

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ROSANA LUCIA PASTE

**PROCESSO DE CRIAÇÃO EM ARTE: ESTUDO DE CASO
DO ARTISTA PLÁSTICO E PROFESSOR NELSON LEIRNER**

VITÓRIA
2010

ROSANA LUCIA PASTE

**PROCESSO DE CRIAÇÃO EM ARTE: ESTUDO DE CASO
DO ARTISTA PLÁSTICO E PROFESSOR NELSON LEIRNER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação, na área de concentração Educação e Linguagem Visual.

Orientador: Prof. Dr. César Pereira Cola

VITÓRIA

2010

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Paste, Rosana Lucia.
P291p Processo de criação em arte : estudo de caso do artista plástico e professor Nelson Leirner / Rosana Lucia Paste. – 2010.
118 f.. : il.

Orientador: César Pereira Cola.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Educação.

1. Leirner, Nelson, 1932-. 2. Arte. 3. Arte e educação. 4. Criação
(Literária, artística, etc.). I. Cola, César, 1956-. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Educação. III. Título.

CDU: 37

ROSANA LUCIA PASTE

**PROCESSO DE CRIAÇÃO EM ARTE: ESTUDO DE CASO
DO ARTISTA PLÁSTICO E PROFESSOR NELSON LEIRNER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Educação, na área de concentração Educação e Linguagem Visual.

Aprovada em 02 de junho de 2010.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. César Pereira Cola
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Hiran Pinel
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ferraço
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. João Barreto da Fonseca
Universidade Federal de São João Del Rei

Pare Rosaria
com todos
cerinho to
son

SECRETARIA
DE
RELAÇÕES

RESUMO

Trata-se do processo de criação em arte da instalação Vestidas de Branco, realizada no Museu Vale em 2008, pelo artista plástico paulista Nelson Leirner. É uma proposição artística com base no relato de seu processo de criação e no desenvolvimento da capacidade criadora por meio de seu olhar ativo para o mundo. Estuda o processo de criação em arte de outros artistas como experiências estéticas e tomadas de consciência para o desenvolvimento do processo criador daquele que cria. Avalia a importância do método que deverá ser criado a partir do estudo de caso a ser definido e contempla a Crítica Genética como aporte teórico para este estudo. A observação, descrição e análise fenomenológica foram os critérios aqui utilizados. Observa os meios pelo qual o artista elege como parte de seu processo para desenvolvimento do seu trabalho em arte. Descreve as etapas que permitem a transformação das experiências vividas e do seu repertório existente como parte do processo de criação. Analisa como o objeto de arte passa por transformações até ser visto pelo público, sem que este tenha acesso ao mesmo.

Palavras-chave: Arte. Arte e Educação. Criação (literária, artística, etc...)

ABSTRACT

It's about the art creating process on the installation Vestidas de Branco (Dressed in White), held at Vale Museum in 2008, by Nelson Leirner an artist from São Paulo. It's an artistic proposition based on the account of his process of creation and on the development of his creative capacity through an active look of the world. It studies the process of creation in arts by other artists as aesthetic experience and awareness for the development of the creative process from who creates it. It evaluates the importance of the method which shall be created from the study of case to be defined and it observes the Genetics criticism as a theoretical support for this study. The phenomenological observation, description, and analysis were criteria used here. It observes the means through which the artist elects as part of his process for the development of his work in arts. It describes the stages which allow the changing of living structures and his existing repertoire as part of the creative process. It analyses how the object of art goes through changes until it's seen by the public without having access to it.

