

TUNGA, BRÍGIDA BALTAR E ROSANA PALASYAN MOVIMENTO E FENÔMENO – A HERANÇA NEOCONCRETA

Carla Giovana Silva de Castro Rolim*

Resumo

O Neconcretismo, movimento artístico que reformulou todo o pensar e agir na arte nos anos entre 1959 e 1963, contou com a ousadia, e o espírito inovador de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que levantaram questões que até hoje não perderam sua relevância, por isso podem ser encontradas em artistas contemporâneos, que hoje lidam com um mundo diferente, que não deixou de atrair a atenção do artista inventor e experimentador. Entre eles destacam-se Tunga, Brígida Baltar e Rosana Palasyan, artistas que pensam o mundo, questionam e provocam o espectador. Em sua produção pode-se evidenciar desdobramentos do movimento iniciado pelos neoconcretistas: busca por uma arte experimental, que exigisse a participação do espectador não só no exercício da sensorialidade, mas também no sentido de ler e compreender a provocação.

Palavras-Chave: Neoconcretismo. Experiência. Arte Contemporânea.

Abstract

Neoconcretism, the artistic movement that totally rearranged the Art's thinking and action from 1959 to 1963 had some artists' daring and innovative attitude as Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, who raised the issues that are still considered relevant nowadays. For this reason, the mentioned attitude can be found in contemporary artists who are inventive, although dealing with a different world from the one of those times. Among these artists, Tunga, Brigida Baltar and Rosana Palasyan should be mentioned by their capacity of thinking about the world and inquiring their target audience, as well. If one considers their work, it becomes clear the development of the movement initiated by the neoconcretists: searching for an experimental art, which requires the audience's participation not only concerning sensory stimuli, but also reading and understanding its provocation.

Keywords – neoconcretism, experiment and contemporary art

* Especialização em Pós graduação em Arte - Estética Moderna e Contemp pelo Centro Universitário de Barra Mansa, Brasil(2007)
Professora docente II da Prefeitura Municipal de Barra Mansa , Brasil

O artista parece ser aquele capaz de revelar verdades místicas profundas, mas que, para revelar essas verdades precisa saber reconhecê-las, e o ponto central é que ninguém as conhece e o artista talvez seja aquele que as busca e quando as encontra, elas se tornam passíveis de experimentação. É o que parece ocorrer na obra de Tunga, promovendo o “contágio mútuo” (termo criado por ele) de coisas díspares. Experimentação realizada a partir da mistura de narrativas e materiais diversos que movem a arte que se produz hoje, ou de materiais intangíveis, vistos apenas por ele. É imenso o recurso de sua expressão artística, da literatura a música e até às disciplinas científicas.

Na arte contemporânea, interessam as experiências, as experimentações, as combinações e, sobretudo a infinidade de possibilidades a cerca do que se pode chamar suporte, materialidade. Um elemento recorrente na criação de Tunga é o corpo, experienciado e experimentado, em sua totalidade. Não é apenas o olhar, mas o tato, o olfato, a presença, tudo aquilo que vai servir de constitutivo do sujeito. O que quer dizer que o que os olhos vêem, as mãos sempre tentarão confirmar. Os elementos, os significados não se dirigem exclusivamente ao olhar, assim como certas músicas não se dirigem somente ao ouvido. Toda grande arte deve fazer vibrar corpo e alma, matéria e espírito, o ser por inteiro, em sua complexidade. Grande parte do debate sobre o imaterial decorre da confusão entre a mão e o olho, entre o ouvido e o olho, mas também é uma maneira de dizer que, quando o que você está olhando parece incerto, seu corpo demanda uma espécie de reajuste, ele requer certeza. De modo que algo ocorre ali onde você se encontra, no espaço ao seu redor, o tempo muda. A relação entre o fenomenológico, o perceptivo e o psicológico é o que determina a arte.

Chumbo, ouro, prata, cobre, aço, latão, alumínio, limalha de ferro, madeira argila e borracha; assim como, ímã, gelatina pólvora, ácido sulfúrico, éter, velas lâmpadas, lanternas lampiões; batom, perucas, cabeleiras, tranças, laços de cetim, pentes, pérolas, seda pura, agulhas e dedais; ninfetas, gêmeas, atrizes de TV, atletas campeãs; fragmentos de velhas canções, filmes, computadores, projetores malas velhas, chapéus; estranhamente, cobras, sapos, lagartixas, besouros, tripas de mico e ossos; areia, relva, beira de rio, beira mar... Materiais insólitos usados por Tunga na construção de uma peculiar natureza que se metamorfoseia, se amalgama, se funde, se entrelaça, originando ainda que impossivelmente, transfigurações, onde o espaço participa ativamente da obra, tornando-se parte dela, sendo modificado. Nesse universo de Tunga, obra e ambiente se encontram, seduzem e são seduzidos. Elementos que vibram, latejam, expressam...

Para muito além dessa ambiência, o artista coloca o espectador, o crítico e até mesmo o próprio artista como matéria prima a ser trabalhada pela obra, pois todos são partes da metamorfose instalada pela criação de Tunga, o que provoca em cada um seus maiores e inesperados devires. Esta provocação não permite que nenhum deles saia da obra sem serem transmutados.

Para Tunga, a arte não representa o real, ela coloca o real em movimento, o expõe em sua mais pura intimidade e nudez; torna visível o invisível. O que é e o que parece ser são aspectos que, em geral, são confundidos.

