

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
ARTES VISUAIS-ESCULTURA

## Um Burro no pedestal

Beatriz Barros Martins

Orientadora: Beatriz Pimenta Velloso

Dezembro de 2013

## RESUMO

Este trabalho investiga a questão da ruptura na arte. São considerados artistas do Renascimento, com sua representação mimética histórica, a arte contemporânea, com sua diversidade de produção, o link entre um período e outro e a lenta mudança à rápida transformação da arte nos tempos atuais. A pesquisa faz referência a obras de artistas contemporâneos brasileiros e internacionais, a partir da análise e descrição da criação de trabalhos desenvolvidos durante o Curso de Graduação em Escultura, buscando uma interação entre o pensar e o fazer artístico.

Para tal análise foi realizado um estudo sobre as conotações simbólicas nas obras de arte contemporâneas e a ironia com que trata os postulados da história. A lenta transição da didática aplicada aos estudantes de escultura na Escola de Belas Artes permeou todo o trabalho, revelando-se uma questão de grande importância nesta poética. Assim a instauração desse trabalho plástico – aqui compreendido como processo – busca abarcar: liberdade da criação em arte, representação como expressão além da pura visualidade e abrir espaços onde se possam perceber outras nuances semânticas.

## INTRODUÇÃO

*Um Burro no pedestal* encerra a graduação no Curso de Artes Visuais Escultura, instalação na qual um burro vivo é apresentado em um pedestal como modelo vivo. Ação que ressalta uma afinidade entre a atual e antiga Escola de Belas Artes, onde rumores contam sobre a prática de um exame no qual os estudantes de Escultura esculpam um equino para conclusão do Curso. A imagem do burro no pedestal resgata à prática dos antigos graduandos, a lenta mudança da academia neoclássica para a academia contemporânea, na qual a representação mimética dá lugar à autonomia e a liberdade da arte. Um burro em carne e osso é uma espécie de contra-imagem, que evoca o debate sobre a perda de referencial da arte mimética e as mudanças da atualidade que estabeleceram novos paradigmas para o conceito de escultura.

Rosalind Krauss, ao escrever sobre a prática de artistas pós-minimalistas americanos, fala que a escultura é um termo que se pode ampliar a ponto de incluir quase tudo. O fazer escultórico na contemporaneidade não desapareceu, concentrou-se na problemática do lugar e sua especificidade. Para além da tridimensionalidade, o conceito de escultura na contemporaneidade se instaura no espaço/tempo abarcando novas formas de expressão como a instalação, a performance, o vídeo, a arte digital etc. Um amálgama de suportes e ações sobre os mesmos é a marca da trajetória da escultura moderna e contemporânea, a princípio determinante de questões conceituais sobre o próprio fazer artístico, posteriormente tecendo no campo da arte relações de cunho questionador político e social.

A contemporaneidade ao potencializar diversos tipos de material como suporte de obras artísticas e tratar diferentes atividades como performance ou *happening*, amplia infinitamente o campo da arte profanando a técnica e os materiais artísticos que se consagraram através da história. Nesse sentido, o burro, animal que no Brasil é usado para serviços de carga, conhecido por sua teimosia e resistência, é também a experimentação de outro suporte e significação que ironiza seu correspondente equino, o cavalo como pedestal do herói conquistador do Ocidente.

## DESENVOLVIMENTO

### Convenções da arte na Antiguidade, Renascimento e Neoclassicismo

O desenvolvimento do conceito da mimese tem origem na filosofia de Platão, na Grécia antiga o filósofo separa atividades humanas segundo os critérios do verdadeiro e do falso, do mundo inteligível e do mundo sensível. Em relação às artes visuais opõe os que apenas imitam a aparência sensível do mundo, daqueles que buscam em suas obras valorizar a Ideia. Com base no modelo Ideal do mundo inteligível seu pensamento delimita de maneira estrita o círculo das produções artísticas, reduz o mundo visível as Formas que nunca mudam, que são universais e eternamente válidas.<sup>1</sup>

Na Grécia antiga, as formas que representavam o corpo humano, a diferença do antigo Egito, sofrem constantes transformações, a cada nova imagem, somadas as aparências do mundo sensível ao ideal de perfeição, inovavam-se em torções e gestos que seriam dignos de deidades.<sup>2</sup> Nesse sentido, manifestações poéticas em constante transformação eram definidas por Platão como "arte mimética", conceito para o qual ele lança duas possibilidades nada estimulantes: ou o artista (poeta) produz através da "imitação por cópia" escrupulosas imagens (considerado que o nome ou o conceito era a melhor forma de representar a coisa); ou o artista faz "imitação por simulacro" (considerado o caso das pinturas e esculturas) o que gera aparências imperfeitas e enganosas, pois "diminui o que é grande e aumenta o que é pequeno de modo a introduzir em erro nosso olhar, ele próprio imperfeito".<sup>3</sup> Assim, de maneira geral para o filósofo, o mundo natural/concreto não passa de uma reprodução empobrecida do Mundo das Ideias, já que para todo objeto concreto existe uma ideia perfeita do mesmo.

