'corpo e obra'" e que estará instalado no Centro de Convivência.

Porém, antes do vernissage, às 17h, está previsto um encontro entre artista e público, na GAU, momento em que irá discorrer sobre a confecção de suas peças aos interessados.

Simulação

Observadas de perto, as esculturas-formas de Bressan remetem os observadores para um plano entre o já-codificado e o ainda desconhecido, o cotidiano e o imaginário. São vestíveis, segundo definição do autor das peças, porque simulam, de forma reveladora, as vestimentas de todos.

Essa relação desnuda o observador no momento em que ele transfere o que parece ser um objeto diverso — a obra — para o ponto de origem do trabalho em curso — os moldes planejados do vestuário real.

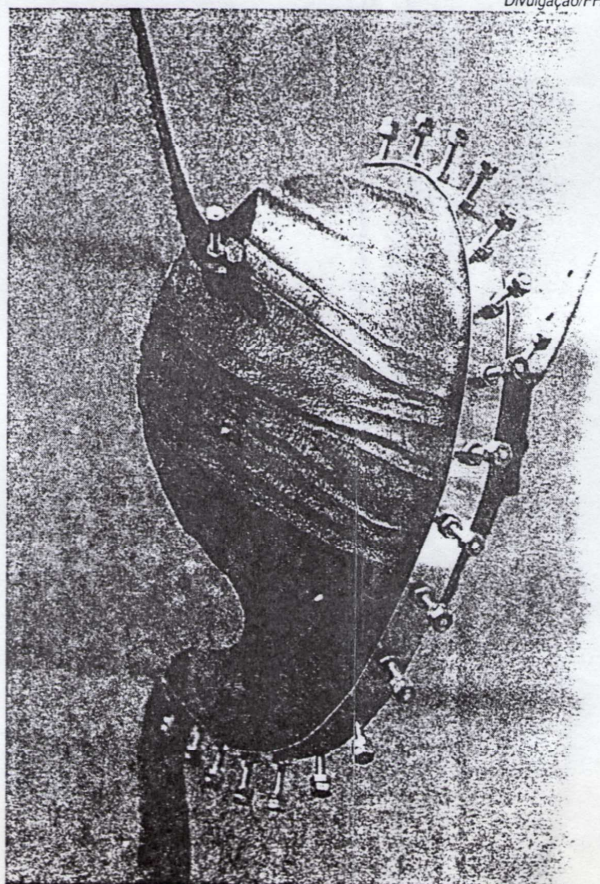
Surgem então os pólos de reflexão sugeridos por Bressan: revelar, encobrir; castidade, sexualidade; presença, ausência; unidade, multiplicidade; natural, artificial e assim por diante. E dentro desses extremos, novas dualidades que provocam diferentes estágios de um jogo lúdico.

Mostras

Recentemente, Bressan expôs no Solar da Câmara, em Porto Alegre. Antes disso, o artista já havia participado de 11 coletivas, iniciada em 1992, com destaque para o 49º Salão Paranaense, no Museu de Arte de Curitiba, também em 1992 (na qual igualmente estava exposto um trabalho de Iolanda Gollo Mazzotti). *Produção Emergente*, na Casa da Cultura Mario Quintana, em 1993, e a premiação com menção no Salão Chico Lisboa, do Margs.

Bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), Bressan possui curso seu mestrado em Artes Plásticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com terminalidade em escultura. Além da formação acadêmica o artista buscou o aperfeiçoamento com Carlos Fajardo e Mary Dristchel, professora do Art Institute of Chicago, com quem aprendeu técnicas de instalações.

A mostra *O Corpo Ausente* é realização da Pró-Reitoria de Extensão e Relações Universitárias. (D.B.A.)



Divulgação/FH

Escultura-forma — dualidades na ótica do artista plástico Félix Bressan

O corpo presente — Félix Bressan ao lado de uma de suas esculturas, inspirada também na mandala; mostra pode ser vista até o dia 17 de junho

A imaginação a serviço dos desejos

COM O CORPO AUSENTE, BRESSAN ATUALIZA CAXIAS NO CIRCUITO PLÁSTICO

Dhynarte de Borba
e Albuquerque
Editor do Folheto

Como disse alguém, em lugar de rendas e transparências, pedaços de couro, latices, arames, pregos e látex. Em *O Corpo Ausente*, o artista plástico Félix Bressan ousa e causa espanto: cinturões com tachas, armações que sugerem vestidos, conjuntos de peças que retemem ao vestuário de personagens de contos sado-masoquistas e, talvez, aos modernos punks (sem esquecer que em Shakespeare a expressão já está latente).

A mostra, a primeira individual de Bressan (conta que só havia visto tantas peças suas reunidas na ocasião da formatura), está na Galeria de Artes da UCS, onde pode ser apreciada até o dia 17 de junho. Na quinta-feira, antes do vernissage, o artista conversou com seleta platéia que ouviu aten-

tamente suas incursões, conservando um tanto de espanto, outro tanto de admiração.

Bressan, que anteriormente havia trabalhado com vestuário, transportou as formas para as artes. Nesta exposição, procurou valorizar, através da ausência, o corpo. Tanto que os corpetes, salvo algum incômodo, poderiam facilmente vestir mulheres com corpos de deusas consumistas — afinal, os elementos que Bressan utiliza para confeccionar as peças integram sonhos e pesadelos de várias civilizações modernas.

Impacto

Reconhecendo que suas obras encontram dificuldade no momento de comercializá-las, Bressan parece só se incomodar mesmo quando o observador interfere de maneira não esperada diante de seu trabalho. Com detalhes móveis (como a peça da foto), as esculturas vestíveis são dispositivos de acordo com a concepção

do autor; livres do controle do criador, estão à mercê dos espectadores.

Vários materiais foram tentados no processo de amadurecimento do artista. Hoje, ao lado de Iolanda Gollo Mazzotti, Vitor Hugo Porto e Diana Domingues, Bressan atualiza Caxias com suas esculturas-formas. Sem crítica social — “uma questão pertinente à arte contemporânea”, admite —, mas com a tentativa de ampliar os limites do corpo.

O certo é que a dualidade instintiva salta aos olhos. Seja como afirmação da sexualidade — cada peça, uma forma de desejo —, seja na contraposição do corpo com sua inexistência no espaço entre arames. Outra prova deste contraponto, é a mostra paralela de algumas fotografias feitas por Roger Engmon: “Nelas, o corpo está presente. Isto faz a diferença”, simplifica Bressan.

Oculto/Visível

Na confecção das peças, o corpo

se faz “real”. Nem sempre materializado, mas ao observar as esculturas, revela-se a anatomia; a maleabilidade do material é que determina o ritmo e os contornos, já que o projeto prévio é apenas uma referência para compor os objetos.

Neste percurso, iniciado no começo de 1992, Bressan aprendeu a conservar técnicas que lhe salvaram, segundo sua compreensão, de “cair em algo superficial”. Assim, o apreciador pode ficar tranqüilo, pois suas vontades ocultas terão ressonância, como fantasia ou como descrição tridimensional da libido.

Pesquisador, algumas formas permanecem como se provassem sua importância para o produto final. Fetiche são emoldurados quase que inconscientemente — como o caso dos pregos nas saqueiras, utilizados inicialmente como sustentação para a composição da obra. De qualquer maneira, nada escapa: no máximo, as questões são revistas.

"Zero Hora" – Porto Alegre, 28 de agosto de 1996.

OS LANÇAMENTOS DO
POP INTERNACIONAL
Página central

SEGUNDO CADERNOC

O ESTILO NA
EXPOINTER
Contracapa

ZERO HORA – QUARTA-FEIRA, 28 DE AGOSTO DE 1996

Obra tridimensional vence Salão

Felix Bressan, de Caxias do Sul, levou o primeiro prêmio do 16º Salão do Jovem Artista, promovido pela RBS



Felix Bressan, 32 anos, afirma que a premiação no 16º Salão do Jovem Artista pode tornar o seu trabalho mais conhecido do grande público

ANDREA LOPES

A 16ª edição do Salão do Jovem Artista, promoção da RBS, já tem seu vencedor. É o artista plástico caxiense Felix Bressan, que com a obra tridimensional *Cauda* ganhou uma viagem de uma semana a Nova York, com hospedagem e uma ajuda de custo de R\$ 700. Os outros quatro vencedores – Paulo Renato Damé, Vânia Mombach, Paulo Corrêa de Lacerda e Alexandre Moreira – levam cada um R\$ 1 mil. O qualificado júri do 16º Salão do Jovem Artista analisou 678 trabalhos em várias técnicas. No final, foram selecionadas 55 obras, que estarão expostas ao público a partir de amanhã na Usina do Gasômetro (João Goulart, 551), das 9h às 22h. A entrega oficial dos prêmios será realizada na noite de hoje, em uma cerimônia para imprensa, convidados e artistas.

Felix Bressan, 32 anos, mora em Porto Alegre e é formado em Artes Plásticas pela UFRGS. O artista participou de exposições coletivas na Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, e no Centro Cultural São Paulo. "Nunca realizei uma exposição individual", lamenta Felix, que recebeu o prêmio de menção honrosa no Salão Chico Lisboa em 1993 e terminou o mestrado em Artes Plásticas em abril deste ano.

OS PREMIADOS

1º lugar

Felix Bressan, de Caxias do Sul – *Cauda*, obra tridimensional

Demais premiados

- Paulo Renato Viegas Damé – *Sem título*, escultura
- Vânia Mombach – *Sem título*, obra tridimensional
- Paulo Corrêa de Lacerda – *Crianças de Rua*, pintura
- Alexandre Moreira – *Migazz*, pintura

OS SELECIONADOS

Ubiratã Braga, Wilbert, Cláudia F. Barbizan, Márcia Cassal, Gilmar Fraga, Adriana G. Muller, Marilice Corona, Fábio L. Pinto, Nubia Avila, Débora K. Flores, Adriano Rojas, Ricardo Monnamy, André Schulz Severo, Carlos Alberto de Oliveira, André Feil, Clarisa Mota Nunes, Sílvia Rejane Motosi, Helena Dávila, Ubiratan David Sanchez, Loraine Oliveira, Márcia Conceição, Laura Froes, Victor Hugo Cecatto, Jorge Luiz Portanova, Richard John, Marlene Macogda de Lara, Fernando Gugel, Michele Argenta Finger, Acélio Calvão, Nelson Ebelto, Luis Fontoura Geremia, Siomara da Costa Al-Menna Barreto, Helena Hoffmeister Martins Costa, Adalberto Almeida, Jorge Koenin, Renan Magnus da Silva, Ethiene Nachtigall, Rosana Krug, Máximo Pereira Lucena

Felix produz obras tridimensionais que não são vendidas facilmente. "Comercializo alguma coisa, mas não dá para viver só disso." O maior mérito de concursos como o Salão do Jovem Artista, para Felix, está na divulgação do trabalho: "Vencendo concursos como o Salão as pessoas ficam te conhecendo".

A comissão julgadora, formada por Eduardo Vieira da Cunha (artista plástico premiado na 15ª edição do Salão), Carlos Pasquetti (diretor do Instituto de Artes da UFRGS), Claudio Eli (diretor do Ateliê Livre da prefeitura), Romanita Disconzi (diretora do Margs), Angélica de Moraes (crítica de artes plásticas) e Vera D'Ávila (coordenadora de artes plásticas da Secretaria Municipal de Cultura) optou por não classificar as obras do segundo ao quinto lugares. Vera D'Ávila, coordenadora da comissão julgadora, revela que o salão deste ano surpreendeu pelo alto nível dos trabalhos inscritos. "A comissão julgadora decidiu dar um voto de louvor a todos os inscritos", anuncia.

O júri surpreendeu-se também com a seriedade dos artistas. "As pessoas aprenderam que jovem artista não é sinônimo de amadorismo", diz Vera D'Ávila. E completa: "A solicitação de que os artistas enviassem, junto com suas obras, o currículo e um portfólio, mais o sigilo na apuração das obras e a qualidade do júri atestam a seriedade do evento".