Sua obra não se configura em objeto repleto de sentido a ser contemplado por um espectador aberto a receber uma imagem. Ela é na verdade uma obra a ser lida a partir do sentido que emerge na miríade de elementos que compõem os corpos. Corpos esses, que de forma invisível ou não, se cruzam e se entrelaçam formando outro.

Isto ocorre com os filmes, que se fazem em torno da obra. É uma obra que continua se

fazendo, pois os vídeos não são documentários, nem registros, são na verdade desdobramentos da obra, uma vez que o artista se coloca como propositor, catalisador. *Nervo de Prata*, por exemplo, foi preparado por Arthur Omar a partir de uma investigação da obra de Tunga. Longe de se configurar um registro, o vídeo apresenta a visão, a leitura do fotógrafo a partir da obra, o metamorfosear das coisas umas nas outras, mostrar no vídeo, o embaralhar do túnel, e um sapo que vai sendo devorado por uma serpente, enquanto o olho do espectador devora as imagens, a metáfora do engolir, do devorar. Transparece aqui sua capacidade de associar, aglutinar e formar outros elementos: a pesquisa na época da construção do Túnel Dois Irmãos, as gêmeas xifópagas, que antes de atingirem a puberdade foram sacrificadas por sua comunidade e a seguir sofreram escalpo em suas cabeleiras, Fig.22). Esse escalpo se transformou em troféu, que seguirá para outra história, outra idéia, compondo uma exposição com as criações: *Âo*, *Torus*, *As jóias de Madame de Sade*, *Troféu*, *Manifesto Oculto*, *Pintura Sedativa*, *éu*, *Revê-la Antinomia*.



Figura 22 - Xifópagas Capilares entre nós, projeto iniciado em 1980

O molar de um paciente coreano sendo apresentado ao artista, cujo relevo se transforma num desenho, que também aparece em *Revê-la Antinomia e Pintura Sedativa*. A recorrência da visão e interpretação de mundo que lhe cria devires e, portanto obras.

A obra de Tunga é uma espécie de fio condutor vital que alinhava os corpos e os dota de capacidade de crescimento e de transformação. São descobertas, experimentações, junções que se aglutinam e se fundem para emergir em outra forma, outra situação.

Suas obras não podem ser explicadas por textos, traduzindo seu significado ou desvendando suas metáforas. Ele realiza experimentações relacionando objeto físico e texto verbal onde o discurso é apenas uma das linguagens desta mutação, fragmentos adicionais de material, uma vez que sua vocação é reafirmar e fortalecer a questão primeira na investigação do artista: *a contínua mutação dos corpos através da imperiosa mestiçagem, repetição da diferença e construção do objeto* (Tunga, *O Estado de São Paulo*, 1997). Em sua obra *Semeando Sereias* – 1988 (Fig. 23) Performance na Costa Brava (RJ) - uma fotografia mostra o artista sobre uma rocha castigada pela força do mar. De frente para o mar e de costas para o público, ele segura uma cabeça pelos longos cabelos. Seu corpo aparece em uma posição que busca equilíbrio nele próprio, sendo ele arremessador e o próprio eixo para o movimento. No alto de sua cabeça ele gira a outra, segura pelos longos cabelos, numa demonstração de preparo para arremessar a cabeça o mais longe possível. Fotos e texto juntos compõem este trabalho, que no seu decorrer mostram que ele encontrou a cabeça, que é a sua própria, boiando numa poça de água, criada por uma cavidade na rocha, foi arremessada ao mar e permaneceu ali batendo nas pedras, por causa

dos cabelos emaranhados em sargaços e mariscos. A seguir ele tentou desembaraçá-la e foi surpreendido por novos acontecimentos.



Figura 23 – Semeando Sereias – 1988 – performance Costa Brava – RJ

O texto não traduz a obra, ele a complementa, tratando a mesma situação com outra linguagem, romaneando a obra, atingindo o espectador por outra via, outro sentido, fazendo pulsar o corpo quase por inteiro.

Tunga se propõe a produzir um estado de arte através de suas aglutinações, associações, miscigenações, criando condições para que o mundo tome consistência, consiga individuar-se e fazer-se obra. *As esculturas e os desenhos continuam trabalhando independentemente de mim... produzindo e recebendo efeitos dos diferentes materiais utilizados.* (Tunga, *O Estado de São Paulo*, 1997). Para ele, o artista desertar o sujeito é afirmar a vida, a polêmica criadora que o anima, abrindo assim, caminho, espaço para o exercício da criação, o exercício da gênese, fase mais privilegiada por Tunga, o que possibilita este retorno a todo instante em sua obra.

A obra de Tunga em sua grande maioria e a priori provoca estranhamento por sua

justaposição, contaminação de elementos díspares que, aglutinados tornam-se híbridos, tornam-se outro. Um outro que propõe através de uma estratégia lúdico-irreverente, a interpretação, criação e reinvenção de uma nova obra.

Para criar essa hibridação inesperados operadores de junção são utilizados pelo artista, na busca de uma nova obra: gelatina, imã, batom, pó compacto, e finíssimos fios de todos os tipos. O ímã exerce seu poder de atração agrupando fragmentos de limalha de ferro, moldando a escultura, promovendo a união, a metamorfose do objeto, como a força atrativa e mutante do próprio corpo. A gelatina, material constantemente encontrado em suas criações, está muito próxima dos fluidos corporais: baba, meleca, esperma, com propriedade de lambuzar, grudar e possibilitar um crescente, ora fundindo objetos, ora fundindo obras, num contínuo, ser, ser outro, tornar-se outro, infinitamente. Nas histórias dos materiais há um peso equivalente, ou melhor, imaterial, que permite a transfiguração, o preenchimento do vazio, do espaço entre um corpo e outro, que transforma os dois em um só.