Na história do Ocidente os romanos foram os primeiros a utilizar a estátua equestre, em escala heróica permitida pelo bronze eles enfatizavam o poder dos imperadores. Nas últimas fases do império, depois da conversão do Império Romano ao catolicismo e na Idade Média, muitas dessas estátuas foram derretidas por pensarem que estas instigavam o culto aos ídolos pagãos. Após a queda do Império Romano no Ocidente a estátua equestre vai desaparecendo junto ao hábito de idolatrar generais e suas conquistas sangrentas. Na Renascença, em paralelo a conquista de colônias européias na África e posteriormente nas Américas, a estátua equestre é reintroduzida por Donatello que realiza um monumento ao capitão mercenário Gattamelata, em Pádua (c.1450), inspirado pela estátua de Marco Aurélio com seu cavalo parecendo avançar um passo<sup>4</sup>, solução que inspirou muitas estátuas até o final do séc. XIX. No século XX, a popularidade das estátuas equestres diminuiu, em parte pelo declínio das artes clássicas,

---

<sup>1</sup> Panofsky, 1994, p. 9 Princípio que em sua época se aplica aos cânones imutáveis que regeram a arte do Egito. Na Antiguidade, no Egito as formas que representavam o corpo humano eram sempre as mesmas.

<sup>2</sup> Gombrich, 1999

<sup>3</sup> Panofsky, 1994, p.10

<sup>4</sup> **Nos Museus Capitolinos**, em Roma, essa estátua só não foi derretida por se pensar que em sua época que era uma representação do imperador Constantino, o primeiro imperador católico.

mas também pelo abandono do uso do cavalo como meio de transporte e estratégia militar.<sup>5</sup>



Da esquerda para a direita:estátua eqüestre com imperador Marco Aurélio; O Gattamelata de Donatello, em Pádua; Louis Rochet, 1862, Estátua equestre de D. Pedro I, Praça Tiradentes, Rio de Janeiro

Como período situado entre o final da Idade Média e o início da Idade Moderna, o Renascimento tem seus efeitos nas artes, na filosofia e nas ciências, transformações também evidentes ocorrem na sociedade, na economia, na política e na religião, caracterizando a transição do feudalismo para o capitalismo e uma ruptura com as estruturas medievais. O humanismo foi mola propulsora das características dessa arte, que valoriza a racionalidade, a dignidade do ser humano, o rigor científico e se baseia nos princípios da estética greco-romana.

No início do século XV um novo tipo de artista nascera, diferente da idéia de artesão e trabalhador manual, agora o artista estava consciente de sua força intelectual e criativa no campo das artes liberais. Um marco foi em 1435 quando Alberti escreve o *Tratado sobre a pintura* e acrescenta a necessidade da base teórica à profissão artística. Em função da imitação e expressão da realidade foi criado na Antiguidade pelos gregos o conceito da mimese, que reativado no Renascimento constituiu forte referência para produção artística durante séculos.

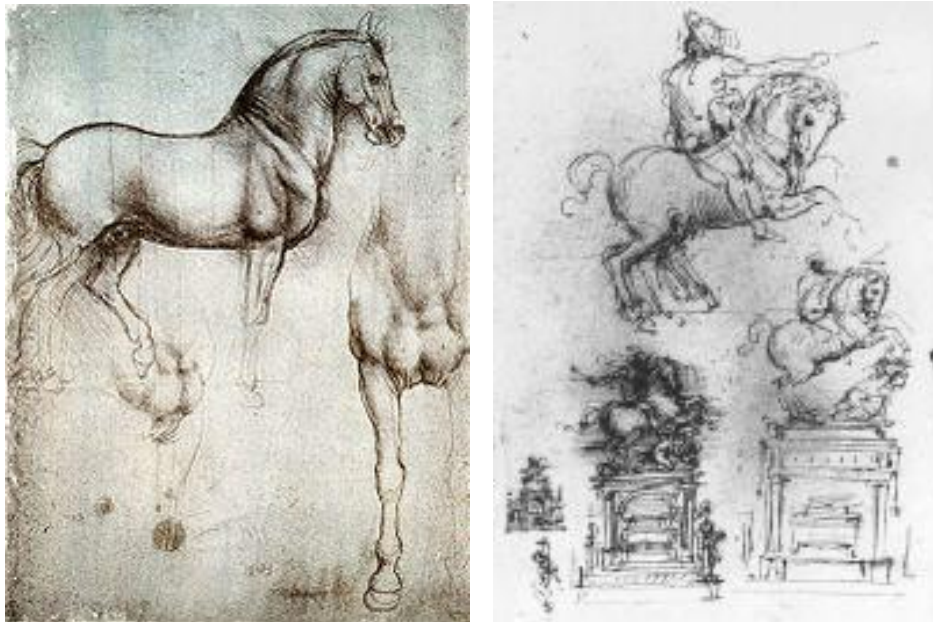
No Renascimento o conceito de mimese é adaptado, há uma reconciliação entre o idealismo platônico e o pensamento de Aristóteles, aqui ele tem a função de ligar o mundo sensível ao divino através do espírito de um homem digno, o sentido de cópia em semelhança ao modelo natural é associado ao belo ideal. Para Melancton, pensador do séc. XVI, "Platão designa sempre sob o termo Ideia uma noção clara e perfeita, análoga à imagem incomparavelmente bela do corpo humano, que se encontra encerrada no espírito de Apeles [renomado pintor da Grécia Antiga]", nessa interpretação peculiar do Renascimento as Ideias platônicas não mais se restringem ao mundo inteligível, são representações ou intuições que residem no espírito do próprio homem.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Mary Ann Sullivan, "Equestrian monument of Erasmo da Narni, called Gattamelata".

<sup>6</sup>Panofsky, 1994, p.12

Para Leonardo da Vinci, artista ícone do Renascimento, a habilidade do escultor era intrínseca a sua inteligência e destreza com o material. A pedra bruta era vista como o lugar onde a figura estava contida e o artista a tiraria dali como um processo de destruição e renovação, o que simbolizava a morte e a ressurreição. Além de explicitar a lógica do uso de modelos, Leonardo desenhava seus croquis de esculturas com enorme embasamento científico. Ele afirmava que a escultura implicava um esforço muito maior do que a pintura, pois o escultor precisava eliminar as partes supérfluas com golpes brutos, enquanto a pintura era um esforço mental. Devido a esse esforço do escultor cria-se o método de pontear com novas ferramentas, que reduzia o esforço manual do artista e do assistente, além de diminuir o perigo de a obra ser danificada por auxiliares, essa dissociação da invenção da execução, foi revolucionária para a época.