Artista transforma estorvo em escultura

Felix Bressan, de Caxias, é um dos seis artistas gaúchos selecionados para a 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul

EDUARDO VERAS



1ª BIENAL DO MERCOSUL

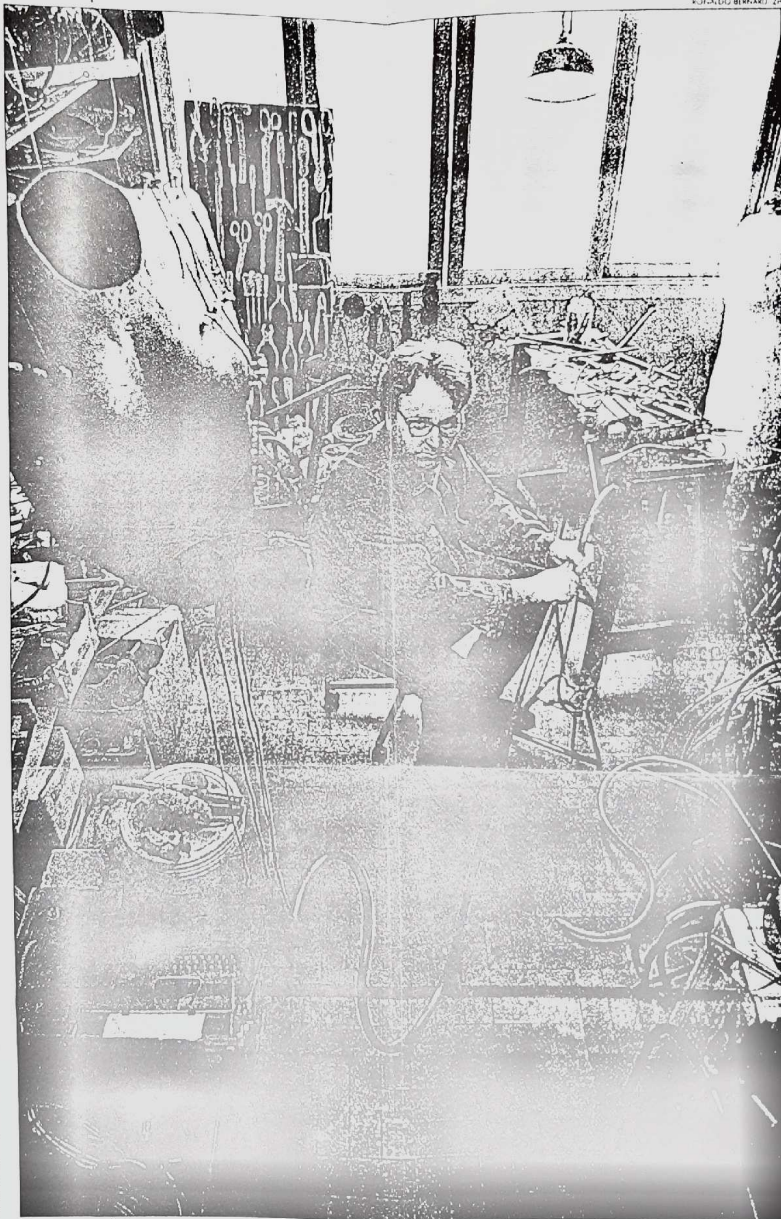
Até aqui, as esculturas que Felix Bressan deve expor na 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul não passam de uns trambolhos, estorvando o percurso pelo apartamento do artista. As peças – feitas com longas hastes de metal, parafusos e objetos de uso cotidiano (vassouras, triciclos, máquinas de escrever) – estão empilhadas no hall de entrada, no corredor e até na cozinha. Na sala de visitas, mal dão lugar para o sofá. Entre outubro e novembro, os trambolhos devem se transformar em esculturas originais, únicas, que sugerem olhares curiosos tanto sobre o corpo humano quanto sobre a História da Arte. Numa fábrica abandonada, vizinhança do shopping DC Navegantes, Zona Norte de Porto Alegre, vão assumir formas de estranhos animais, estranhas roupas e veículos que não saem do lugar. Pela mesma época, na galeria Thomas Cohn, no Rio, estarão à venda por pelo menos R\$ 2 mil.

Gaúcho de Caxias do Sul, 32 anos, Bressan ainda não decidiu quais esculturas vai mandar para a velha fábrica (seção *Ultimo Lustru* da Bienal do Mercosul) e quais vai expor na galeria carioca. Terá de escolher entre as que estão espalhadas pelo apartamento e suas possíveis descendentes. O artista calcula que até hoje fez perto de 50 esculturas – “Mas só umas 25 estão vivas”. As outras foram desmontadas e remontadas, originando novas peças.

Bressan trabalha em um quarto-oficina, um quase cenário expressionista, que montou no apartamento de corredores estorvados da Rua Jerônimo Coelho (para fascínio da mulher, Cristina, e especialmente do filho, Giuliano, olhos atentos, primeiros sete meses de vida). Ali, sem esboço prévio, Felix combina e recompõe os objetos que caem na rua. O mais novo é uma enceradeira, que, apesar de estar funcionando, foi jogada no lixo por uma repartição pública.

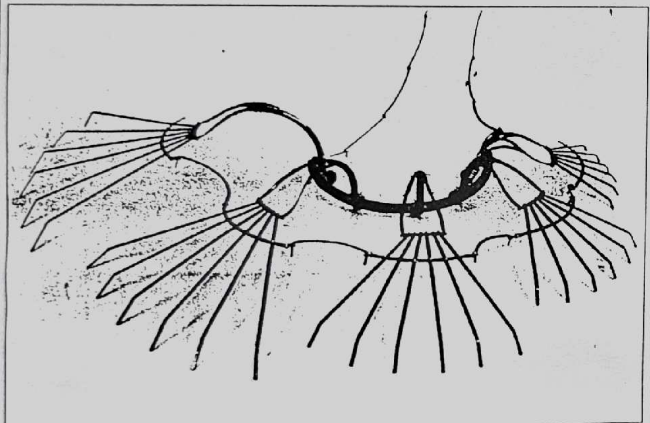
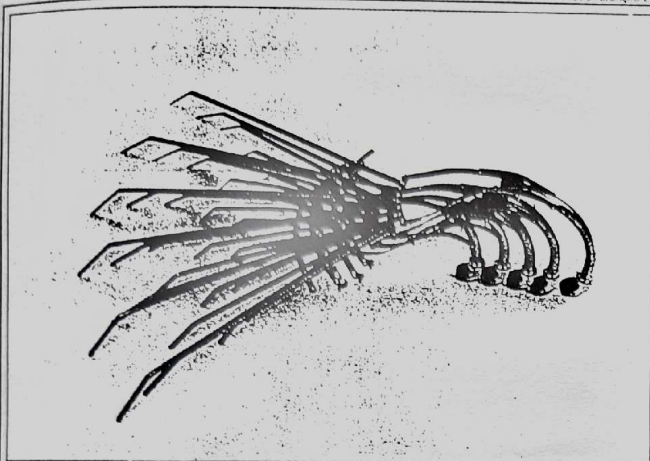
Nos primeiros tempos, o artista montava esculturas parecidas com peças do vestuário feminino – lembrança dos tempos em que trabalhou com a mãe, em Caxias do Sul, desenhando e recortando moldes em uma pequena fábrica de vestidos. Hoje, se diz preocupado mais com as estruturas e menos com as referências ao corpo. “Estou excluindo o corpo”, diz. “Estou incorporando alguma coisa de articulação”. As obras mais recentes incluem manivelas que, acionadas, abrem ou fecham o conjunto, estendem garras, “arregaçam” saias, retraem tentáculos. A citação mais imediata é o dadaísta francês Marcel Duchamp (aquele que, nos anos 20, virou um urinol de cabeça para baixo e fincou uma roda de bicicleta em um banquinho de madeira).

“O que sempre me encantou nas estruturas de Bressan foi o caráter estranho, grotesco, inquietante, apresentado cruamente ao espectador”, diz a artista plástica Elida Tessler, orientadora do escultor no mestrado em Artes Visuais da UFRGS. “São estruturas que se movimentam com certo humor”, avalia o crítico Frederico Morais, curador da 1ª Bienal do Mercosul. Ao escolher Bressan para figurar na seção dedicada aos artistas mais jovens da bienal, ele confessou que sua admiração vinha de longo tempo. No Salão de Arte de Curitiba de 1992, em que foi um dos jurados, Morais apontou uma escultura de Bressan como a melhor do concurso.

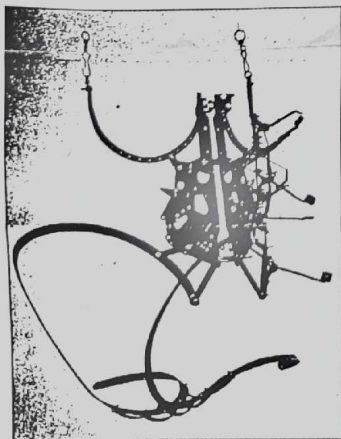


Quase cenário: em seu quarto-oficina, Felix Bressan cria esculturas com hastes de metal, parafusos e objetos cotidianos

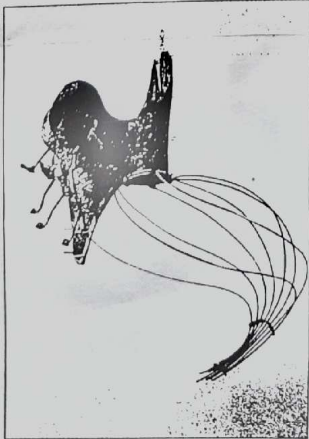
FOTOS: ENVIADA/3/2/4



Garras: a escultura criada por Felix Bressan pode ser apresentada de pelo menos duas maneiras diferentes, com os "ancinhos" recolhidos ou avançando em posição de ataque



Esqueleto: Bressan reproduz formas orgânicas

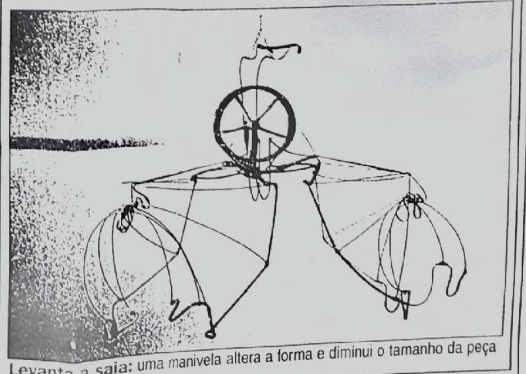
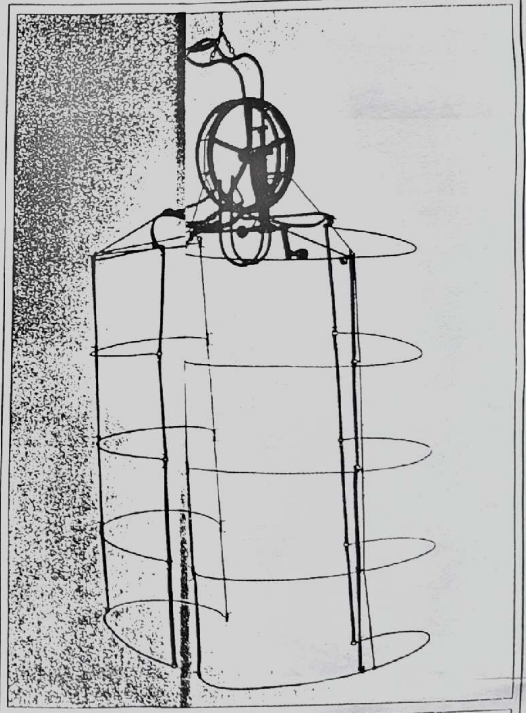


Espartilho: artista trabalhou com vestuário

Inusitadas engenhocas

O mais jovem artgaúcho na Bienal do Sul soma prêmios, terras em acervos estrangeiros, mio consegue viver do próprio tho. As proporções graúdas de sisculturas dificultam as vendas que há de inusitado naquelas p, também - quem vai pagar Rmil por uma engenhoca feita de duras e teclas de máquina de eser, um trambolho que nem cabeito na sala?

Por conta disso, Felix Bressan nunca fez uma exposição individual em Porto Alegre. "Fazer por fazer, não quero", diz o artista, que trabalha como professor substituto no Instituto de Artes da UFRGS. "Faria para vender alguma coisa." Vencedor do Salão do Jovem Artista, promovido no ano passado pela RBS, o escultor participa eventualmente de concursos e prepara sua segunda individual carioca, para a galeria Thomas Cohn.