Keywords: Art. Art and Education. Creation (literary, artistic, so...)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Louise Bourgeois – Precious Liquids , 1992	17
Figura 2- Rosana Paste – Flores de Chumbo, 1995	28
Figura 3- Rosana Paste – Mamãe e Papai, 2002	35
Figura 4- Louise Bourgeois – A Banquet, 1978.....	36
Figura 5- Louise Bourgeois – Cumul I , 1965.....	42
Figura 6- Louise Bourgeois – Child Abuse, 1982.....	46
Figura 7- Louise Bourgeois – She-Fox, 1964.....	47
Figura 8- Louise Bourgeois – The destruction of the father, 1974	49
Figura 9- Louise Bourgeois – Cell I, 1991	50
Figura 10- Louise Bourgeois – Cell II, 1991	50
Figura 11- Louise Bourgeois – Cell III, 1992	51
Figura 12- Jacques, Marcel e Raymond Duchamp Villon, 1992.....	52
Figura 13- Marcel Duchamp – Nu descendant um escalier, 1937.....	55
Figura 14- Marcel Duchamp – Le Mariée, 1937	56
Figura 15- Marcel Duchamp – Roue de bicyclette, 1913/1964	57
Figura 16- Estúdio de Marcel Duchamp – Foto de Henri Pierre Roché, 1916- 1918	59
Figura 17- R. Mutt – Fountain, 1917	60
Figura 18- Marcel Duchamp – La Mariée mise à nu par sés Célibataires, même, 1958	62
Figura 19- Marcel Duchamp – Estudo para ready-made, 1967.....	63
Figura 20- Marcel Duchamp com Fountain, 1965	67
Figura 21- Nelson Leirner – Um presente para Rosana, 1996.....	78
Figura 22- Componentes do Grupo Rex, 1966	80
Figura 23- Nelson Leirner – O Porco, 1965	81
Figura 24- Nelson Leirner – Outdoor instalado em uma rua de São Paulo, 1968.....	82
Figura 25- Nelson Leirner – Instalação na FAU/USP, 1970. Projeto já destruído pelos estudantes.	83
Figura 26- Nelson Leirner – Matéria publicada no Jornal da Tarde, São Paulo, 14 de abril de 1971	84
Figura 27- Nelson Leirner - Série de desenhos, Uma linha dura, 1978, Galeria Luíza String.....	86
Figura 28- Nelson Leirner – Detalhe da Instalação Vestidas de Branco, 2008	88
Figura 29- Nelson Leirner - Jornal distribuído na Instalação Vestidas de Branco, 2008	90
Figura 30- Nelson Leirner - Detalhe da Instalação Vestidas de Branco, 2008	92

Figura 31- Nelson Leirner - Vestidas de Branco, 1972, Happening Ocorrido em sessões programadas durante a mostra Tecnologia do Cotidiano	105
Figura 32- Alessandra fotografada por Rosana Paste no Museu Vale, 2010 e Nelson Leirner - Detalhe da Instalação Vestidas de Branco	106
Figura 33- Nelson Leirner - Detalhe da Instalação Vestidas de Branco, 2008	112
Figura 34- Marcel Duchamp – Étant donnés.....	112

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 REVISÃO DE LITERATURA	14
2.1 SOBRE A CRÍTICA GENÉTICA.....	14
2.2 SOBRE A ESTÉTICA.....	23
2.3 O PERCURSO DO ARTISTA NA CONSTRUÇÃO DO PROJETO ARTÍSTICO	27
2.3.1 Rosana Paste	28
2.3.2 Louise Bourgeois	36
2.3.3 Marcel Duchamp	52
3 METODOLOGIA	68
3.1 ESTUDO DE CASO	70
3.2 QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO.....	73
3.3 SOBRE O QUALITATIVO NA PESQUISA	74
3.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	77
4 NELSON LEIRNER	78
4.1 O PROCESSO DE NELSON	93
5 CONCLUSÃO	113
6 REFERÊNCIAS	115
7 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	117

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga o processo de criação em arte tendo como objeto principal de estudo o Artista Plástico Nelson Leirner, no qual tentamos observar o trajeto, o movimento que surge na confluência das ações para concretização da obra, o caos e a organização no tempo e espaço de sua produção, estes, especificamente na Instalação Vestidas de Branco, que aconteceu no Museu Vale, Vila Velha, E.S. , no período de 10 de agosto a 28 de setembro de 2008.

A proposta de discussão sobre o processo de criação em arte tem como objetivo apontar opções metodológicas que possam gerar melhorias qualitativas no entendimento de como se processa uma pesquisa que tem como foco a construção de um objeto de arte para o artista. Deflagradas agora como uma pesquisa acadêmica, possível de ser consultada, podendo ser de interesse para aqueles que queiram discutir seus processos, ainda que sua linguagem esteja em fase de construção.

Utilizando a Crítica Genética como aporte teórico, percebemos que o método para organização do discurso deverá ser construído para cada caso. Para constituição de um “dossiê genético”, o pesquisador deverá debruçar-se sobre documentos do processo de criação de seu objeto de pesquisa, observar minuciosamente tendo um caráter fenomenológico, que reflita a construção intelectual do artista. A fase de identificação do material coletado é indispensável, mas não é o suficiente. O crítico genético não só narra às histórias de criação do artista. Os vestígios deixados oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo, como Willemart (1984, p.14) alerta, [...] o desejo do pesquisador não se limita a extrair e expor as riquezas que os escritores nos fornecem mas, tal qual um alquimista, discernir e entender o processo de criação – aproximar-se desse mistério.

Processo de Criação em Arte é, pois, um estudo da arte onde o indivíduo deve ser analisado sob a ótica de suas singularidades no desenvolvimento de seu projeto artístico, levadas em consideração suas referências históricas, seu lócus, sua

percepção de vida e como estes se traduzem em seu trabalho final, isto é, aquele que é visto pelo espectador.