Representando a partir de conceitos científicos ou copiando a partir de modelos naturais, Leonardo se dedicou durante anos em estudos para o projeto de um monumento equestre em homenagem ao pai do Duque Francesco Sforza, que seria em bronze e o dobro do tamanho natural. Ele mesmo desenhava seus croquis e chegou a construir uma peça em argila, porém devido à invasão de Milão pelo general Trivulzio todos esses esboços foram destruídos. Anos depois Leonardo retorna a Florença e recebe a irônica encomenda de projetar um novo monumento equestre, desta vez para o tumulto do mesmo general que foi responsável pela perda de todos os seus croquis. Sem os antigos desenhos, ele põe em prática o que ficou na sua memória sobre os estudos de músculos de animais e o equilíbrio da estátua.<sup>7</sup>



Leonardo da Vinci, estudos para Monumento Sforza, 1482

<sup>7</sup>Rudolf Wittkower, Escultura, 2001, p.93

O Neoclassicismo, estilo que deu início ao ensino de artes no Brasil, nasceu na Europa em meados do século XVIII, tendo larga influência na arte e cultura de todo o ocidente até meados do século XIX. Com base nos ideais do Iluminismo e um renovado interesse pela cultura da Antiguidade clássica, advoga os princípios da moderação, equilíbrio e idealismo como uma reação contra os excessos dramáticos do Barroco e decorativistas do Rococó, este último caro à corte francesa do séc. XVII e XVIII. O Neoclassicismo como movimento cultural teve conotações políticas, a origem da inspiração era a cultura grega e sua democracia, e a romana com sua república. A partir de valores associados a honra, dever, heroísmo, civismo e patriotismo o estilo foi adotado pelo governo revolucionário francês, liderado por Napoleão, como ideologia contra a monarquia e sua corte parasitária.<sup>8</sup> Contudo, o ideal libertário defendido pelo governo de Napoleão foi imposto violentamente sobre a aristocracia francesa, do mesmo modo seu império se expandiu por outros países da Europa a revelia dos mesmos. No Brasil, a Missão Francesa integrada por artistas foragidos da queda do Império de Napoleão, na condição de reino unido a Portugal, em um governo monárquico adaptam a estética neoclássica a uma sociedade ainda escravocrata e rural.

No contexto da Escola de Belas Artes, fundada com a chegada da Missão Francesa ao Brasil no início do séc. 19, copiar a partir de modelos naturais era o método de habilitar o estudante à atender a encomendas, oficiais ou particulares, de monumentos, medalhas, retratos, temas históricos ou paisagens, que elaborados a partir da estética do Neoclassicismo enalteciam o poder do império da coroa portuguesa no Brasil. Nesse período a tradição clássica priorizava o desenho por cópia, não apenas como técnica mas como projeto inicial de obras, sempre que possível incentivava a cópia dos modelos *in loco* ou por meio de reproduções pintadas, gravadas, esculpidas ou moldadas. Assim as academias de arte sempre buscavam ampliar suas coleções de material didático, para manter essa estrutura de ensino tradicional.<sup>9</sup> A persistência no método da cópia data desde os tempos da Academia Imperial de Belas Artes, quando os modelos de reprodução da escultura passam de estampas (gravuras europeias, em geral litografias, que muitas vezes reproduziam pinturas consagradas) para desenhos técnicos e logo para o modelo vivo, como o homem e a mulher para as figuras humanas. O animal para as estátuas equestres acontece quando o jovem artista, depois de dominar o desenho, era incentivado a copiar tanto em museus, quanto nas ruas, "tomando notas", nesse caso, poderiam desenhar animais que encontrassem.<sup>10</sup> Atualmente, na Escola de Belas Artes os resultados dessas cópias já desprovidas do estilo Neoclássico, estão cada vez mais afastados da semelhança com o modelo, gerando um infrutífero jogo de tentativas onde o erro é o mais frequente.

---

<sup>8</sup> ARGAN, 1995, p. 21 a 25

<sup>9</sup> Pereira, 2005. pg.128 à 141.

<sup>10</sup> Dados recolhidos de entrevista por e-mail da autora à Profa. Sonia Gomes Pereira, Phd em Laboratoire de Recherches sur le Patrimoine Français/CNRS, Paris.



Esculturas eqüestres, respectivamente 120cm / 40x50cm / 100x140cm, Museu Dom João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

### Rupturas da Arte Contemporânea

No final do sec. 20, Krauss constata que a categoria escultura, na História da Arte, sempre esteve ligada a lógica do monumento. A escultura funcionava como marco, seu pedestal fazia a mediação entre o local onde se situava e o signo que representava. Na arte contemporânea é comum a transformação dessas funções - lugar, pedestal e história - há uma inversão de seus significados convencionais. Com o passar dos anos a escultura perde o fardo histórico e deixa de representar marcos da história para constituir uma linguagem, uma forma de comunicar fatos que muitas vezes representa o avesso do que temos como registro oficial.