Levanta a saia: uma manivela altera a forma e diminui o tamanho da peça

ZERO HORA - TERÇA-FEIRA, 28 DE ABRIL DE 1998

Estranhas engenhocas de Bressan

O artista, que participou da Bienal do Mercosul, faz a sua primeira individual em Porto Alegre



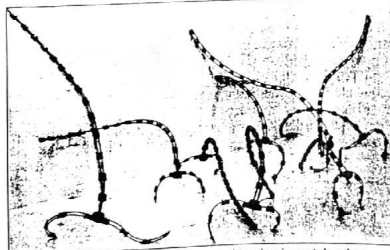
Depois de expor na Bolsa de Arte, Bressan deve levar suas bicicletas para a galeria Thomas Cohn, no Rio, e para o Paço das Artes, em São Paulo

Ancinhos, rodas de bicicleta e teclas de máquina de escrever servem de matéria-prima para o escultor gaúcho Felix Bressan. Pás, carrinhos de bebê e cadeiras de madeira também entram nas engenhocas que ele cria. A série de 12 dessas peças, todas inéditas, está em exibição a partir de hoje na galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre.

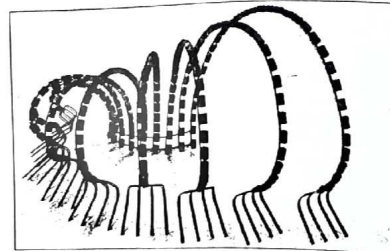
Para quem não conhece o trabalho de Bressan, o aviso: ele vai muito além do mero plano de "reciclar" objetos cotidianos. É como se o "ancinho", por exemplo, se expandisse e assumisse uma forma orgânica. O cabo da enxada vira espinha vertebral, as teclas da máquina de escrever delineiam um organismo com patas. As patas são móveis e aí está outra das surpresas: as esculturas, articuladas com molas hastes de metal e dezenas de parafusos, podem ser apresentadas de diferentes maneiras.

Quem já conhece as peças do artista também deve se surpreender. As novas engenhocas, realizadas desde dezembro do ano passado, guardam semelhanças com obras anteriores, mas parecem ainda mais enxutas e mais orgânicas. É como se o artista adquirisse maior autonomia diante daquelas que são as suas referências mais imediatas: o corpo humano e a obra do francês Marcel Duchamp (o criador dos ready mades, objetos produzidos pela indústria e reapresentados como obras de arte).

Essa é a primeira exposição individual de Felix Bressan em Porto Alegre. "Já estava na hora", diz o escultor, que tirou o primeiro lugar na volta do Salão do Jovem Artista, em 1996, e foi um dos seis gaúchos convidados para a 1ª Bienal do Mercosul.



Ferramentas assumem formas de animais vertebrados



Esculturas podem ser exibidas de diferentes maneiras

Apesar da projeção, seu trabalho ainda circula pouco por estas plagas. Tem melhor acolhida no centro do país. A partir de 16 de julho, estará na galeria Thomas Cohn, no Rio. Entre junho e agosto, deve figurar na coletiva *Porque Duchamp*, no Paço das Artes, em São Paulo. Ali, vai aparecer ao lado de alguns kids da arte brasileira contemporânea: Cildo Meireles, Jac Leirner, Nuno Ramos e Walmécio Cildas, entre outros.

As peças criadas por Felix Bressan, gaúcho de Caxias do Sul, custam entre R\$ 2 mil e R\$ 4 mil cada uma. Exigem eventualmente o auxílio de outras pessoas na execução. "É muito difícil cortar uma pá de aço", explica o escultor. "Cheguei a convocar quatro capangas na empreitada."

Bacharel em artes plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS, com mestrado em escultura pela mesma escola, Bressan já produziu pouco mais de 70 trabalhos. Apenas metade deles sobreviveu. Os outros foram desmontados e remontados por ele próprio, originando novas engenhocas. (Eduardo Veras)

O QUE: exposição de esculturas de Felix Bressan

QUANDO: de hoje a 9 de maio, de segundas a sextas, das 10h às 12h e das 14h às 19h. Aos sábados, das 10h às 13h. Abertura, hoje às 20h

ONDE: na galeria Bolsa de Arte (Quintino Bocaiuva, 1115)

ARTES PLÁSTICAS

Felix Bressan costura novo pensamento

CELSO FIORAVANTE
da Reportagem Local

Perverso, sensual e perturbador. Assim, em apenas três palavras, seria possível descrever o maravilhoso mundo novo do artista plástico Felix Bressan, emergente que inaugura hoje, na galeria Thomas Cohn, sua primeira individual em galeria comercial na cidade (havia feito outra, mas no Centro Cultural São Paulo, em 1995).

São oito esculturas, em que retomam temas e materiais com os quais vem trabalhando com maestria desde 1992, quando deu os primeiros e certos passos no meio. Em 1996, foi um dos selecionados do projeto Antarctica Artes com a Folha e, no ano passado, teve presença marcante na 1ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre.

O segredo de Bressan é criar, a partir da apropriação de objetos e resíduos do cotidiano, grandes esculturas, articuláveis e vazias. Nesta nova série, nota-se a frequência da utilização de objetos de trabalho (cavadeiras, picaretas, ancinhos, enceradeiras, vassouras e máquinas de escrever).

Apenas o parágrafo acima já poderia gerar teses sobre a reutilização de práticas dadaístas, a ausência do corpo e a memória presente nos objetos utilizados, mas nada disso funciona mais que o prazer e o enigma que as peças carregam.

Bressan constrói seres híbridos e labirínticos, cuja utilização não é para este tempo. Funcionam como pausas para uma reflexão sobre as relações do corpo com o espaço, do indivíduo com seu tempo e seu cotidiano. Lembram as imagens que Da Vinci concebeu para suas máquinas voadoras e de guerra.

São novas máquinas e objetos articulados e expandidos a partir de articulações que se movimentam entre o passado e o presente, que se resolvem sem levar em conta sua função.

Seus objetos surgiram a partir de pesquisas sobre materiais alternativos para indumentária teatral. Seus primeiros trabalhos lembravam figurinos vazios de ferro, como personagens ausentes de uma ficção própria. Mesmo alguns dos presentes ainda conservam características: os parafusos funcionam como ponto e as articulações, como dobra.

No andar de cima, a galeria apresenta os trabalhos de impressão fotográfica sobre tela do venezuelano Alexander Apóstol, que podem interessar pela maneira bem-humorada como inverte os

papéis masculino e feminino a partir de um imaginário dos anos 50, mas que são totalmente ofuscados pelo barulho provocado pelo vizinho de baixo.

Mostras: individuais de Felix Bressan (esculturas) e do venezuelano Alexander Apóstol (fotografia sobre tela)

Onde: galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, tel. 011/883-3355, Jardim Europa)

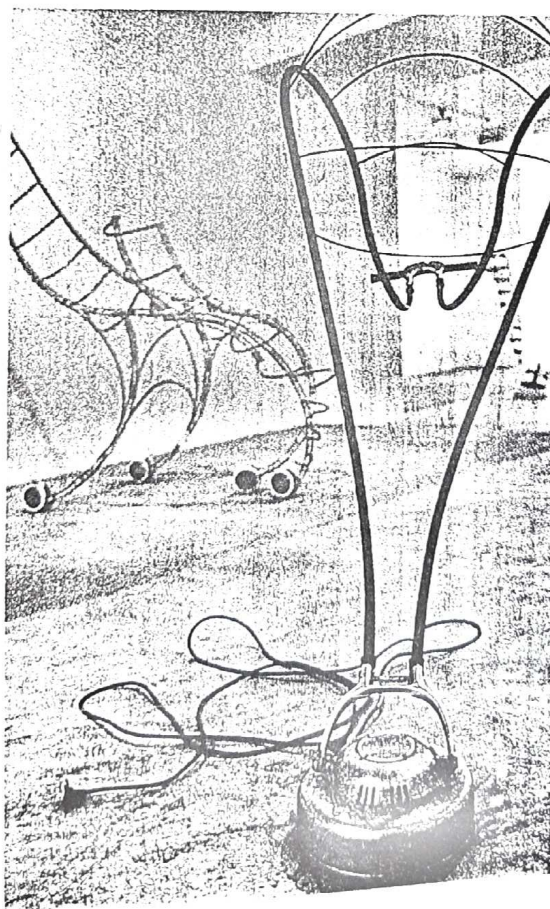
Vernissage: hoje, às 20h

Quando: de segunda a sexta, das 11h às 19h; sábado, das 11h às 14h

Quanto: de R\$ 4.000 a R\$ 7.000 (esculturas) e R\$ 2.500 (fotografias sobre tela em séries de três)



Acima, Felix Bressan e uma de suas peças; à esq. e abaixo, artista utiliza objetos do cotidiano e que também esta



“O Estado de São Paulo” – São Paulo, 16 de julho de 1998.

ANGÉLICA DE MORAES

D16 - O ESTADO DE SÃO PAULO

CADERNO 2

QUINTA-FEIRA, 16 DE JULHO DE 1998

VISUAIS

Félix Bressan expõe a força do efeito Duchamp

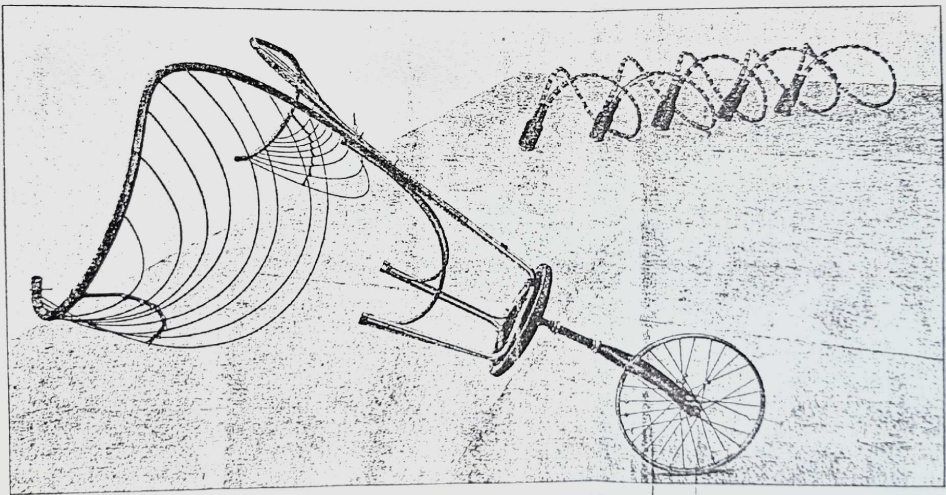
Ele abre individual em São Paulo com peças de formas insólitas feitas com objetos comuns

ANGÉLICA DE MORAES

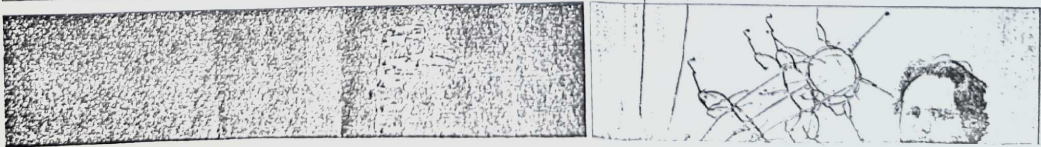
Félix Bressan, gaúcho de Caxias do Sul, 34 anos, abre hoje sua primeira exposição individual em São Paulo. Primeira de muitas, por certo. O conjunto de trabalhos que apresenta são exemplos eloquentes de um talento em acelerado processo de amadurecimento expressivo. Desde já e sem medo nenhum de errar, esta é uma das melhores mostras de jovens artistas do ano.

Outra certeza: Bressan não é fenômeno volátil, personagem de temporada. O escultor começou a ganhar visibilidade fora do Estado de origem durante o 14.º Salão Nacional (Funarte, Rio, 1994). Exibiu uma única peça: escultura aérea, gráfica, feita de finas fitas de ouro e metal. Anatomia híbrida, misto de espartilho e instrumento de tortura. Peça-resumo de boa parte das questões formais e poéticas que se desdobraram na atual mostra: remetem ao corpo, à sexualidade e ao diálogo inteligente com a herança duchampiana.