Esse objeto gerado deixa claro o retorno do artista à geléia geral da Tropicália, momento no qual artistas brasileiros grudavam tudo, do mais brejeiro ao mais sofisticado; engenhosas hibridações do contemporâneo. A idéia da antropofagia permeia o imaginário de Tunga com suas aglutinações, contágios, devorações. A cena da serpente que devora o sapo (Nervo de Prata), causa intenso desconforto e estranhamento, mas é na verdade a clara demonstração da antropofagia dos modernistas, a devoração, a deglutição e a construção do outro. Diferentes reinos que copulam entre si ou se entredevoram gerando seres únicos, jamais vistos, lidos ou compreendidos. A obra se apresenta na verdade como reativação dos momentos de maior efervescência cultural brasileira, a marca antropofágico-neo-concreto-

tropicalista. Sendo o Brasil, um país de riqueza cultural extraordinária e imensa diversidade, oferece a Tunga e outros vários artistas subsídios para o exercício de práticas e linguagens diversas. É a partir dessa ética antropofágica que Tunga trabalha e retrabalha continuamente, num processo de ouvir, de reiterar. É voltar a olhar, olhar de novo e de novo e de novo, até que olhar, não seja apenas um gesto de repetir, mas de pensar, meditar sobre a situação em questão e encontrar a proposição, a comunicação.

Esse ir e vir, construir reconstruir, buscar de novo o novo e encontrar no velho o novo tão buscado, encontra-se num percurso natural de “reatualização” de suas obras. Esses processos de reatualização e reconstrução estão muito presentes e claramente dispostos no livro *Barroco de Lírios* (Fig. 24). Com 217 ilustrações em papéis de diversas naturezas e gramaturas, "Barroco" pode e deve ser chamado de obra, no sentido artístico, pois é artística a concepção e a edição desse livro. Textos imagens, papéis, diagramação, organização, tudo se junta, se transforma em um outro, assim como toda a criação de Tunga. Uma retrospectiva de sua obra apresentada através de uma narrativa elaborada unicamente de imagens e textos de sua autoria. É então a escolha de apresentar sua obra com luxuosos detalhes fotográficos, transportada para uma dimensão mais misteriosa e mágica, retirando-a do tempo e espaço real, onde se apresentam. O passar de uma página a outra transcende o simples movimento corporal para desembocar em surpreendentes descobertas: textos brilhantes entrelaçados a fotografias quase reais e uma impecável montagem. Imagens superpostas, aglutinadas, imersas umas nas outras, até formar outra, o livro.

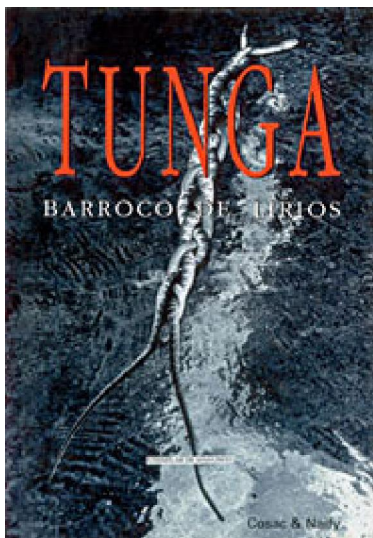


Figura 24 – Barroco de LÍrios, 2002

Em 2006, Ano do Brasil na França, Tunga realizou uma obra especialmente encomendada pelo museu do Louvre, *À Luz de Dois Mundos* (Fig.25):

é uma estrutura organizada ao redor de um suporte fixo em uma coluna central. Bronze, aço e outros se entrelaçam e emaranham nos vários elementos da escultura, que parece sustentada por um frágil equilíbrio de balanço e contrapeso. No meio, um enorme esqueleto descansa, plácido, em uma rede. De um lado, uma trança sustenta crânios. Do outro, um emaranhado de fios de aço cai como se fosse uma cabeleira, de onde pendem cabeças viradas para baixo, reproduções de estátuas de várias civilizações. De um lado, a trança, "como símbolo da cultura, visto que é um elemento universal que está em todos os lados, no cabelo, na palha para fazer cestos, nos tecidos". Do outro, "fios soltos caem apenas presos por um pente de ouro, como um primeiro elemento que estabelece um princípio de ordem nesta desordem e tem como consequência as cabeças cortadas como símbolos das culturas subjugadas". A equação está estabelecida e faz aparecer um dispositivo que mostra o preço do saque, o saque da vida, dos povos. Evoca a colonização da América, mas também o movimento colonizador de forma geral. (Tunga, 2006).



Figura 25 – Á Luz de dois mundos , 2006

Essa obra se apresenta na pirâmide do Louvre, como um eco, um contraponto à grande exposição dedicada ao Brasil, *Frans Post, Brasil na corte de Luís XIV*, encarnando a força criativa da arte contemporânea brasileira e aparecendo como uma resposta à visão do artista holandês que, no século XVII, foi o primeiro europeu a retratar essa terra. Em resposta à chamada “descoberta da luz do Novo Mundo”, Tunga apresenta a existência de uma só luz, em um só mundo.