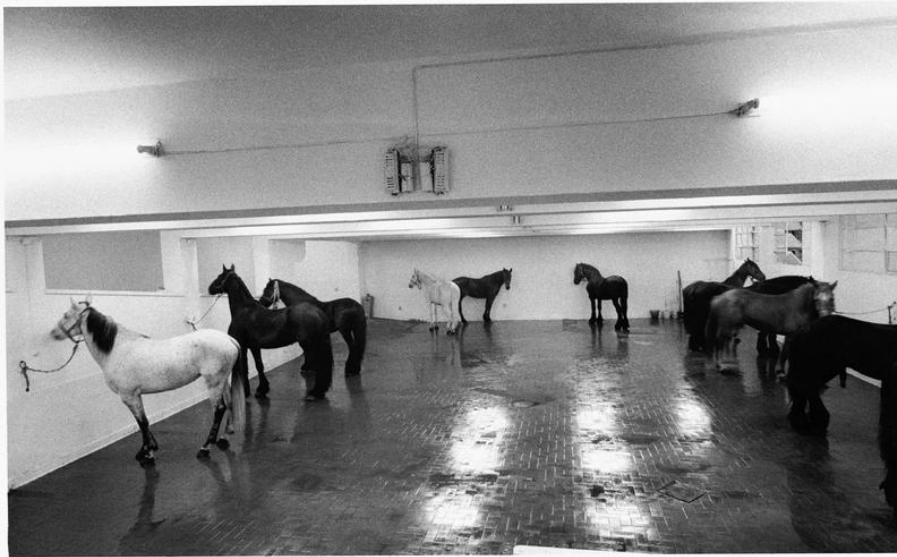
Referência importante para esta pesquisa foi o trabalho de Jannis Kounellis<sup>11</sup> em 1969 quando exhibe doze cavalos vivos e amarrados, cada qual em seu espaço estabelecido como vagas de carro, na galeria L'Attico, uma antiga garagem na Via Beccaria, em Roma, deixando evidente as especificidades históricas e industriais do local. Kounellis afirma ter se inspirado por uma frase de Andre Breton<sup>12</sup> em *Le surrealisme au service de la revolution*, quando a impossibilidade dos Tártaros em trazer seus cavalos para beberem água nas fontes de Versailles, na época equivalia a dificuldade de trazer cavalos vivos para dentro de uma galeria de arte. No final do modernismo, o artista grego que vive na Itália, traz o cavalo como forte símbolo da arte convencional da Roma Antiga e da Roma do Renascimento, agora numa galeria alternativa, que foge ao cubo branco quando se instala numa garagem de automóveis, o cavalo já é um símbolo anacrônico.

---

<sup>11</sup>Jannis Kounellis, "Sem título", 1969

<sup>12</sup>Breton, Andre. "Le surrealisme au service de la revolucion", 1930-1933





Jannis Kounellis, *Sem título*, 1969

No início dos 2000, Maurizio Cattelan artista italiano, em sua exposição *Kaputt* apresentou cinco cavalos todos sem a cabeça amostra. O título da exposição faz alusão ao livro *Kaputt Primavera*, de Curzio Malaparte, que conta sua experiência durante a II Guerra Mundial, quando diante de seus olhos uma tropa de cavalos na tentativa de escapar de um bombardeio, numa floresta em chamas, morre na travessia de um lago finlandês que de repente se congela e os imobiliza. Os cavalos submergidos, apenas com suas cabeças para fora, mostram os olhos arregalados. Cattelan oferece ao expectador a vista desses cavalos embaixo da superfície da água em sua instalação. Como a água a taxidermia congelou esses animais no espaço e no tempo, os deixando num limbo entre vida e morte, suspensos e olhando algo que o público não enxerga.<sup>13</sup>



Maurizio Cattelan, *Sem título*, 2011, cavalos taxidermizados. Foto Axel Schneider

<sup>13</sup>Maurizio Cattelan, <http://www.designboom.com/art/maurizio-cattelans-5-horses-at-fondation-beyeler/>

Essa cegueira do espectador pode ser vista como uma metáfora que mostra onde o racionalismo da cultura ocidental nos levou, especialmente a partir da II Grande Guerra. Os cinco cavalos não metaforizam a busca da liberdade, mas sim da sobrevivência. Catellan expõe a atual impotência dos cavalos, animais símbolos das guerras européias. Forte símbolo de grandeza, o cavalo era utilizado como veículo nas batalhas européias, além de ser motivo de orgulho para o homem ter um belo cavalo e saber cavalgá-lo. Nesse sentido, *Um burro no pedestal* é o equivalente animal que caracteriza a força do êxodo rural brasileiro, daqueles que carregam nas costas o peso de um país colonizado por aquela Europa antes citada, forte, dominadora e saqueadora. O nome "burro", vem do latim *burrus*, significa vermelho, o sentido pejorativo vem do fato de antigamente alguns dicionários terem capas vermelhas, logo os que mais recorriam ao livro eram assim chamados porque menos sabiam. Já a denominação de Burro ao animal híbrido, produto do cruzamento entre as espécies do cavalo e do jumento, vem da crença de que estes são pouco inteligentes.<sup>14</sup>

Porém, no Brasil o motivo da ignorância, freqüentemente, é porque até pouco tempo poucos tinham oportunidade de estudar. Portanto, a performance onde um burro vivo posa sobre um pedestal no ateliê, é também uma analogia a essa busca por conhecimento/aperfeiçoamento, que tanto se busca no dicionário quanto na universidade, trata-se de uma irônica intenção de apresentar o pluralismo dissidente da arte e a ruptura de suas convenções.