Foi durante o Salão Nacional de 1994 que o marchand Thomas Cohn conheceu Bressan. Provocado pelo que via, Cohn foi conferir o restante da produção em Porto Alegre. Nem precisou acionar o habitual sistema de acompanhar a evolução da obra até sabê-la consistente. Propôs de imediato uma exposição individual, que foi realizada em 1995, ainda no endereço canônico da galeria.



'Banco, Roda de Bicicleta e Ferro' (no lado) e 'Cauda II' (abaixo à esquerda); obras Bressan (abaixo à direita) apropriam-se de objetos do cotidiano e ganham veia surrealista



Irreverência - Em 1996, como integrante do júri do Salão do Jovem Artista (evento anual promovido pelo jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre), tive oportunidade de notar: Bressan progredirá rápido. Comparecia com uma peça que acrescentava ousadia e irreverência a seu horizonte de trabalho. Encontrara o antídoto para a tentação da elegância formal que pairava sobre sua peça anterior.

O artista tinha ido buscar em prosaicas e coloridíssimas vassouras o material adequado para articular um híbrido de bicho e máquina. Esse objeto iria garantir-lhe o primeiro prêmio do salão. Os ecos dessa peça ressoam agora em *Cauda II*, espécie de escorpião submetido à rotina doméstica, mas de ferrão alçado, perigoso. Algo ambíguo, que se equilibra entre humor e ironia, entre o surrealismo e seu corolário irreverente, a arte pop.

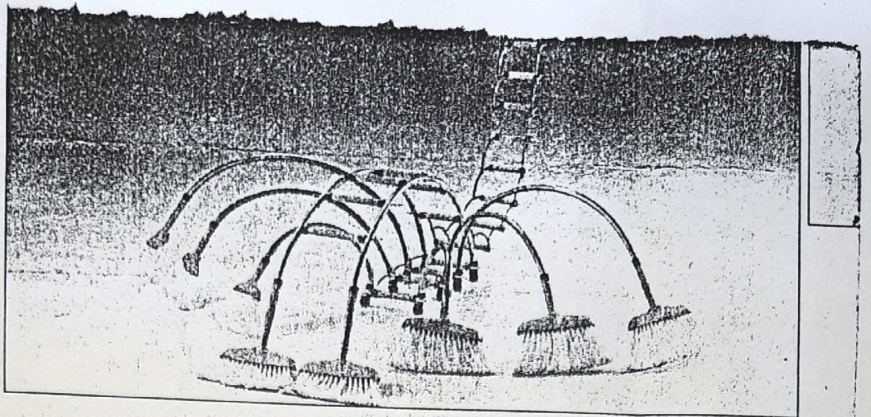
A 1.ª Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre em outubro, registrou outra presença marcante de Bressan. Dessa vez, a apropriação de eletrodomésticos e o aprofundamento da veia surrealista. Isso resultou em trabalhos como a peça sem título feita com enceradeira e canos de ferro que está na mostra paulistana.

O cabo da enceradeira ganha inflexão aberrante, rumo insólito, próprio das alucinações. Algo que freqüente, no espaço tridimensional, o mesmo universo formal proposto pelas sombras fantasmáticas, arbitrarias, desenhadas no plano por Regina Silveira. Embora falte a Bressan a densidade metafórica dos trabalhos de Regina.

Talvez a peça do escultor gaúcho com maior espessura de leitura seja a colocada logo à entrada da galeria, à esquerda. Toma como ponto de partida as formas do *Porta-Garrafas* de Marcel Duchamp. Esse famoso ready-made (*leia texto ao lado*) ganha uma forma alongada, fálcia. À sua volta e ao longo de toda peça, como índices de dedos ausentes, há diversos mecanismos articuláveis feitos com teclas de máquinas de escrever. É claro que Bressan faz metáfora sobre a masturbação. Algo que Duchamp tratou em uma de suas obras mais importantes, *O Grande Vidro*. Nesse trabalho antológico, Duchamp trabalha a imagem de um moedor de chocolate. Para Duchamp, "o solteiro mói ele mesmo o seu chocolate".

O artista admite sem reservas a influência de Duchamp e Regina. Desta, nunca foi aluno, mas diz acompanhar a produção. Bressan vai expor, em breve, ao lado de Regina Silveira na mostra *Por que Duchamp?*, coletiva incluída no calendário do Paço das Artes e ainda sem data definida para exibição. A coletiva inclui trabalhos de Nelson Leirner, Cildo Meireles, Nuno Ramos e Arthur Bispo do Rosário, entre outros.

O viés duchampiano que alimenta o trabalho de Bressan foi assunto para sua dissertação de mestrado, defendida no Instituto de Artes da Uni-



Apóstol questiona identidades em série fotográfica

Fotógrafo venezuelano expõe 12 trabalhos, a partir de hoje, na Galeria Thomas Cohn

O venezuelano Alexander Apóstol também deve muito à herança duchampiana. Especialmente na série de obras que exhibe, a partir de hoje, na Galeria Thomas Cohn. São 12 fotografias impressas (por plotagem) sobre tela. Nela, o artista explora o rico filão dos enigmas e jogos, tão caros ao mestre francês. Com um humor corrosivo, perfeitamente sintonizado com ele.

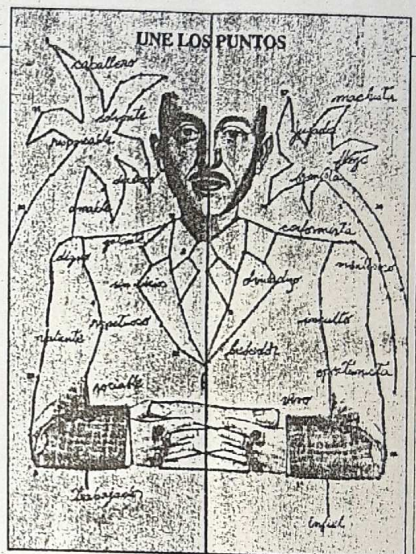
Apóstol exhibe a série *Passatempos* (1995-1997) e, por meio dela, ri até o escárnio de um dos personagens mais identificados com a latimidade: o machão. Cria cartas enigmáticas, palavras cruzadas e ligapontos que remetem sempre a esse estereótipo. Para abordar uma questão mais profunda e atual: a definição de masculinidade na sociedade atual.

O artista manipula e dá nova sintaxe a signos populares e charadas para tratar, também, da questão da identidade e de como a cultura latina está permeada de estereótipos que falseiam sua percepção. Os ma-

teriais e processos são adequados ao conteúdo: as imagens toscas, ingênuas, dos jogos apropriados de revistas ganham o status de discurso artístico traduzidas na reprodução da imagem que agregam à tecnologia eletrônica (computador). Esse contraste não é gratuito.

A irreverência e pertinência da obra de Apóstol vem firmando-se no circuito. Em 1997, ele foi convidado para participar de *Recorridos Fotográficos*, mostra paralela à Arco (Feira de Arte Contemporânea, realizada anualmente em Madri, Espanha). Fez boa presença. Não foi a

Trabalho de Apóstol: com 'Passatempos', ele ri até o escárnio de um dos personagens mais identificados com a latimidade, o machão



exposição foram feitas com materiais tão diversos quanto ancinhos, pás e picaretas, carrinhos de bebê e... rodas de bicicleta. Algumas abusam um pouco do vício formalista da seriação (ou seja, da realização de um trabalho pela soma de módulos iguais), mas o conjunto convence. Tem alicerces para crescer.

primeira vez que soube aproveitar uma oportunidade. Atualmente com 29 anos, ele despontou cedo, no início desta década, nas bienais e panoramas de arte venezuelanos. Circuito exigente e informado.

O talento de Apóstol também foi notado em coletivas exibidas em centros internacionalmente reconhecidos como pólos de invenção na fotografia, como Rochester (EUA). O público paulistano teve oportunidade de conhecê-lo no ano seguinte, durante a 3.ª Bienal de Fotografia de São Paulo (Museu da Imagem e do Som, 1997). (A.M.)

SARFICO

Félix Bressan. Individual de esculturas. Inauguração hoje, às 20 horas. Galeria Thomas Cohn (Av. Europa, 641, tel. 883-3355) Alexander Apóstol. Mostru individual de fotos sobre tela. No mezanino da mesma galeria

4. OUTRAS OBRAS DO ARTISTA

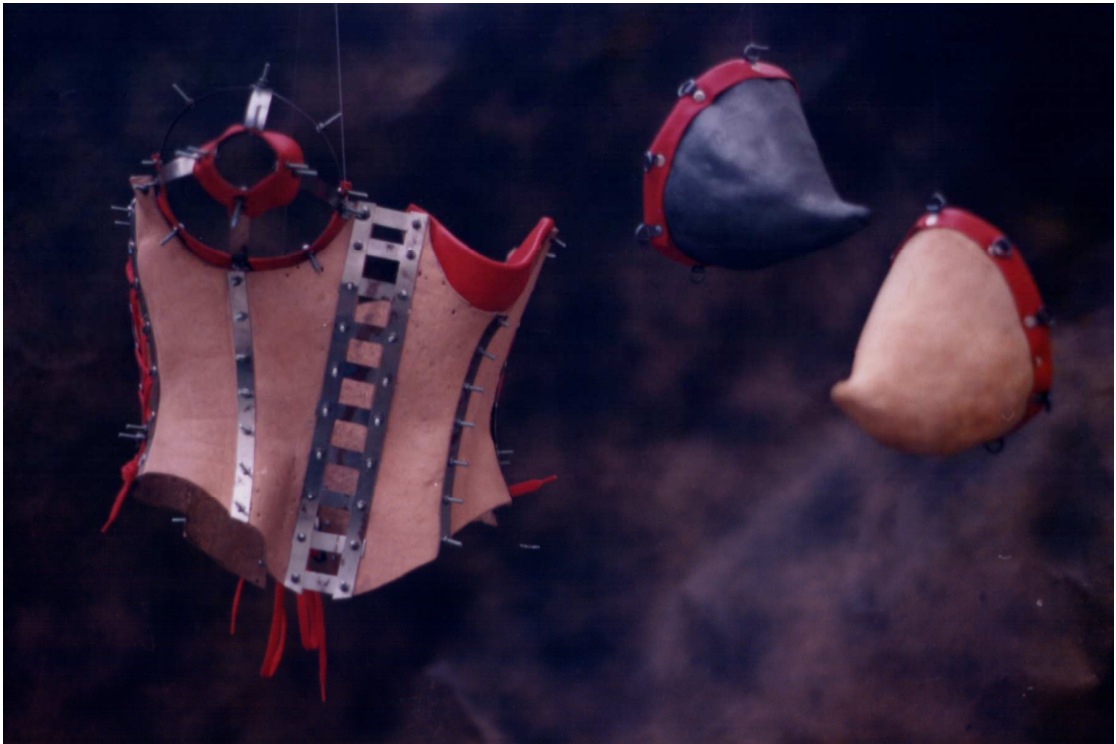


“Sem Título” – 1992. Couro e canos de PVC, 200x120x120 cm.