No primeiro capítulo encontramos a estruturação do aporte teórico para o desenvolvimento desta pesquisa no campo da Crítica Genética e na Estética. Temos um breve levantamento histórico de como a teoria da Crítica Genética institucionalizou-se e, em menos de meio século difundiu-se como base científica para muitos estudos. Observamos a lacuna que existia até então, principalmente no campo das artes, de uma análise mais voltada ao processo e suas interlocuções no desenvolvimento da obra de arte. Essa parte traz também como construir uma metodologia para o estudo do objeto em questão. Percebemos que por não ter uma metodologia única, não significa que não devamos construí-la. Ao contrário, o estudo mostra que sem ela não se consegue avançar na pesquisa. Dessa forma, o pesquisador deverá ser capaz e sensível para primeiro definir como estruturá-la para prosseguir na investigação. Mesmo que, no decorrer do processo, tenha que rever e muitas vezes, reconstruir sua metodologia, ela deverá existir.

A crítica genética nos mostra que ao nos depararmos com o estudo de um artista, devemos ficar alertas para mudanças que podem ocorrer entre o percurso do processo de uma obra e de outra. Nada é estático, a dinâmica da pesquisa deve acompanhar o sujeito pensante que produz o trabalho. Na sequência deste capítulo abordamos a questão da estética sob a ótica de Merleau-Ponty pois seu legado filosófico contribui para a visão do indivíduo como ser único e singular. Procura o ser bruto, indiviso, latente, transcendente, anterior a todas as separações e fixações que o pensamento filosófico ou científico lhe impõe. Aponta que o caminho é tortuoso e dualista, que para se chegar a esse estágio tem-se que quebrar paradigmas enraizados, métodos estabelecidos, porém destaca que a descoberta do ser selvagem é a descoberta de um ser de abismo, que se manifesta e se ultrapassa numa modificação infinitamente aberta e nova. Esses conceitos são favoráveis e podem ser praticados quando pensamos no processo de criação em arte e naquele que o faz. Também percebemos diálogo com a teoria da crítica genética que percebe e potencializa o movimento no ato de criar.

O percurso do artista na construção do projeto artístico é o segundo capítulo. Estão presentes nele um recorte da experiência do processo de criação de três artistas plásticos: Rosana Paste, Louise Bourgeois e Marcel Duchamp. Nas informações recolhidas e nas obras consultadas, onde o processo de criação é relatado por Louise Bourgeois e Marcel Duchamp e analisadas fenomenologicamente, pode-se dialogar na prática com as teorias citadas anteriormente. Percebemos ainda a importância de conhecer o pensamento desses artistas no processo de elaboração de seus trabalhos, suas influências e suas inquietações. A escolha de Marcel Duchamp é pelo fato de Nelson Leirner, nosso estudo de caso, dialogar permanentemente com sua obra, possibilitando assim termos mais informações sobre como se dá seu processo, e avaliar até que ponto a influência de Duchamp é explicitada em seu trabalho. Louise Bourgeois é a artista que até hoje, para nós, publicou e evidenciou seu percurso de vida como processo de seu trabalho, assim como Nelson Leirner. Coloco-me também nesta pesquisa por ter nesses artistas referências permanentes na construção do meu projeto artístico e por entender que o aporte teórico utilizado nesta pesquisa tende para a construção da poética. Acreditamos também que estando na pesquisa podemos ter uma interlocução direta com a educação, uma vez que atuo nessa área no ensino superior, onde se formam aqueles que vão trabalhar diretamente com o ensino básico e fundamental, e os que optam pelo enfrentamento de desenvolver suas linguagens e sua produção em arte.

No terceiro capítulo, abordamos o estudo de caso, as questões de investigação, o qualitativo na pesquisa e os procedimentos metodológicos que para nós definem a metodologia utilizada nesta dissertação. Aqui colocamos questões que permitem situar uma forma particular no estudo do processo de criação, uma vez que escolhemos o qualitativo na pesquisa. Ao estudarmos somente um caso temos o compromisso de elucidar questões que possam ser trazidas para outros exemplos de estudos, cuidando e preservando as particularidades do ato de criação e singularidades do cotidiano de quem os pratica.