No Brasil, o artista Ducha e seu companheiro Mingo percorrem um trecho da Estrada Real, de Ouro Preto a cidade do Rio de Janeiro no caminho que escoava o ouro de Minas para o litoral, acompanhados de um burro de carga. Fez parte do trabalho conversar com a população remanescente que sobrou do forte fluxo do êxodo rural na região, para assim perceber as contradições de uma Minas Gerais com um ritmo ainda colonial, mesmo com a modernidade recém chegada explica o artista. Muitos dos lugares percorridos não tinham luz elétrica, sobreviviam da agricultura e a população era semi-analfabeta. Ducha o amigo e o burro chegaram ao Rio de Janeiro diretamente para a abertura da respectiva exposição, que se chamou Alegoria Barroca.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup><http://origemdapalavra.com.br/palavras/burro/>

<sup>15</sup> Ducha, 2005. <http://duchablog.blogspot.com.br/search?q=burro>



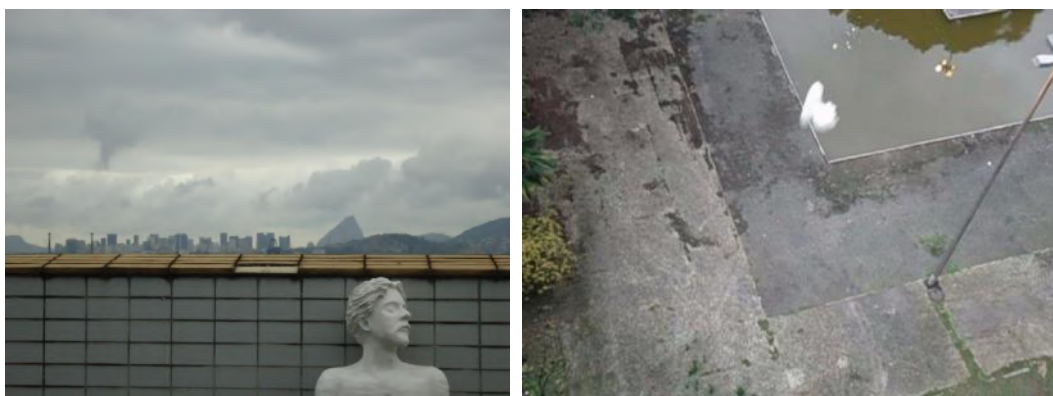
Ducha, Mingo e o burro saindo de Mariana, Minas Gerais, 2005. Foto de Alfons Hug

Ao apresentar um burro no pedestal como trabalho final da graduação do curso de Artes Visuais Escultura, da Escola de Belas Artes, existe a intenção em romper com padrões pré-estabelecidos desta instituição. Toda a informação que o burro traz consigo é um forte fato para o trabalho. A palavra que denomina o animal, utilizada para caracterizar diversas atitudes e tipos de pessoas, dá margem para enquadrar o animal como metáfora da arte contemporânea, sua teimosia e irreverência é semelhante a forma com que esta arte trata as convenções da história da arte. O burro é um animal muito forte e resistente, no senso comum é comparado a alguém pouco inteligente e até mesmo medíocre. Existe em *Um burro no pedestal* a intenção de criar tensão no espectador, trazendo ao debate a tradição do que é ver arte e desfrutar desta. Com sua vital presença, o burro dificulta a concentração e fruição do público. Posando para ser estudado/pensado, assim como os modelos vivos que habitavam o ateliê, a presença do animal altera o espaço neutro expositivo e transforma o seu significado gerando dúvidas sobre a própria estrutura. De um lugar abstrato e anônimo para um lugar de reflexão e atividade, o espaço se torna livre e aberto a simulações de vários sentidos.



foto do burro de aluguel cedida pelo Rancho Verão Vermelho, Santa Cruz, RJ; ao lado simulação do *happenig* no Ateliê de Escultura da EBA/UFRJ

O trabalho *uma escultura é uma escultura é uma escultura* de 2011 é reflexo literal de diversas características citadas acima, como vã expectativa de reprodução perfeita do modelo numa época sem demanda de encomendas, essa obra dialoga com a morte e ressurreição do objeto da arte. O busto de gesso foi fruto de uma disciplina obrigatória no antigo currículo deste curso, modelado em argila no ateliê a partir de um modelo vivo, depois de formado, copiado em gesso e restaurado, pronto ele foi lançado do oitavo andar do prédio da EBA, percorreu seu caminho aéreo do topo ao chão até se romper contra as pedras portuguesas do piso no andar térreo. Essa ação, gravada em vídeo, metaforiza a ascensão e queda da escultura, o que foi exercício obrigatório agora aponta caminhos para a liberdade poética da arte contemporânea. A instalação com o vídeo e os vestígios do busto é questionamento imperativo, faz pensar à realidade das instituições que tratam do ensino de arte. Ao lançar a escultura ao chão, resgatar seus cacos e apresentá-los em aquários sobre pedestais, visita-se o passado intercalado à ação presente.



*uma escultura é uma escultura é uma escultura*, 2011. Busto em gesso, vídeo, madeira vidro. frame do vídeo na instalação *uma escultura é uma escultura é uma escultura*, 2011



*uma escultura é uma escultura é uma escultura*, 2013. IV Bienal de Arte da EBA, Centro de Arte Helio Oiticica

Desdobramento da instalação *uma escultura é uma escultura é uma escultura*, é o trabalho *via de (des)integração*, onde a partir de bustos de gesso apropriados é feita uma destruição dos mesmos. Os cacos, obtidos por golpes de força aplicada com barras de ferro sobre esses busto de gesso, são usados para tapar buracos onde faltam pedras portuguesas do chão, no prédio mal conservado, da reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



*"via de (des)integração"*, 2012. Bustos de gesso e barras de ferro



Cacos dos bustos de gesso apropriados e destruídos em "*via de (des)integração*", 2012

Esses dois trabalhos, oferecem uma crítica aos modelos que são impostos/propostos pela Escola, discutem as estruturas opressoras para além da arte e acionam tacitamente os estudantes à romper com os moldes que lhes foram coagidos.