Acervo Museu de Artes Visuais Ruth Schneider

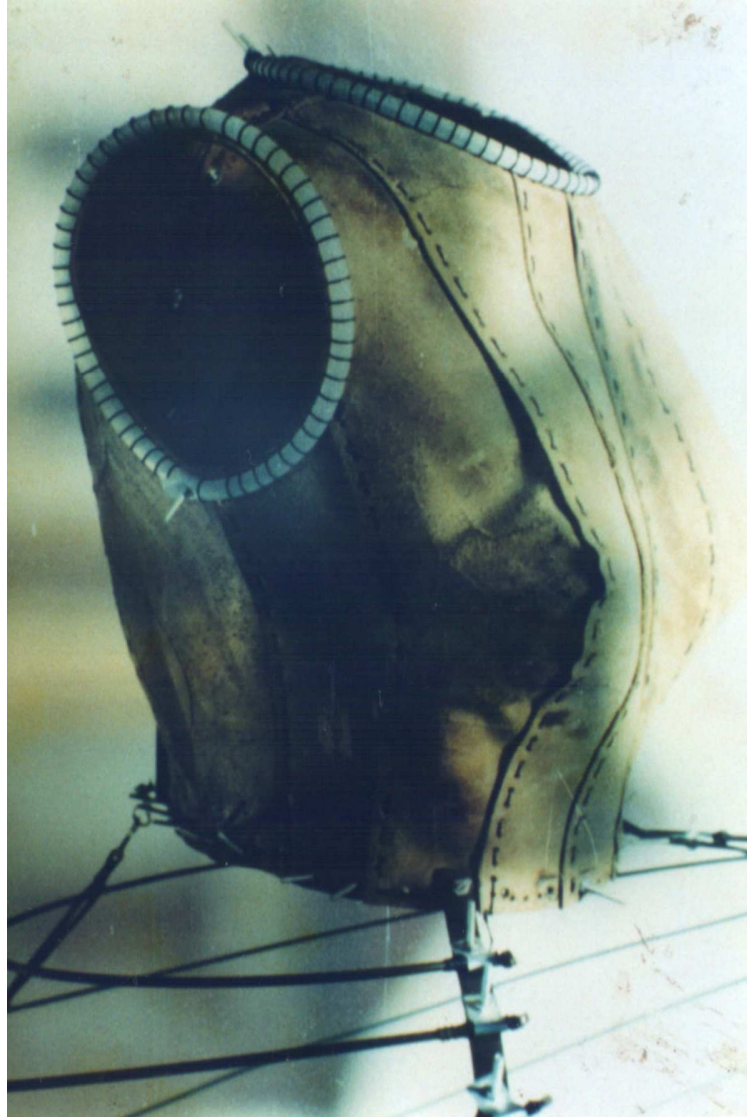


Mesma obra, com parte fechada.



“Sem Título” – 1992. Couro, ferro e látex, 60x100x50 cm.

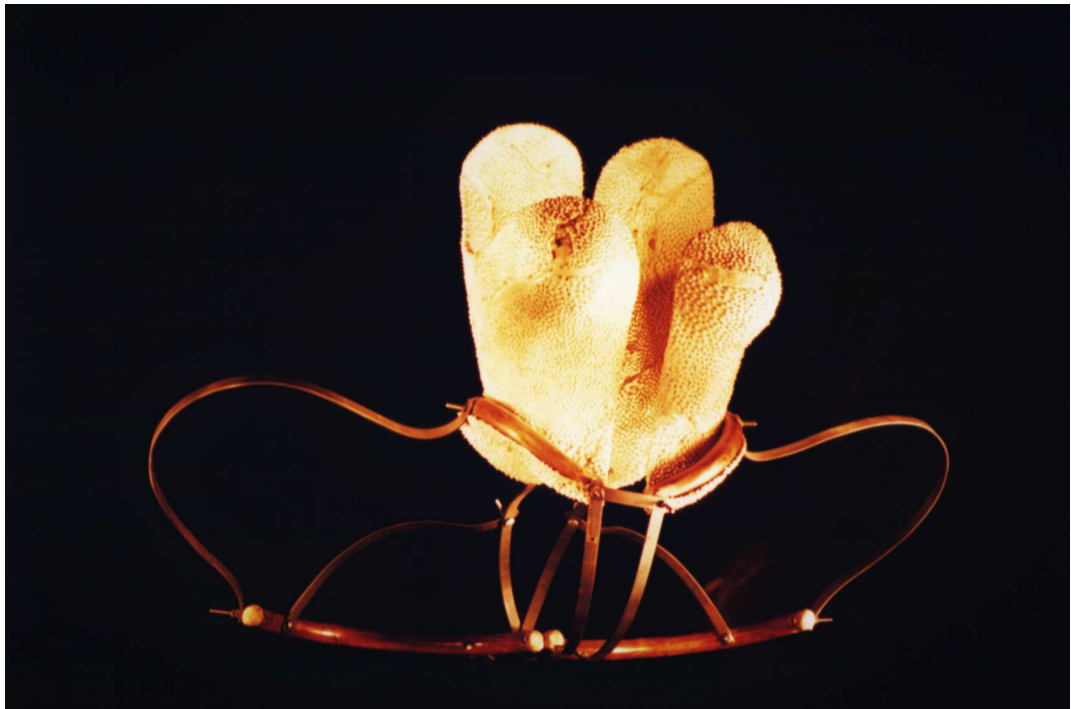
Coleção do artista



DETALHE

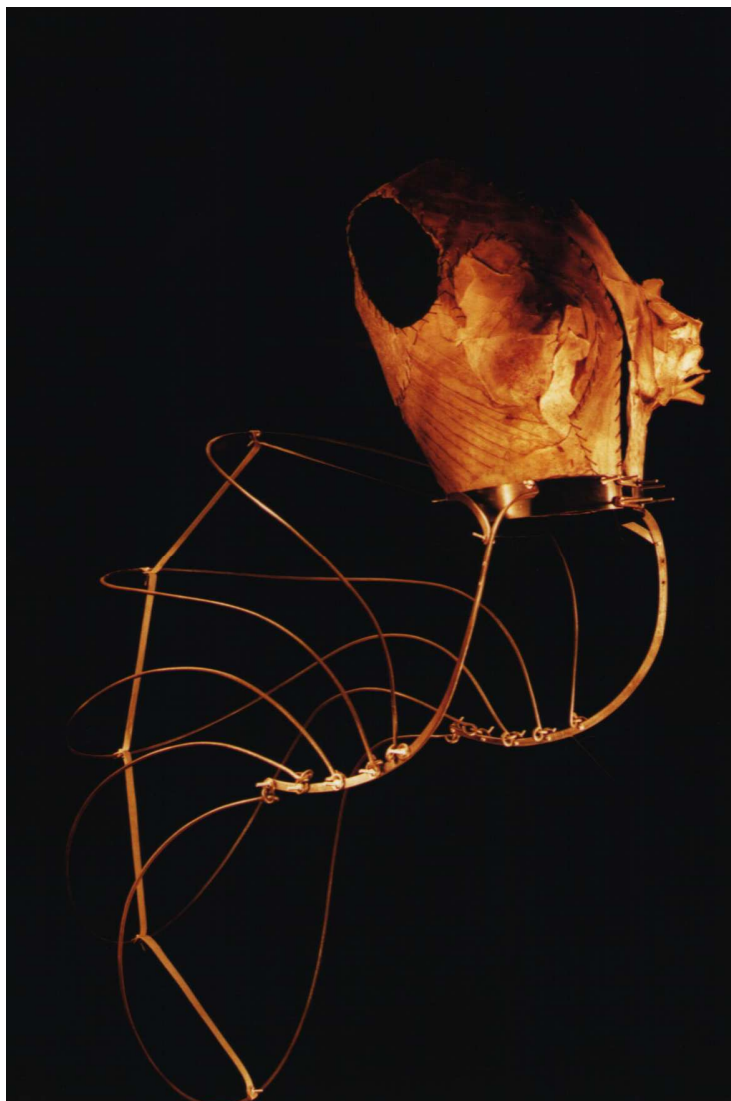
**“Sem Título” – 1993. Couro, ferro e canos de plástico,
200x200x180 cm.**

Coleção Thomas Cohn



“Sem Título” – 1994. Látex, madeira e ferro, 100x110x90 cm.

Coleção Vimmy e Leonora Belilty – Venezuela



“Sem Título” – 1995. Couro e ferro, 140x60x100 cm.

Coleção do artista



DETALHE

Mesma obra.



“Sem Título” – 1995. Parte de máquina de escrever, ferro, resina, madeira e cordão, 70x160x70 cm.

Coleção do artista



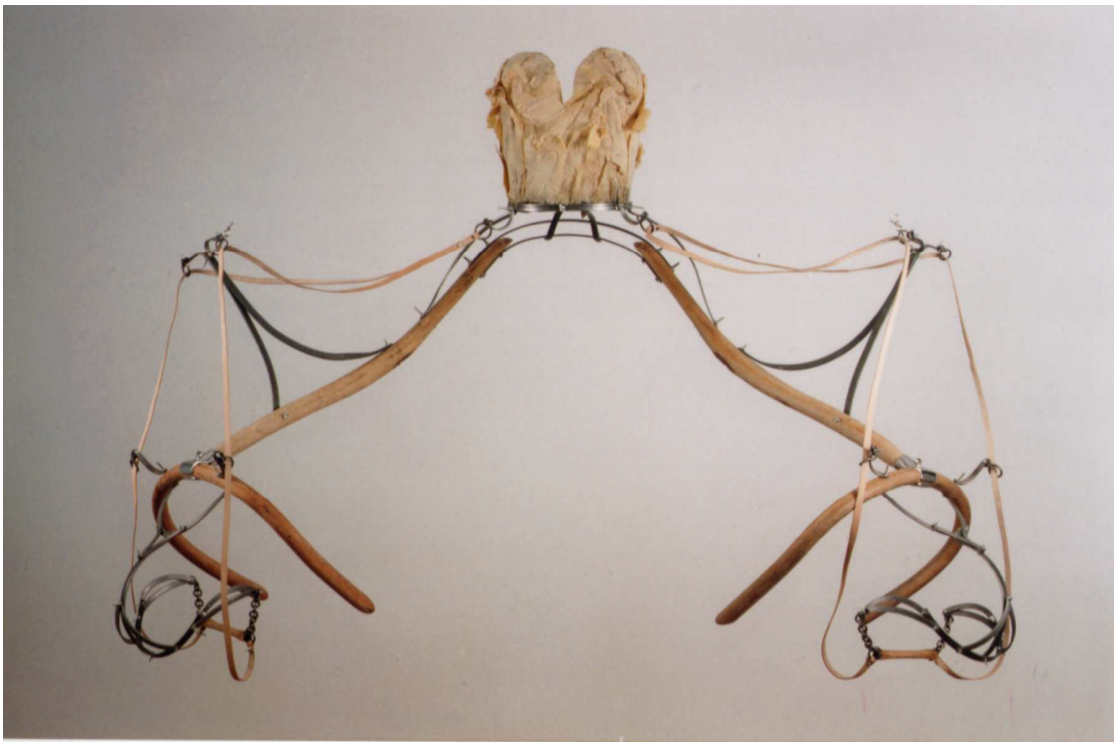
**“Sem Título” – 1995. Peças de máquina de escrever, ferro e papel,
75x75x75 cm.**

Coleção Justo Werlang



DETALHE

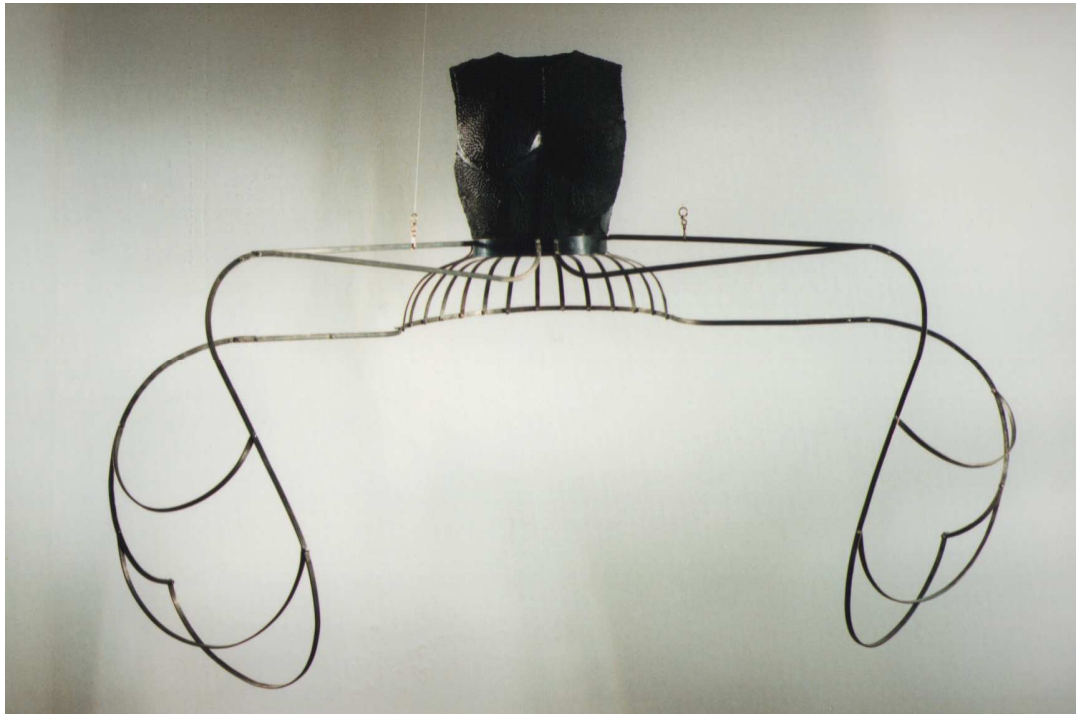
Mesma obra.