A obra de Tunga não é concebida para ser apresentada em espaços monopolizados da arte; muito menos para ser condicionada a negociações políticas ou comerciais. Trata-se de algo que nunca estará onde, nem como se espera, não possui contorno, limites definidos, nem mesmo um nome eterno. Será sempre algo inesgotável, que escapa por todos os lados, que não se encerra em seus limites, ao contrário, esvai-se por eles para formar outra, única e simultaneamente a mesma, atualizando-se continuamente, de forma inesgotável e infinita, apresentando-se ao espectador como convite, sedução ao processo de criação, à própria existência. Tunga demonstra buscar incessantemente o exercício da concretização do não concluído, a proposta de determinadas estruturas no exercício daquilo que é indeterminado. Um constante ir e vir, a recorrência, o retorno.

Suas criações provocam estranhamento por se afirmarem a todo o momento como idéias, experimentações, proposições livres do ranço da idealização de uma suposta natureza

perdida, ao mesmo tempo em que estão disponíveis a todas as dúvidas, discussões, certezas, incertezas e, sobretudo hibridações do contemporâneo. Sua obra demonstra uma monstruosa força geratriz aliada a um ver e pensar o mundo verdadeiro exposto de forma, ainda que às vezes cruel, muito verdadeira e sincera.

Na obra de Rosana Palasyan, a crueldade é exposta através de uma linguagem suave, com ares de contos de fadas. Sua materialidade cotidiana e simples comunica com verdade, força e uma assustadora dureza, atingindo no alvo o pensar do espectador, convidando-o a compor esse universo ao mesmo tempo sublime e hostil, no qual ela monta verdadeiros relicários. Ela transformou travesseiros em suporte para seus diminutos palcos teatrais, desenhou suas narrativas em lenços delicados, usou essência de rosas como fonte de cor e acrescentando esse perfume sutil às obras. Ela criou livros que contam horrores e que têm apenas alguns centímetros quadrados. Ela também se afastou da narrativa explícita, indo em direção à abstração e sutileza levando o espectador a buscar respostas, manipular, interagir e criar uma relação com a obra.

Brinquedos, caixinhas de músicas, travesseiros, vestidos infantis bordados, máscaras de papel e balões de festa. Esta é a materialidade que criou o universo lírico de Rosana Palasyan em 2004, no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo e no Rio de Janeiro. O Lugar do Sonho – antologia da produção da artista na última década, é o título da exposição que levou o espectador a se deparar com a doçura de histórias contadas sobre um mundo perverso.

Caixinha de música – Love Story (Fig.23), narrou o caso de uma menina que era violentada pelo pai, engravidou, teve uma filha e, dois ou três anos depois, percebeu que o pai atacaria também a sua filha. Apenas então ela teve coragem de denunciá-lo e o pai foi preso. A história é real e a artista buscou num jornal policial, de onde tirou tantos outros casos que

permearam sua produção. Nesse trabalho a artista usou toda delicadeza do desenho bordado em uma fita cor-de-rosa típica de quartos de criança, colada na altura dos olhos em toda extensão da sala. A instalação conta ainda com um mecanismo de caixa de música que ao receber corda emite o som. A “fábula” inscrita na fita, repetidas vezes e o som se repetindo pela corda, criam uma atmosfera cruel que conduz o espectador a entender que isso não tem fim. A história de uma vida contada numa síntese poética e surpreendente.



Figura 23 – Caixinha de música – LOVE STORY, 2004

O bordado sugere intimidade, lembrando coisas que são, muitas vezes, ocultas ou extremamente pessoais. A obra extrai sua força de uma esfera muito particular: os sentimentos e pensamentos interiores e, quase sempre, não-expressos. Rosana notou a importância dos sonhos e da esperança como instrumentos para a sobrevivência e tratou de aplicá-los em sua construção de uma realidade voraz, em atmosfera suave e macia. Sua ligação com a crueldade humana podia ser vista em *Irmão-Irmã* de 1997, o tule sobre o qual ela bordou acima a imagem do irmão conhecendo-a no berço e a data 1963, ano em que ela nasceu; abaixo, a imagem dela reconhecendo-o morto e a data 1992, ano em que o irmão foi vítima de uma bala perdida. Um discurso contraditório, o suave, sublime, leve; o

brutal, a dor; nascer e morrer.

A instalação *Hóstias* reunia cerca de 3.000 retratos de crianças mortas de forma violenta impressos sobre hóstias que foram dispostas em fios tencionados do chão ao teto. A hóstia: alimento cristão, corpo de Cristo, representação e celebração da vida, quando Cristo divide com seus apóstolos o pão da vida. Rosana Palasyan então, imprime na superfície da vida, a face da morte, da violência, da perda, sobretudo a dor em contraponto à fé.

Outro trabalho, ...*Um pedido para a estrela cadente* (Fig 24) mostra numa sala com luz negra, vários balões de gás com impressões em tinta fluorescente que voam até o teto e deixam pender um fio que o espectador é gentilmente convidado a puxar e desvendar aquela aura de mistério, descobrindo o que esconde cada balão. Ao puxá-lo o espectador entra em contato com os pedidos de meninos para uma estrela cadente que está presa ao céu, espaço reservado ao que é divino e bom. Mais uma vez a afirmação da esperança, do sonho permeando uma realidade cruel e dura.