Na virada do milênio, Hans Belting reconhece as limitações da história da arte que deixam de abranger uma gama de novas visões relacionadas aos caminhos não retilíneos da arte contemporânea.

Ao passo que a história da arte amplia-se ainda mais, uma vez que é vista de modo bastante geral como um componente inseparável da história e da cultura, ou seja, já que não permanece mais apenas em seu próprio território. [...]O artista hoje também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar 'a arte', tal como uma imagem, da moldura que a isolara do seu ambiente. Se antigamente os artistas tinham a obrigação de estudar no Louvre as obras primas, hoje eles vão ao museu de etnologia para tomar conhecimento da historicidade do homem em culturas passadas. Os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte. A oposição entre arte e vida, da qual a arte retirou suas melhores forças, dissolve-se hoje no momento em que as artes plásticas perdem os seus limites assegurados diante de outros meios e sistemas de compreensão simbólica.<sup>16</sup>

Belting reconhece as limitações dos conceitos de arte ocidental e universal, considera a existência de culturas periféricas que nunca foram incluídas na História da Arte dita universal. A arte contemporânea já não pretende afirmar uma história hegemônica, mas abordar a diversidade cultural do mundo globalizado. Hoje a arte trata de inúmeros temas, acerca da situação humana, acerca da perda de referencial da sociedade

---

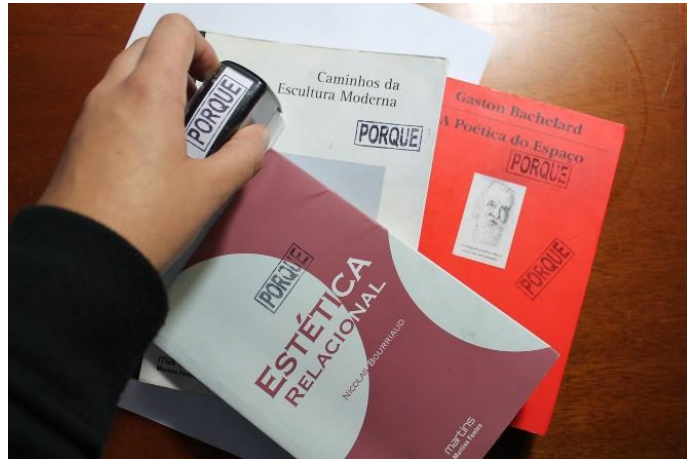
<sup>16</sup> Hans Belting, 2012

globalizada, dos distúrbios causados pela automatização dos serviços etc. A escultura passa a lidar não somente com questões suscitadas pelo lugar onde determinado objeto se instala ou determinada ação se instaura, mas coexiste com as linguagens convencionais sendo meio de comunicação e motivo de reflexão, pensamento.

Em *PORQUE*, ruas, ônibus, muros, armários, livros, corpo, dinheiro, tudo é motivo para ser carimbado. Tudo é questão de reflexão sobre a sociedade de consumo, a atual sociedade vazia. O carimbo é uma provocação e não tem interesse em direcionar uma pergunta e tampouco uma afirmação somente. É uma interpretação aberta a qualquer percepção possível, e suas ambivalências não o descomprometem. A idéia surgiu depois de uma residência na Espanha, o trabalho se materializou finalmente à época em que a Europa entrou em crise econômica. Um *déjà vu*. Com o carimbo se lança uma indagação que não tem resposta objetiva. Essa é a grafia junta e sem acento, letras que formam uma palavra. Tudo é objeto de questionamento, à medida que é atizado e provocado por esse carimbo. Trata-se de um processo que é primeiro vivido por aquele que escolhe o que marcar, e logo se torna um prazer desmedido no ato quase automático de carimbar. Tudo é alvo de marcação, uma chancela, uma pergunta, contudo não se encontram respostas. Uma vez que o carimbo permanece, compartilha-se silenciosamente a angústia de não se obter resposta com aqueles que vão encontrar os *P O R Q U E ' s* espalhados por aí. Um trabalho itinerante e efêmero, ou seja, em constante deslocamento, mas não obstante o *PORQUE* se torna uma marca fixa na superfície que é carimbado apesar de ser sutil por medir apenas 5x1cm.



Carimbo *Porque*, 2013



Fotos "P O R Q U E", 2013



*P O R Q U E*, 2013. IV Bienal de Arte da EBA, Centro de Arte Helio Oiticica



Como o *PORQUE*, o trabalho *Digitus Index* indaga as múltiplas relações táteis e sensoriais do ser humano frente à um conjunto de personificações pré-estabelecidas por convenções da sociedade de consumo. O gesso imobiliza e a corrente que pendura a escultura a aprisiona. Cada dedo pendurado para baixo pode ser considerado um signo. Eles se equilibram no espaço e indiciam uma contradição entre deplorável e desejável, constituindo uma espécie de diálogo consigo mesmo.

Na produção industrial o trabalho manual é substituído pela máquina, criando uma automatização do processo de produção de objetos de todo o tipo e função, porém mais imperativo que o *fordismo* é o atual modelo de flexibilização, que promove o setor de serviços, fazendo do artista um prestador de serviços para instituições culturais. Kwon questiona o conceito de *site specific*, como único lugar possível para determinado projeto, constatando que a cada lugar que a obra transita, por influencia do mercado de arte ou não, novo debate pode dela emergir.