**“Sem Título” – 1995. Látex, madeira, ferro e couro,
atualmente modificada.**

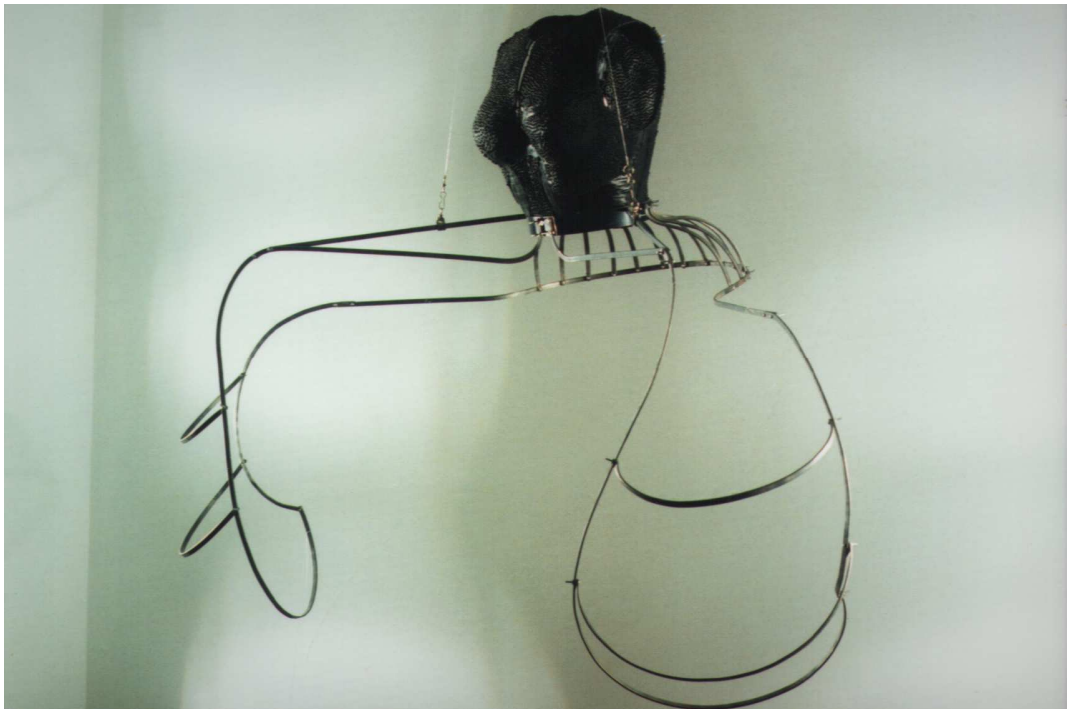


Mesma obra, vista lateral.

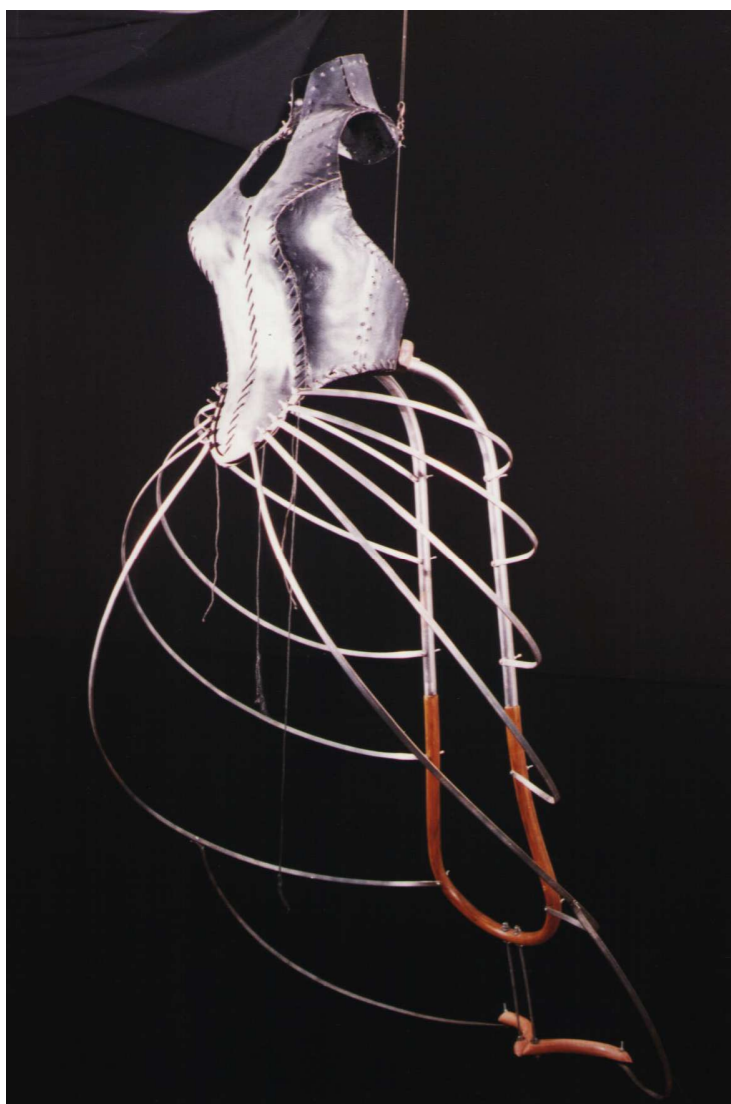


“Sem Título” – 1995. Ferro e látex, 110x200x85 cm.

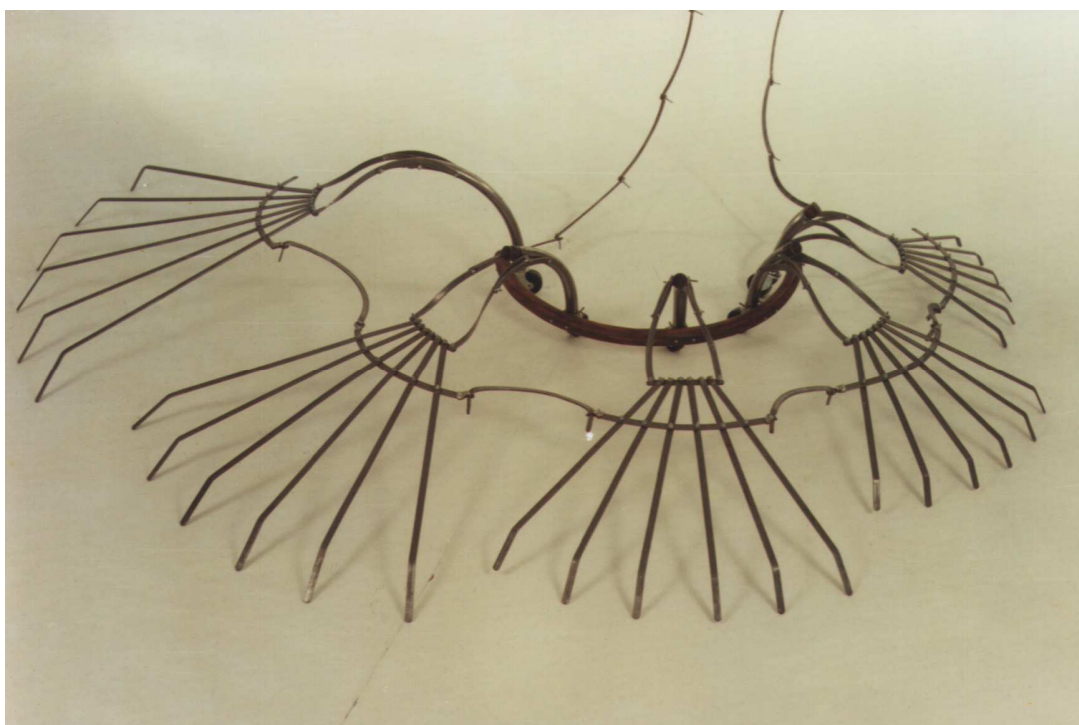
Coleção do artista



Mesma obra, em vista $\frac{3}{4}$.

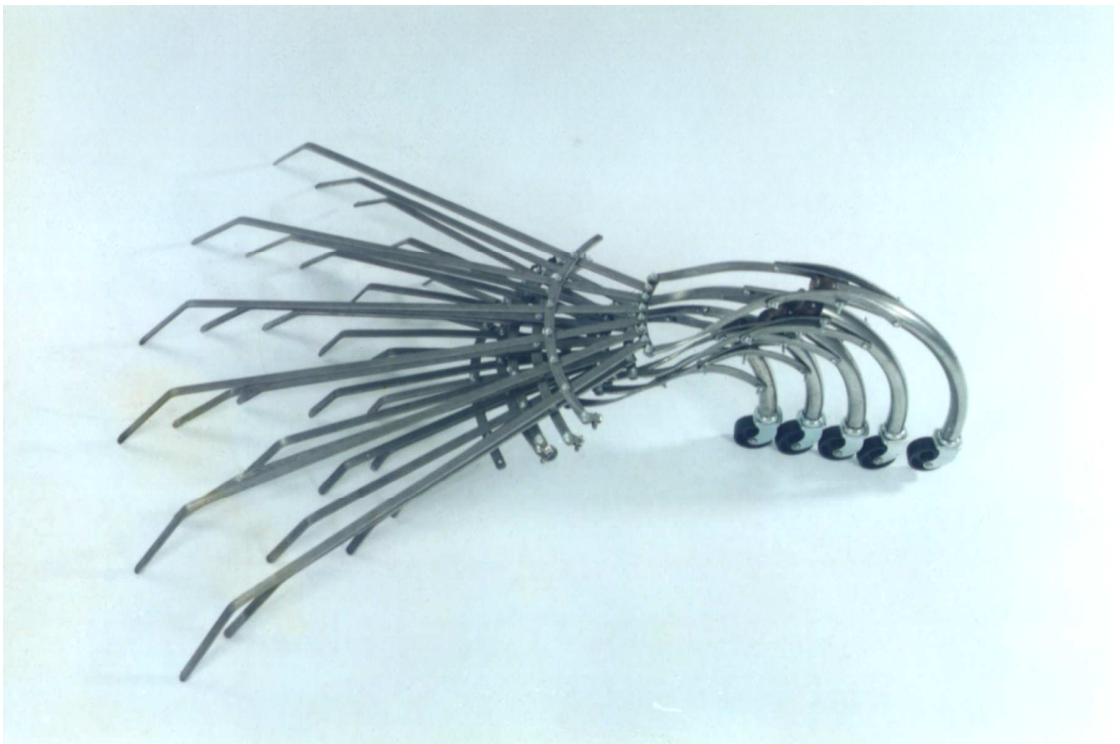


**Obra sem registro,
atualmente modificada.**

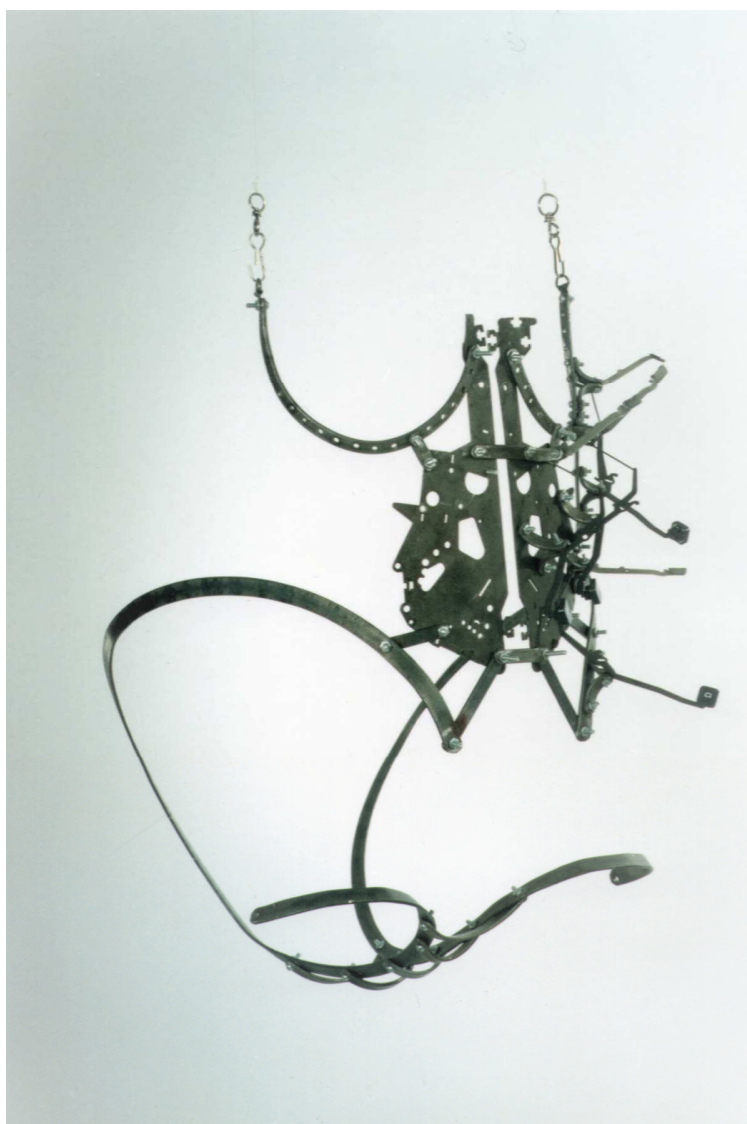


“Rastel” – 1995. Rodinhas, ferro, madeira e couro, 20x140x140 cm.