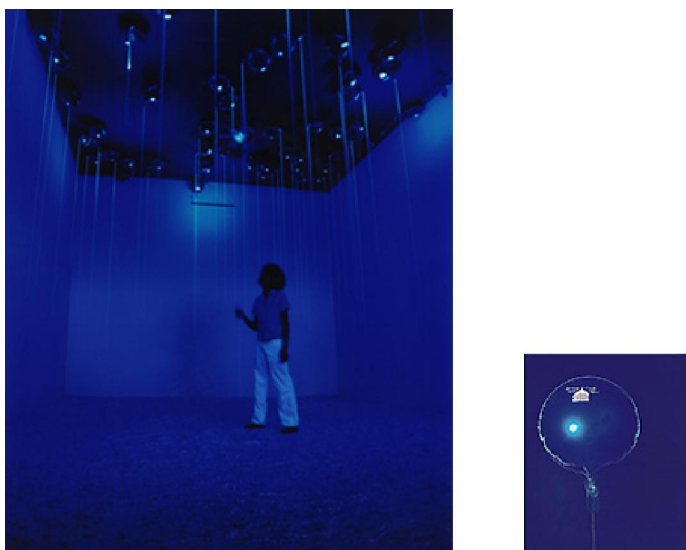


Figura 24 -...Um pedido para a estrela cadente, 2000-04

Quando Rosana Palasyan esteve em São Paulo para a abertura dessa exposição, se deparou com o objeto de sua próxima produção realizada na Galeria Leme, *No Lugar do Outro*. Esta é baseada na coleta de histórias de moradores de rua na cidade de São Paulo. Ela dedicou tempo a conversar com cada um, buscando conhecer suas dificuldades, tristezas e, sobretudo seus sonhos e esperanças. Entrevistou 60 pessoas que viviam nessa situação há mais de dez anos. Em 2006, a artista retornou à cidade e voltou a procurar as pessoas entrevistadas e descobriu que dez delas saíram das ruas, conseguiram emprego e conseguiram se estabilizar.

No Lugar do Outro (Figs. 25 26 e 27), Rosana Palasyan construiu delicados casulos de tecido e crochê que foram pendurados nas paredes. Dez deles continham um objeto que o espectador ainda não tinha visto. Rosana convidou biólogos para uma ação científica na abertura da exposição. Os biólogos abriram com cuidado, uma por vez. A delicadeza dos gestos e a postura científica que lhes são diariamente habituais permeiam seus movimentos. Duplas de biólogos, vestidos como se estivessem em um laboratório, entram na galeria carregando bandejas de instrumentos. Eles removem a delicada folha de tecido, na qual estão bordadas as linhas das mãos de um dos antigos moradores de rua e a colocam nas mãos de um espectador. Sendo este tecido transparente, como um véu, as linhas da mão do espectador irão transparecerem, fundindo os dois conjuntos de linhas: o do espectador e o do morador de rua. Ao final desse experimento, os cientistas recolocaram estas pequenas folhas de tecido nos buracos de onde saíram. Agora liberta da crisálida a folha de tecido bordado, assumirá uma forma tridimensional, que talvez sugira a forma de uma borboleta, embora esta seja apenas uma das muitas associações possíveis. Só então a obra estará completa, após a ação do outro, a experiência sensorial e a experiência de transcender o

próprio eu. Nesse trabalho ela pede que o espectador participante compartilhe a perspectiva de um outro, ainda que apenas por um momento.



Figuras 25 – 26 – 27 – No lugar do outro – detalhes da instalação – 2005-06

No Lugar do Outro abriga também uma outra ação (Fig.28): nas fendas entre as placas de concreto no piso da galeria, Rosana Palasyan plantou ervas daninhas, aquelas que crescem nas brechas das calçadas ou em meio aos pedregulhos. Essas plantas não têm valor, são mesmo daninhas, mas duráveis. No entanto, ao colocá-las nos sulcos do piso de concreto, Rosana sujeita-as ao abuso em potencial, mesmo quando não são vistas, mas também as eleva à posição dignificada de “arte”. Plantas retiradas de seu lugar comum e corporificadas

como coisa simbólica. Essas plantas servem de alimento para borboletas, porém são arrancadas para dar lugar a plantas comerciais, causando um desequilíbrio ecológico. Moradores de rua, fincados nas frestas da sociedade, danificam o que é realmente comercial na cidade, passam despercebidos como as ervas daninhas plantadas no piso; podem ser arrancados ou pisados, será que isso faz alguma diferença?



Figura 28 – No Lugar do Outro – detalhe da instalação 2005-06

A tensão entre a realidade da experiência cotidiana de alguém socialmente marginalizado e a vida interior de sua imaginação é uma área de pesquisa para Rosana Palasyan. Ela penetra na percepção pública dessas pessoas com quem ela interage e colabora. Esta caracterização pública não deixa de ter um nível de verdade, mas Rosana penetra nessa verdade para ouvir diretamente as pessoas. Essas pessoas confiam nela — em parte porque ela vai ouvi-los, vai descobrir quem são e com o que sonham.

Em 2006, quando um dos seus trabalhos, que incluía histórias de pessoas com quem havia

falado, foi vendido, Rosana Palasyan procurou-as para compartilhar o lucro com elas.

Encontrou pessoas que se mostraram surpresas com sua oferta. Consideravam as conversas importantes em suas vidas marcadas pela solidão e pelo sentimento de abandono, mas não esperavam receber por essas conversas. Nesse momento a artista posicionou o objeto de seu trabalho como criador, invertendo posições e se misturando a ele. Tornando-se mediadora, trazendo o outro para feitura de sua obra.