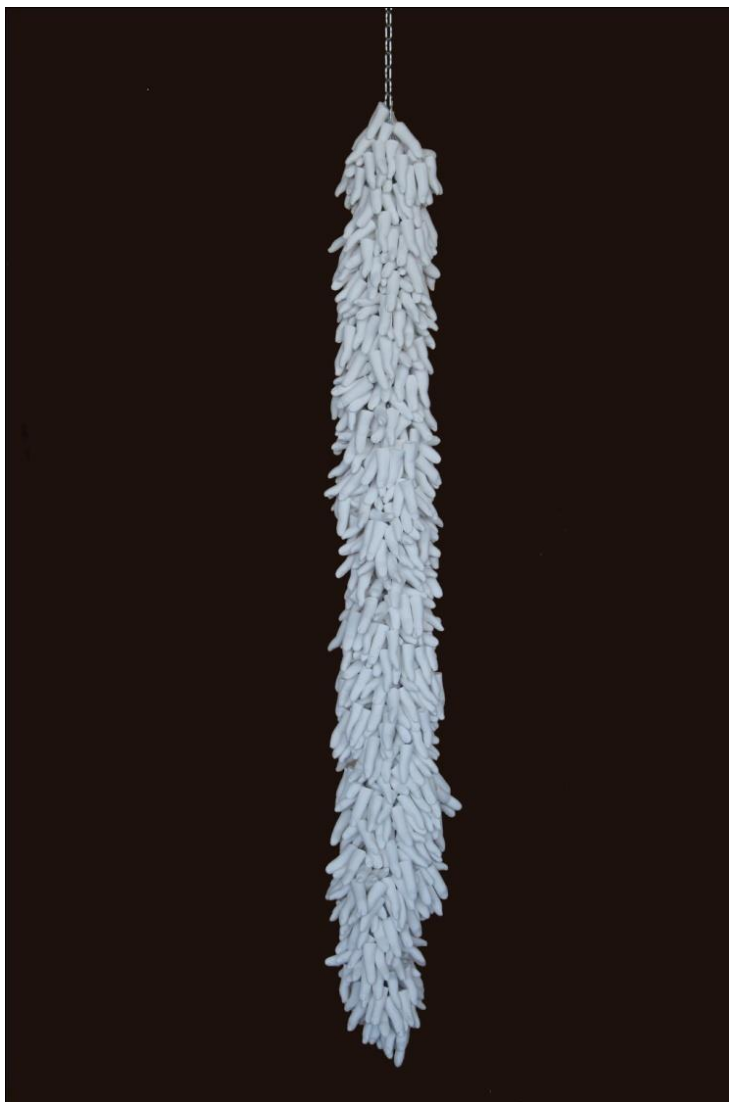
A aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como a pintura e a escultura, tal como seu cenário institucional, o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências do seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis - todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do site.<sup>17</sup>

Os mil e quinhentos dedos que integram o cacho foram produzidos no ateliê da EBA, a partir de fôrmas feitas do dedo da própria artista. Desse modelo foi feita a produção de fôrmas em borracha de silicone, o que possibilitou um sistema de fabricação em série. Tal procedimento faz alusão a produção industrial, ao conceito do fordismo. O cacho de dedos seria um símbolo para os não-lugares da contemporaneidade, "lugares sem identidade e sem marco da sua história, lugares que são iguais em qualquer parte do planeta, como os aeroportos, as grandes vias e as periferias que crescem ao redor das megalópoles, onde o tradicional e o peculiar são substituídos por formas padronizadas da cultura global".<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Miwon Kwon, *Arte e Ensaio* 17, 2008, pg.2 e 3.

<sup>18</sup> Marc Augé, 1994. In Velloso, 2011. pg.34.



*Digitus Index*, 2013. Gesso, nylon e corrente de ferro

Em 2012, escapando da lógica do artista como criador individual, iniciou-se o coletivo de arte denominado Vô Pixá Pelada, formado por Bia Martins, Jefferson Andrade, Gabriel Bernardo, André Chaves e Jovian Viana. Juntando uma dose de insatisfação e desejos revolucionários, o coletivo é formado por estudantes universitários que querem participar da construção de um pensamento formado a partir de questões suscitadas pelo espaço urbano. O nome veio a partir de um funk da cantora MC Debby “Vou dançar pelada”, decidiu-se lidar de frente com o que chamam de sub-cultura carioca, mas que na verdade ainda é um forte desafio a intelectualidade de uma elite privilegiada.

O trecho da entrevista do coletivo Vô Pixá Pelada para o Observatório de Favelas define com mais precisão os objetivos do grupo.

**OBSERVATÓRIO DAS FAVELAS:** *Como vocês pensam a cidade a partir das intervenções que vocês fazem? Qual o sentido de imaginário que o coletivo quer passar com suas intervenções?*

**COLETIVO VÔ PIXÁ PELADA:** Então formamos o coletivo que tem feito suas atividades usando ícones que não são importantes no *mainstream*, mas quem é do *mainstream*? A força que

nos liga está também em nossas origens, que não tem origem nenhuma. Não somos de famílias “tradicionais” cariocas, nem fazemos parte da aristocracia da Zona Sul. Somos herdeiros do subúrbio. Queríamos por pra fora toda porcaria amortizante que nos foi oferecida pela TV, a Internet, a publicidade e propaganda, pois basicamente diversão de pobre tem que ser em prol do sistema. Fizemos então a antropofagia de toda a alienação gratuita e devolvemos com uma carga de humor e ironia.