Coleção do artista



Mesma obra, fechada.

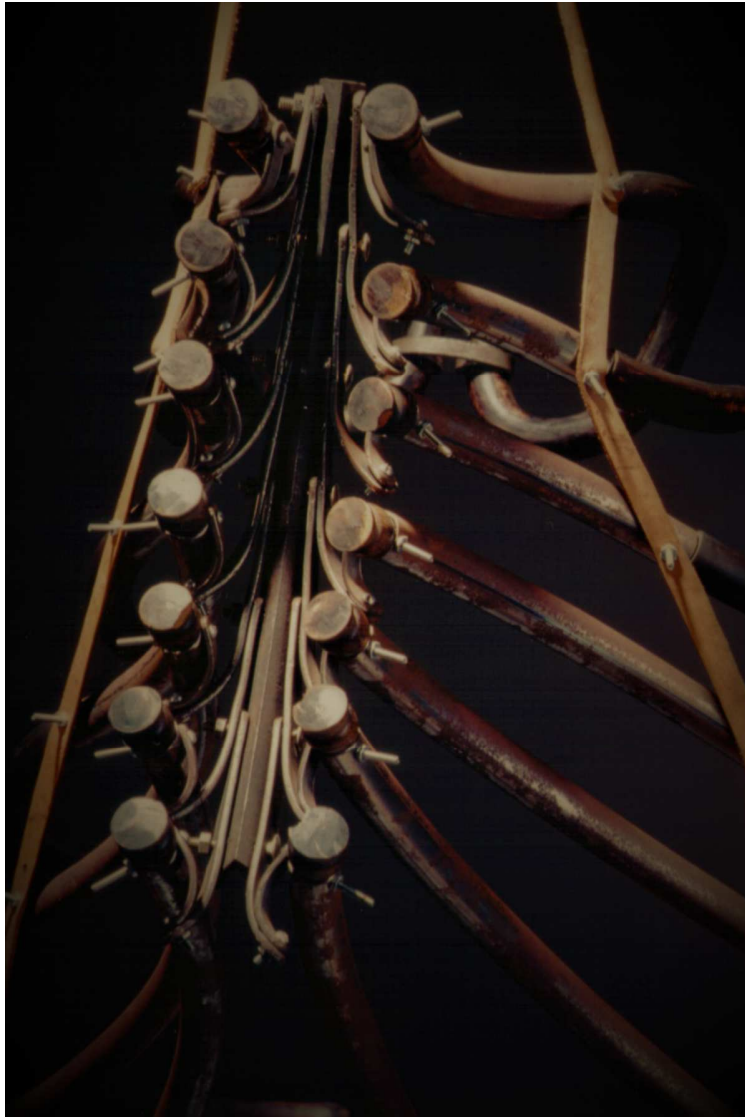


**“Sem Título” – 1996. Peças de máquina de escrever e ferro,
70x60x60 cm.**

Coleção do artista



Mesma obra, vista lateral.



DETALHE

“Espartilho” – 1996. Ferro, madeira e couro, 80x90x60 cm.

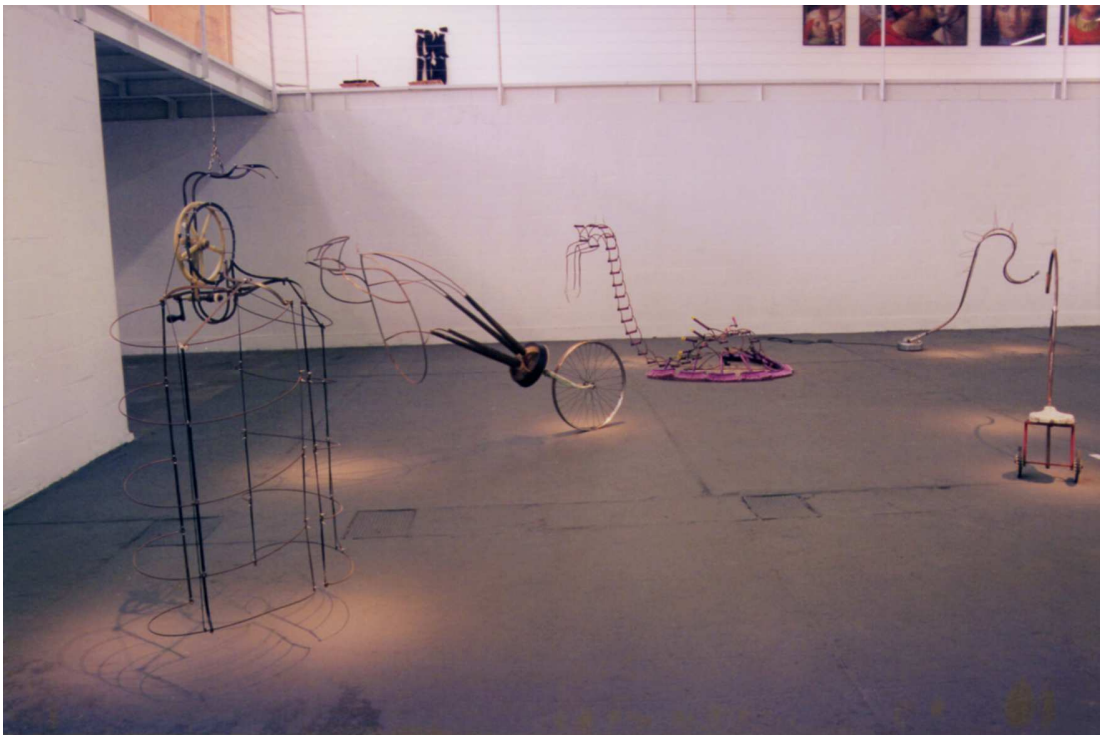
Coleção Justo Werlang



“Cauda II” – 1997. Vassouras e ferro, 150x200x150 cm.

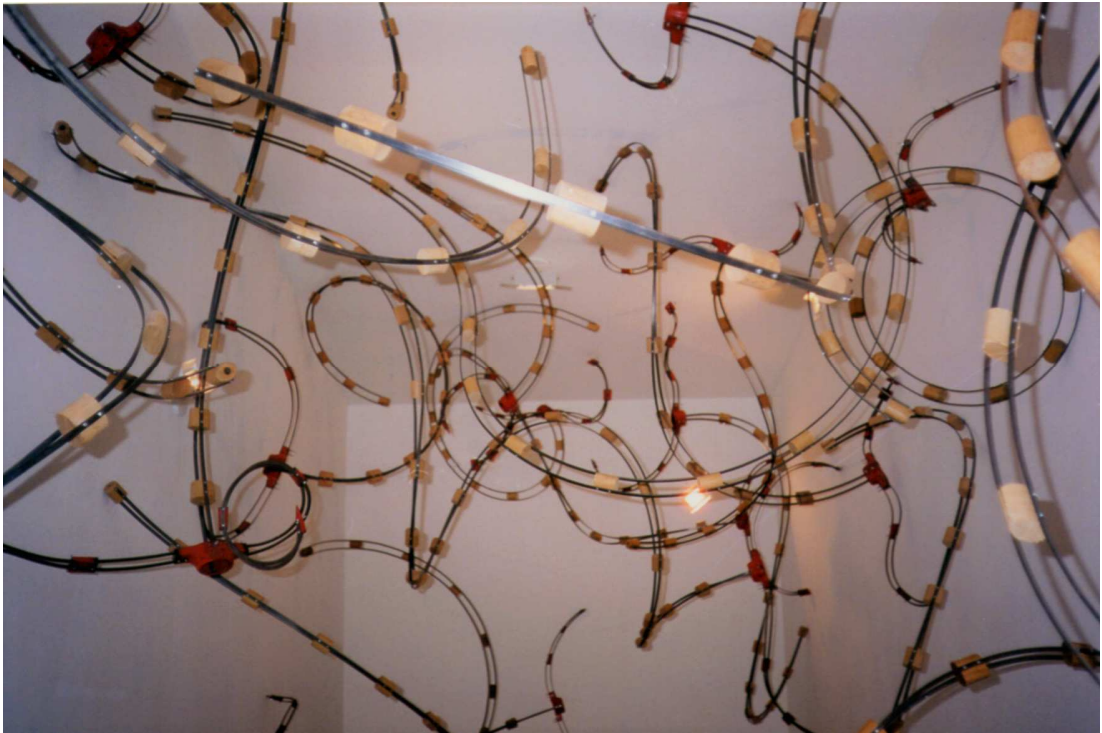
Coleção Thomas Cohn

Obra fechada



Vista geral das obras de Felix Bressan na “I Bienal do Mercosul”

Porto Alegre, 1997.



**“Sem Título” – 1999. Picaretas e ferro, Sala na “II Bienal do Mercosul”
Porto Alegre, 1999/2000.**

Todas as fotografias dessa seção são de autoria de Felix Bressan.

O artista trabalhando em seu atelier, em Caxias do Sul – RS:

As fotografias a seguir são de autoria de Andrea Hofstaetter.