Brígida Baltar, ao longo de sua produção artística até o presente momento, teve a casa, construção sólida, abrigo para o corpo físico, definição de construção, alicerce, força, como ponto deflagrador fundamental de inúmeros trabalhos. A partir de sua casa: moradia e ateliê, ela coletou a água que vertia das goteiras em dias de chuva e em seguida eram guardadas cuidadosamente em potes de vidro, num ato de cuidado com a matéria frágil, que ao ser armazenada com zelo se aglutinava, criando força e sentido, tornando-se comunicação.

A parede escavada originou a forma que podia abrigar; *Abrigo* (Fig. 29) no limite entre o dentro e fora, experimentando o próprio corpo. Construir a casa dentro da própria casa, como que expandindo o limite da existência dentro de uma proteção, de um aconchegante lugar. Os tijolos retirados da parede construíram a *Torre-abrigo*, revelando a estreiteza entre o corpo, a casa, a proteção. Do ato de extrair os tijolos faz-se o pó. Materialidade transformada em comunicação. O armazenar poeticamente substâncias comuns em sua vida, às vezes ocorre pelo acaso, às vezes por uma busca ativa.



Figura 29 – Abrigo, 1997

Ao coletar elementos naturais e transitórios como neblina, orvalho e maresia, a artista executa o projeto *Umidades* desenvolvido entre 1994 e 2001. Na Serra dos Órgãos, Serra das Araras e praia do Arpoador, Brígida Baltar explorou a afetividade gerada no momento, a temperatura, os odores, os sons, os sentimentos. Ao ser fotografada em cada um desses momentos, a artista não fitava a câmera, ela mal aparecia, pois o mais importante era transmitir o natural, o corpo emergindo de uma névoa fotográfica, a luz do nascer do dia na praia, a densa neblina que envolve corpo e paisagem. Seu corpo aparece sempre olhando para o mundo ou se envolvendo nele. Seu próprio corpo investiga ambientes e condições espaciais incomuns. Ao contrário de Hélio Oiticica e Lygia Clark, ela usa o próprio corpo, porém, ela o coloca como veículo para o observador entrar e percorrer seus caminhos, refazer sua experiência sensória.



Figura 30 – A Coleta da Neblina - 2001

Brígida Baltar carrega frascos delicados e transparentes, usando roupas confeccionadas a partir de seus desenhos. Toda materialidade é escolhida para fazer parte da obra, pois a partir desse momento deixam de ser objetos cotidianos usáveis para se transformarem em elemento da obra. Entre o material e o imaterial, ela inscreve delicadamente uma experiência sensorial (Fig.30).

A fotografia configura-se como o único traço permanente, embora fragmentário, da tentativa de apreender simbolicamente fatos naturais. Pequenos gestos cotidianos tangenciam vastos ambientes naturais tornando visíveis tudo que é transparente aos olhos acostumados somente ao que é palpável.

O que é vivido pela artista: sentimento, experiências sensoriais, marcas impossíveis de se partilhar, são então transformadas em imagens, sonhos que se abrem à memória do outro e se transformam em experimento compartilhado. Não se trata, porém, de apenas registro, mas de possibilidade de sentir o espaço úmido e o cheiro intenso da maresia exalado pelo

mar na vazante.



Figura 31 – A Coleta do orvalho, 2001

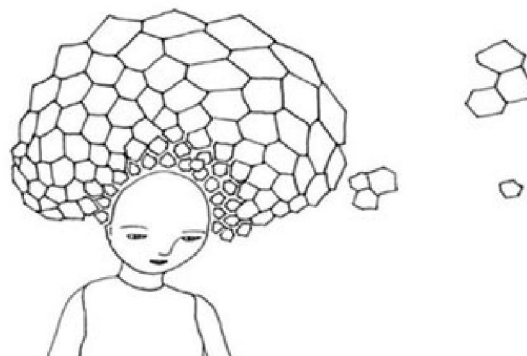
A névoa cerrada num tempo suspenso e imóvel, o orvalho num tempo ainda por vir e a maresia densa parece evocar o passado. Nesse sentido a fotografia impõe-se como fator importante para geração dos sentidos tempo/espaço, sentimento, odores e sensações.

Ao coletar material ínfimo num espaço amplo e silencioso onde sua própria imagem se desfaz, Brígida Baltar parece questionar ou criticar a velocidade da sociedade, a balburdia, o ruído sem fim, o querer ter e acumular, através do ato elementar de coletar, mas coletar aquilo que é intocável, impalpável, inapreensível e impagável (Fig. 31). Curiosamente, essas manifestações suaves e silenciosas fizeram explodir o reconhecimento pela sua arte no meio artístico.

Em 2002, na XXV Bienal Internacional de São Paulo, Brígida Baltar esteve com *Casa de Abelha* (Fig. 32 e 33), desdobrada em desenhos e fotografias para falar da experiência sensorial da vida. Tudo parte da forma célula, mínima e multiplicável, a idéia do coletivo, a

arquitetura das casas de abelha, análogas à edificação humana. Inspirada no universo da abelha, inseto que constrói sua casa e fabrica seu alimento, o mel, responsável por adoçar boa parte da vida humana.

Nas fotografias, a artista aparece usando um vestido de casa de abelha sentada no último degrau de uma escada de madeira, por suas pernas escorre mel, num instante de silêncio, suavidade, sedução e prazer (Fig.32). A roupa casa, no interior da casa, estrutura física de madeira, sólida. Ambas com interior carregado da atmosfera de amor, união e o sabor doce do mel. Corpo, favo, mel, casa, alicerce, força, proteção, sentimento e vitalidade.