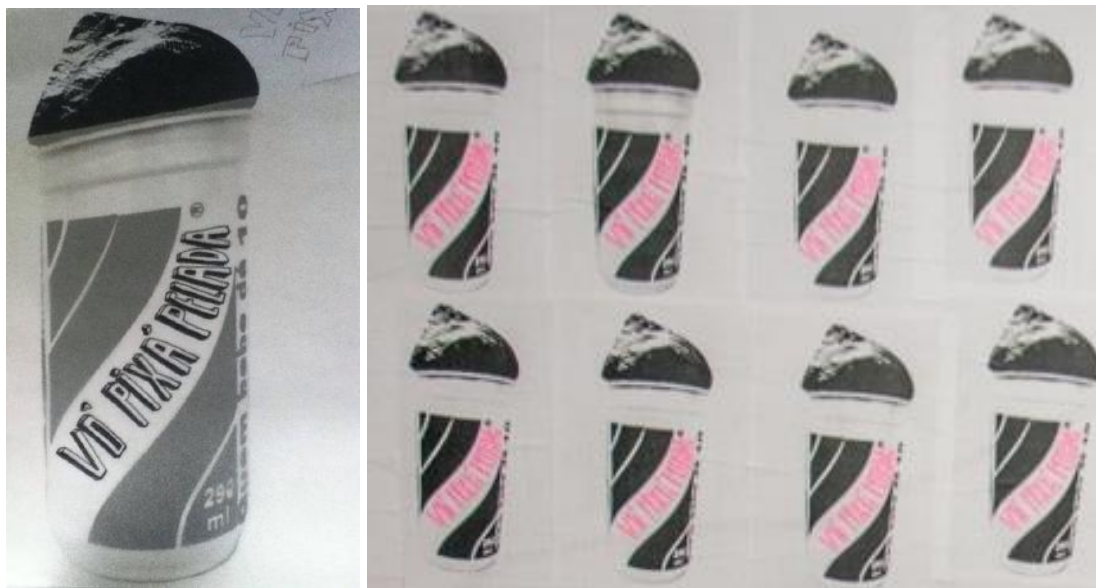
Experimentamos imagens que já existem, nos apropriamos de tudo o que é negado ou até mesmo aceito por osmose. O *Kit Manifesto feliz* foi pensado a partir da noção de cooptação, vimos que durante as manifestações das jornadas de junho a mídia *mainstream* bombardeou a TV com os kits manifestações, uma maneira perversa de privatizar as manifestações e lucrar, tornar o desvio sistêmico uma opção capitalista. Decidimos então usar a cooptação publicitária para tornar os kit gratuitos e bem humorados, onde numa caixa de *fast food* (amo muito tudo isso) colocávamos um lenço para o rosto, um *sticker* e um lambe, tudo confeccionado por nós e distribuído.<sup>19</sup>



*Kit Manifesto Feliz*, 2013. IV Bienal de Arte da EBA, Centro de Arte Helio Oiticica

A cidade do Rio de Janeiro vive uma transformação, um momento em que favela e asfalto tornam-se pares. Como se iniciativas de diversos cunhos finalmente rompesse a fronteira que existe entre a Zona Sul e a Zona Norte no Rio de Janeiro. Começa-se a perceber que existem muitos outros bairros e os processos de gentrificação passam a ser mais discutidos. O Vô Pixá Pelada se atenta aos movimentos contemporâneos e escolhe um ícone da cultura pop carioca para convocar discussões sobre o *crack*. Um copinho de Guaravita usado como suporte para o fumo da droga é serigrafado com o nome do coletivo, essa imagem desgastada é estampada ao estilo de cartazes lambe-lambe, e colada por diversas partes da cidade.

<sup>19</sup>Entrevista online do coletivo à Silvana Bahia, setor de comunicação do observatório de favelas <http://observatoriodefavelas.org.br/noticias-analises/quanto-mais-coletivo-melhor>



Sem título, 2013. Serigrafia em papel jornal

Para finalizar, o conjunto de trabalhos discutidos aqui, descreve provocações a partir de propostas diversas. Essas soma de palavras e imagens escolhidas traçam um panorama geral dos quatro anos de dedicação à graduação e é um convite a conhecer esses trabalhos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN , Giulio Carlo. "Arte moderna". São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AUGÉ, Marc. "Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade". Campinas: Papirus,1994.
- BELTING, Hans. "O fim da história da arte". São Paulo: Cosac Naify, 2006
- CASTILLO, Sonia Salcedo "Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições". São Paulo: Martins, 2008.
- GOMBRICH, E. H. "A história da arte". Rio de Janeiro: LTC, 1999
- KRAUSS, Rosalind E. "Caminhos da escultura moderna". São Paulo: Martins Fontes,1998.
- \_\_\_\_\_. "A escultura no campo ampliado". Revista Arte e Ensaios 17, Rio de Janeiro: PPGAV, 2008
- KWON, Miwon . "Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*". traduzido pela Revista Arte e Ensaios 17, Rio de Janeiro: PPGAV , 2008
- PANOFSKY, Erwin. "Idea: A Evolução do Conceito de Belo". Martins Fontes, 2000
- PEREIRA, Sonia Gomes. "História, arte e estilo no século XIX". Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 6, vol.1 - n.8 - julho 2005
- VELLOSO, Beatriz Pimenta. "Dias e Riedweg: alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira". Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- WITTKOER, Rudolf. "Escultura ". São Paulo: Martins Fortes,1989

## SITES PESQUISADOS

- Maurizio Cattelan, <http://www.designboom.com/art/maurizio-cattelans-5-horses-at-fondation-beyeler/>
- Jannis Kounellis, <http://www.tate.org.uk/art/artists/jannis-kounellis-1438>
- Ducha, <http://duchablog.blogspot.com.br/search?q=burro>