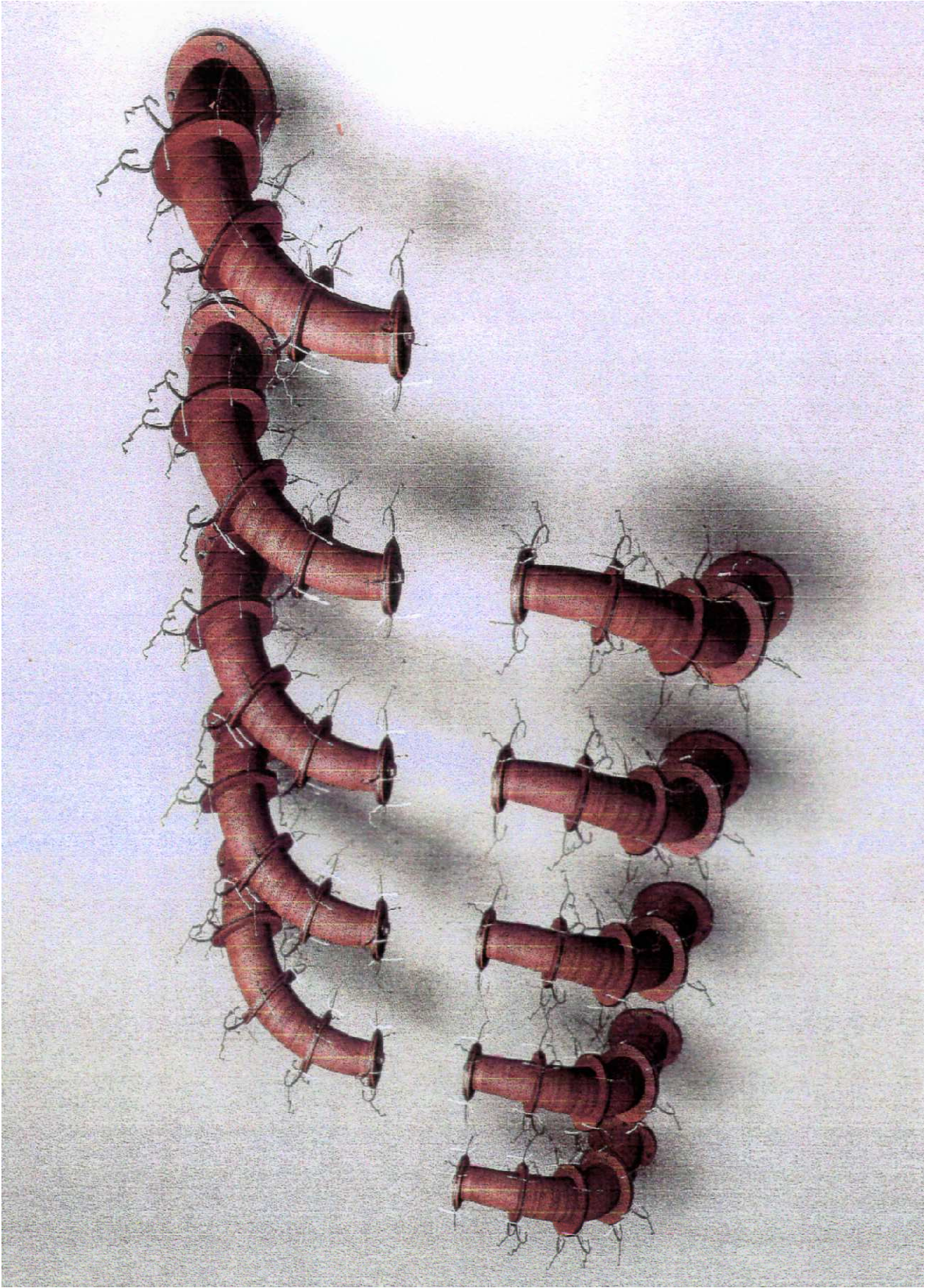


Vistas do atelier, com maquinário e material de trabalho:



5 ■ PROJETOS

1.



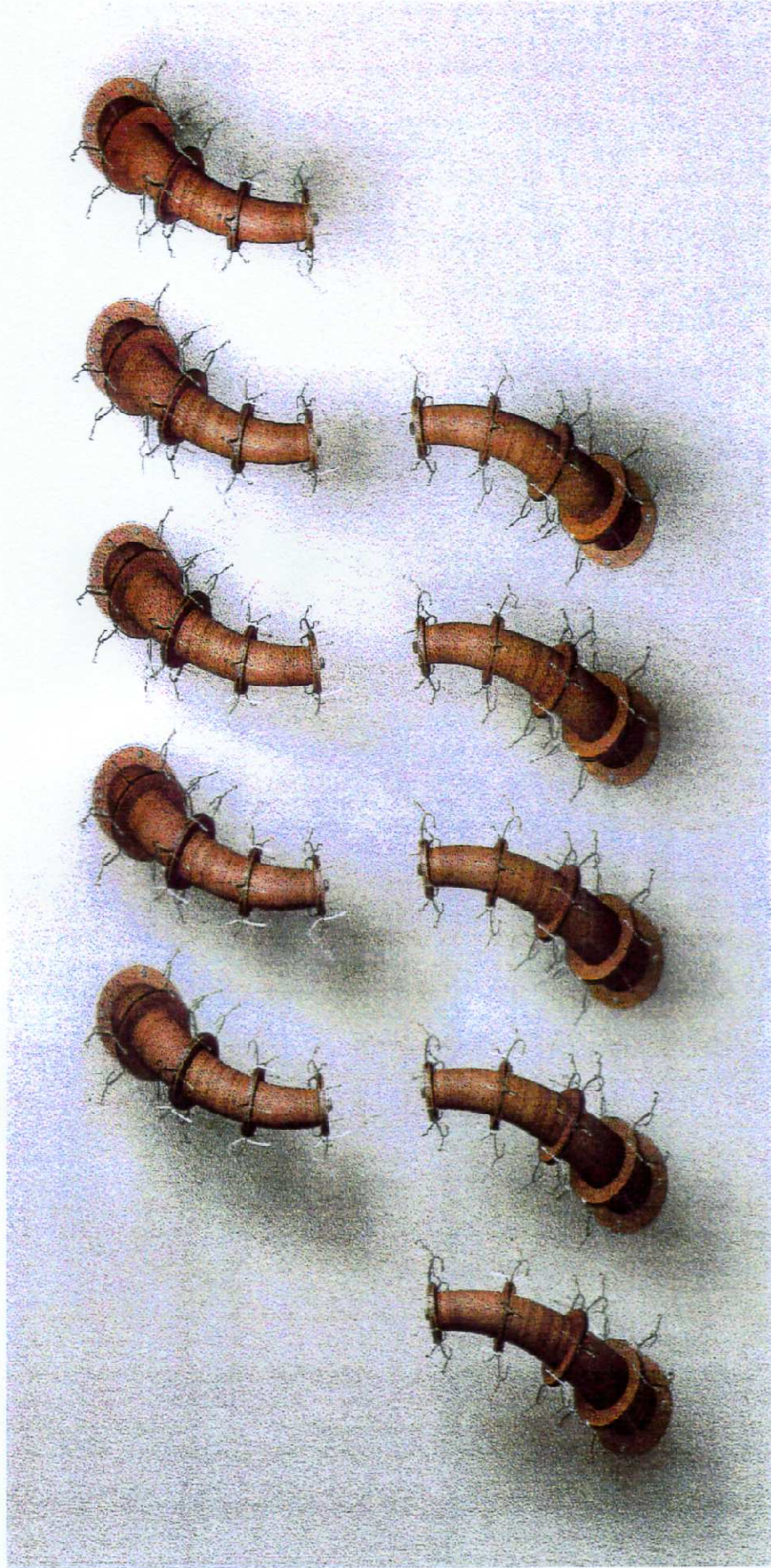
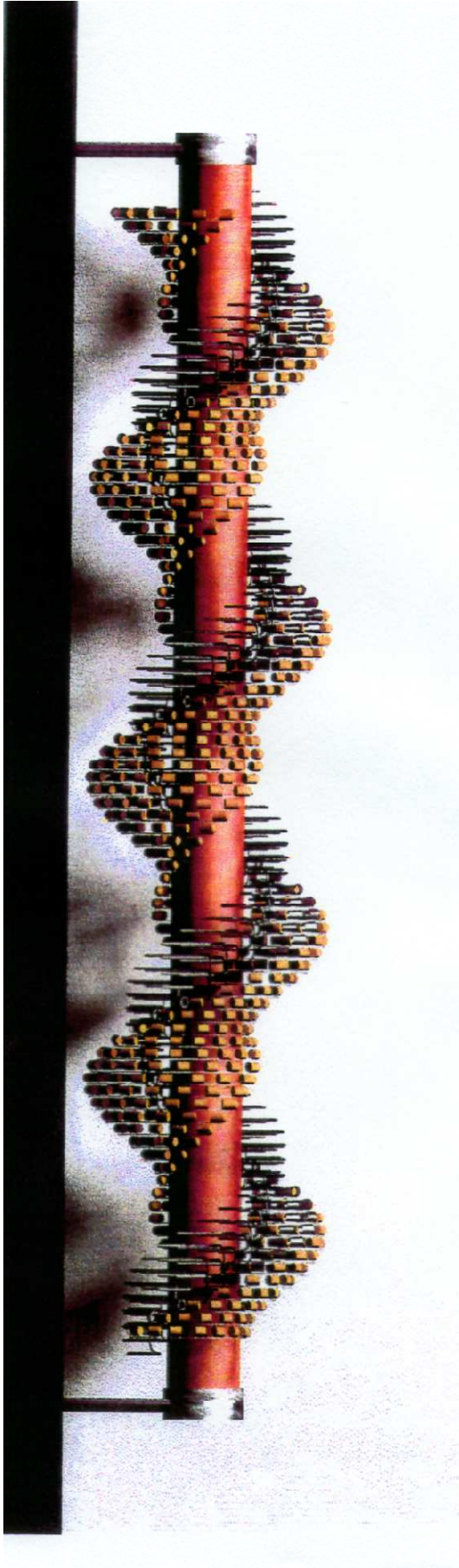


Imagem nº 6 - Outra opção - Vista frontal

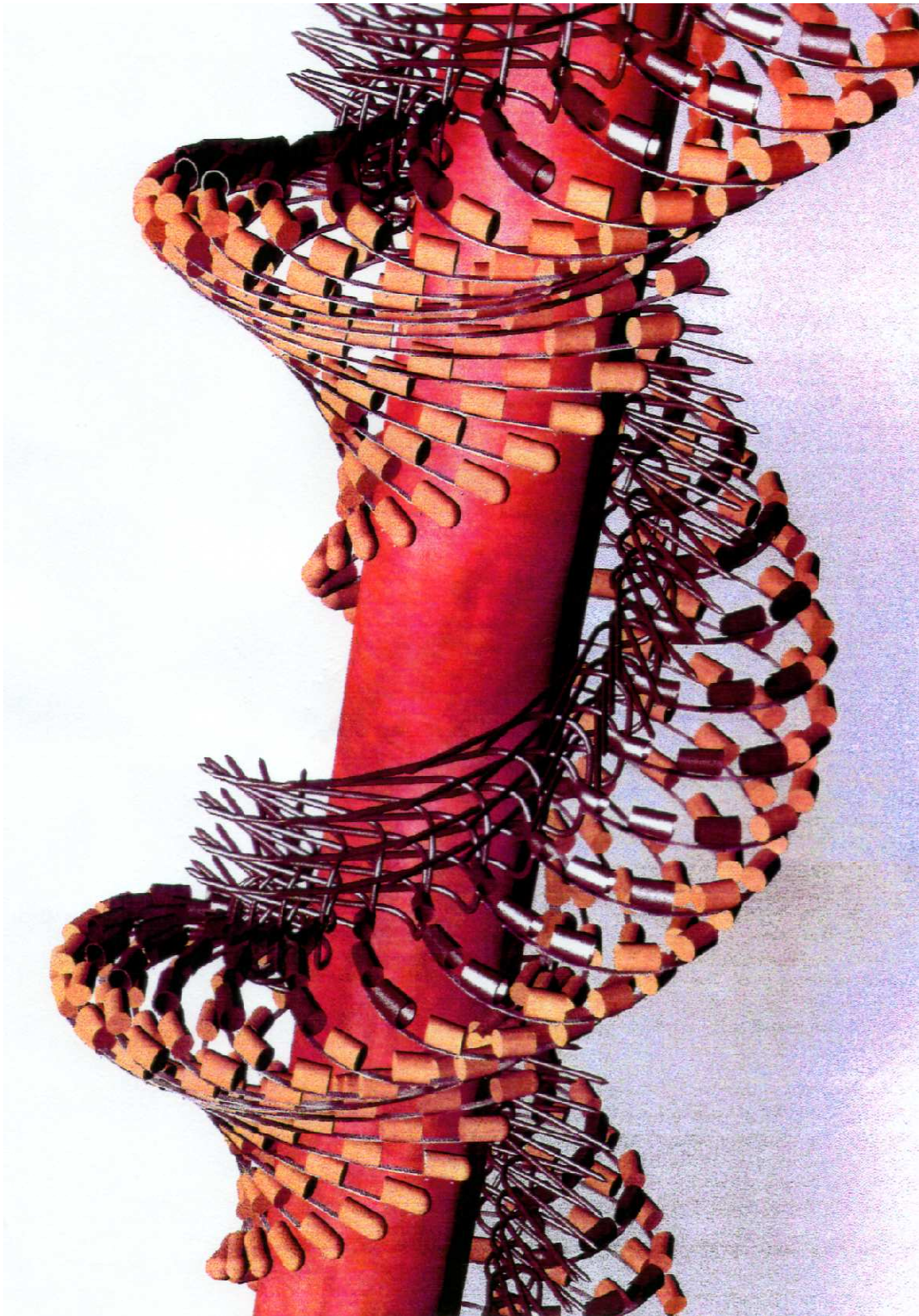
2.



Imagem nº 11 - Perfil lateral







Arquivo do artista.