Figuras 32 e 33 – Casa de Abelha, 2002

A arte contemporânea brasileira é ainda vista com reservas por um público encurralado entre a curiosidade e a irritação causada pela incompreensão, enquanto no cenário internacional é tratada como um produto em amplo crescimento.

A produção artística hoje gera uma imagem concebida na experimentação realizada sobre a mistura de narrativas e materiais diversos. Sintoma de uma insatisfação ou questionamento, a obra de arte pode trazer embutida uma crítica à própria noção de arte e pode mesmo modificar aquilo que entendemos por arte.

Na década de 1960, o meio artístico brasileiro era formado por artistas que estavam sozinhos, fazendo, trabalhando, discutindo, teorizando, enfim, criando uma nova forma de pensar arte, de fazer arte. Enquanto o Concretismo contava com o aval europeu, o neoconcretismo tinha apenas um grupo de artistas com olhos armados para perceber politicamente o mundo e o homem, que pensavam a obra em seu caráter singular e seu sentido coletivo, respeitando a identidade transitiva das coisas. Desde a elaboração à exposição da obra, tudo era pensado de forma a não fragmentar. Tempo, espaço, cor, forma, materialidade, tudo dialogava. O suporte, este já estava dispensado, pois ainda que se tratasse de escultura, a forma tinha que se esgotar em si mesma. Nesse momento a idéia, a atitude por trás do artista era decisiva. Esta seria então, segundo Mário Pedrosa (1986, p.110), a arte como *exercício experimental da liberdade*.

A liberdade não é algo que o homem adquira através de uma benção divina, mas um buscar, uma conquista. Para a filosofia da existência, a essência não precede, mas sucede a existência, justamente por isso pode-se dizer que a liberdade é uma conquista, uma tarefa do homem, não a sua definição.

Assumida como conquista ou tarefa, entende-se que ela não se realiza no mundo, mas com o mundo e para o mundo. Por isso Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, buscaram uma arte que explorasse algo desconhecido, algo que se visse todos os dias, mas que jamais se pensasse em procurar. Na verdade eles pareciam buscar a si mesmos na coisa, no algo desconhecido, talvez uma comunhão com o ambiente, com o mundo.

Nessa busca eles encontraram o corpo, o sensório e o espectador como elemento de criação. Hélio Oiticica e Lygia Clark usavam como suporte, não o próprio corpo, como os artistas da body-art, mas os corpos dos outros. Segundo Basbaum (1994), *o padrão VOCÊ o espectador, EU o artista foi sensorialmente revertido por eles no fluxo conceitual*:

VOCÊ setornará EU. As obras de Clark e Oiticica possuem um existir próprio, imantado, capaz de seduzir, convidar e conduzir VOCÊ a ativá-las, a conectar-se e ser conectado. As obras desses artistas propositores podem ser consideradas extensões sensoriais do seu corpo, no sentido de expandirem a consciência, ativando e aproximando o binômio corporeamente, ou produzindo um tipo diferente de tempo-espço através da participação expressiva, presente e forte do participante. Essa ação-participação-criação pode ser uma forma de induzir a processos transformativos.

Na contemporaneidade, Tunga, Brígida Baltar e Rosana Palasyan, apresentam ao público, obras que deixam transparecer o desejo de liberdade, de criação e, sobretudo o de seduzir e induzir o público a participar, compor, criar o universo artístico de cada um.

Tunga comunga das idéias de Lygia Clark, principalmente quando ela declarava que o artista não era o sujeito da criação, mas propositor desta, aquele que propõe a experimentação, ou quando deslocou o espectador de sua condição tradicional de observador, para experimentador de uma nova relação com a arte. A produção de Tunga parece sempre aberta, à espera de algo que a complete. Tunga parece colocar o espectador como elemento que completa a obra e a seguir se torna novamente à espera de uma *coisa nova*.

Assim como Ligia Clark, Hélio Oiticica investiga a arte através de experiências vividas, fusão de processos sensoriais e de pensamento, um verdadeiro mergulho no mundo e suas sensações. Para Oiticica, o importante não era o objeto em si, mas a forma como era vivido e experimentado pelo espectador/participante, assim como Tunga em seu *Barroco de Lírios*.

Na produção de Brígida Baltar, fotos, vídeos, desenhos e pequenos textos compõem a idéia da casa como abrigo, proteção, união e afeto. Da casa relacionada ao corpo, do pensamento do homem como ser que habita o mundo, dos ciclos de desconstrução e reconstrução, emergem relações com o pensamento neoconcreto no qual Lygia Clark também pensa o corpo, a casa. Em *A casa é o corpo*, Clark criou um ambiente penetrável em que a passagem sensória de um espaço a outro é análoga ao movimento de deixar o útero para nascer, a vida que faz conexões com moradia e habitação. Ambas convidam o espectador a experimentar a proteção e o afeto.

Hélio Oiticica, em *Penetráveis* e *Núcleos* construiu espaços de prazer sensorial, nos quais o participante pode sentir sozinho ou acompanhado, a experiência de estar neste mundo, de habitá-lo. Assim como Oiticica, Brígida Baltar vive uma concepção particular de vida na qual a experiência possibilita levar a vida além da superficialidade das aparências, pensamento que é dividido com o espectador/participante.

Brígida Baltar, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, pensam o ato como algo feito no instante e jamais repetido existencialmente. Quando Oiticica e Baltar apresentam ao espectador o registro desse ato, através de filmes fotografias e pequenos escritos, possibilitam ao observador recriar a experiência sensória do instante. Oiticica criou o termo MOMENTOS-FRAME, para explicar o papel exercido pela fotografia em seu trabalho explicitando o caminho da imagem em sua obra. O uso dessa linguagem *e suas funções como instrumento de expressão do mundo e sua apreensão enquanto obra de arte explicitam sua vontade de propiciar a comunhão de momentos mágicos com o espectador, momentos únicos de sua vivência e intuição de artista sobre a unicidade e importância dos mesmos* (Oiticica Fº in Oiticica, 2003-p. 06).

Rosana Palasyan transforma elementos do dia-dia em elementos de arte; coisas do cotidiano em formas simbólicas, criando espaços de maciez, suavidade e delicadeza que transmitem idéias fortes e doloridas de um mundo separatista, individualista e cruel. Assim como Oiticica, ela não lirifica seu objeto, ela o transforma em discurso, simboliza e comunica de uma forma sutil, levando o espectador a buscar respostas, experimentar para encontrar soluções. Em muitos momentos o espectador é levado a participar, a criar junto com ela.

Não deixe que a tragédia o consuma, ela já existe todo dia – ela passa e está presente – ela é só – é o colapso sobre o colapso – é o ir e vir – é a conquista de se agüentar o dia que nasce, não se querer que a noite termine e que venha o cansaço (Oiticica, 2003 p. 51).

Rosana Palasyan se preocupa com vários elementos relativos à arte, principalmente o espaço e a forma de aproximar o espectador. A obra *O Realejo* de Palazyan recolhe a voz da população de rua de São Paulo e a inscreve entre o silêncio e o ruído social, expondo o abandono e a solidão constantes na multidão da metrópole. Ela estabelece uma dicotomia: a imensa e dispersa população de rua versus o público da arte e seu desejo de sublimação. Palazyan constitui viscosidade social onde há desterritorialização e olhar refratário, conferindo visibilidade ao submerso em opacidade, possibilitando à população marginalizada ser ouvida, respeitada, resignificada.

Rosana Palasyan não apenas se referencia nos problemas e angustias do povo brasileiro, mas dá voz a cada um deles. Torna sua obra arauto para dores e horrores da sociedade numa ambiência suave, harmônica, encantadora.

Em síntese, a “obra” de Tunga, Rosana Palasyan e Brígida Baltar, herdeiros da experiência neoconcreta e de sua ruptura por Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape unem-se na inquietação, investigação e busca por uma realidade que comunique o mundo em que se vive, respeitando a linguagem, a forma de se comunicar e o espectador/participante a quem se dirige a produção artística. Viver parece ser uma incessante busca de si e do mundo, ora vivendo, ora representando a vida e tudo aquilo que ela oferece a cada dia, a cada manhã, a cada instante.

Referência:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980

BALTAR, Brígida. Catálogo da exposição realizada na Galeria Nara Roesler. São Paulo, 2007

_____. Catálogo da exposição realizada na Galeria Nara Roesler. São Paulo, 2003

_____. Disponível em www.nararoesler.com.br. Acesso em 25 de março de 2007

BRETT, Guy. Kátia Maciel (org). *Brasil Experimental arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005

BRITO, Ronaldo. In *Cadernos Projeto Arte Brasileira*, Rio de Janeiro, Funarte, 1986

_____. *Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto Construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

MORAES, Angélica de. Uma geografia visual. *Revista Bravo*. São Paulo, Ed. 54, p.12-17.

CLARK, Lygia. *Escritos de Lygia Clark*. Catálogo Paço Imperial. Rio de Janeiro, 1999

FARIAS, Agnaldo. *Arte Brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.

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

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. São Paulo: Nobel, 1985

KATZ, Helena. *Tunga*. O Estado de São Paulo, caderno 2. São Paulo, 14.07.1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____, Maurice. *Textos Estéticos*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____, Maurice. *Textos sobre linguagens*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____, Maurice. *Textos sobre estrutura*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____, Maurice. *Textos sobre história da filosofia*. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MILLIET, Alice. *Lygia Clark, obra – trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

MORAES, Angélica de. *Uma geografia visual*. *Revista Bravo*. São Paulo, Ed. 54, p.12-17.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Àtica, 1996.

Nervo de Prata. Arthur Omar. Funarte, 1987. 1CD-ROM.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1996.

_____. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Luciano Figueiredo(org). Rio de Janeiro: Rocco, 1986

_____. *Hélio Oiticica: cor, imagem e poética*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003

OLIVA, Fernando. *Mensagem para o futuro*. *Revista Bravo!*. São Paulo, n.110, p. 26-41

PALAZYAN, Rosana. *O Lugar do Outro*. Centro Cultural Banco do Brasil – SP. São Paulo, 2004

_____. Disponível em www.galerialeme.com. Acesso em 20 de março de 2007

PALHARES, Taisa. *Império dos sentidos*. Revista Bravo. São Paulo, Janeiro de 2006, p.54-59.

PAPE, Lygia. Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Coleção Palavra de Artista. Rio de Janeiro, Nova Aguilar / Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

PAPE, Lygia. Lygia Pape: Catálogo da Exposição realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2002.

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

SANTAELLA, Lúcia. *Imagem, cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. e notas de Vergílio Ferreira. 3.ed. Lisboa, Presença, 1970

TUNGA. *Barroco de lírios*. São Paulo: Cosac e Naif, 2002.

_____. Disponível em www.louvre.fr. Acesso em 10 nov, 2006.

_____. *100 Redes e Tralhas*. Roberto Moreira. Itaú Cultural, 1997. 1 CD-ROM

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil. A questão da identidade na obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982