Nelson Leirner é o capítulo que encerra esta pesquisa. As mensagens trocadas com esse artista nos deu oportunidade de estar diante de fragmentos que compuseram seu processo de criação em *Vestidas de Branco*. O conteúdo ali descrito pelo artista são relatos de seu processo e alguns conceitos gerais de como realiza seus

trabalhos. Ao considerarmos estas mensagens como parte deste corpo dissertativo, estamos privilegiando o fenômeno mental, as pistas, registros e pegadas deixadas pelo artista, como fonte primária especialmente descrita pelo autor da instalação para este momento. Um histórico de seu percurso/projeto artístico é necessário para compreendermos a complexidade de seu pensamento e suas atitudes diante da cadeia alimentar das artes plásticas no Brasil e no mundo.

Vemos em Nelson Leirner um produtor de mudanças no pensamento do criador da arte e naquele que a aprecia. Ele foi capaz de gerar mudanças significativas para um circuito fechado que até hoje tem seus seguidores e as instituições como museus e galerias deparam-se com problemas/atitudes geradas por ele e seus trabalhos, que requerem mudanças e novas adaptações para recebê-las. Todo esse movimento é gerado por um criador de arte que vive dela e a leva às últimas consequências de sua necessidade de se expressar e produzir a obra de arte. Agradecemos pela forma carinhosa com que nos recebeu e nos proporcionou chegar até aqui. “Para um retorno completo para a primeira sala faltava a morte, mas seria dar ao espectador a charada completa e assim deixei a própria sociedade encarregada de ser o retorno”(LEIRNER, 2009).

2 REVISÃO DE LITERATURA

Nesta pesquisa, abordaremos a crítica genética como base para os estudos do processo de criação, seguindo as premissas da autora Cecília Almeida Salles. Por se tratar de um estudo de caso qualitativo e o objeto de análise ser um artista plástico, abordaremos o estudo da estética com base na filosofia de Merleau-Ponty (1980, 2002) e Barilli (1994).

2.1 SOBRE A CRÍTICA GENÉTICA

O histórico dos estudos da crítica genética e a admissão como estudo acadêmico iniciou-se em 1968, quando Louis Hay e Gréssillon no Centre National de La Recherche Scientifique (CNRS), na França, formaram uma pequena equipe de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do alemão Heurich Heine que tinham acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França. Não existia, até ali, um método que descrevesse a maneira de lidar com tais originais. Naquele momento, outros pesquisadores com o mesmo interesse e matéria-prima estavam enfrentando os mesmos problemas para pesquisar materiais de Proust, Zola, Flaubert e Valéry. Foi assim que criaram um laboratório próprio no CNRS – Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito literário.

Em 1962, Rudolf Arnheim publicou *The Genesis of Pating: Picasso "Guernica"*, onde são esmiuçados os esboços de Guernica para conhecer o nascimento, os movimentos e as relações das personagens dessa obra de Picasso. Nos meados dos anos 80, acontece em São Paulo o "I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições na Universidade de São Paulo". Assim, Philippe Willemart introduz a Crítica Genética no Brasil e é fundada, na PUC, a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário.

Desse modo, a crítica genética, que vinha se dedicando aos estudos dos manuscritos literários, já trazia consigo, desde seu surgimento, a possibilidade de explorar um campo mais extenso, que levaria a discutir o processo criador em outras manifestações artísticas. Segundo Ferrer (2000), a crítica genética tem uma

“vocação transart stica”. Ele afirma que os estudos genéticos sustentam a promoção de uma reflexão da crítica genética que atravessa as fronteiras dos g neros e das artes.

Os estudos desenvolvidos sob essa nova crítica necessitam de claros limites para continuar seu desenvolvimento. Embora pareça paradoxal, por ser um campo fértil e promissor para um novo olhar, o pesquisador deve ser rigoroso no que diz respeito à sua definição e os parâmetros utilizados em suas pesquisas.

O pesquisador que se dedica   Crítica Genética tem a curiosidade de conhecer e compreender a criação em processo, e da mesma forma, muitos artistas mostram interesse em conhecer e compreender os estudos desenvolvidos por esses pesquisadores. Isso se dá devido ao fato de o pesquisador passar a conviver com o ambiente do fazer artístico, cuja importância os artistas sempre conheceram, na medida em que sabem que a arte não   são o produto considerado acabado. Todo artista sabe que sua obra   gestada por uma cadeia infinita de agregação de idéias, de aproximações e de sedimentações.

Os críticos genéticos juntam-se a todos aqueles que se sentem atraídos pelo processo criativo, visto que o interesse pelo modo como as obras de arte são feitas não é novo, e fazem dessas pegadas que o artista deixa de seu processo, uma forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas. A crítica genética pretende oferecer outra possibilidade de abordagem para as obras de arte: observar seus percursos de fabricação. É assim oferecida à obra uma perspectiva de processo. A demarcação dos estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas. Ao se lidar com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, pode-se acompanhar seu trabalho contínuo e observar que o ato criador é resultado de um processo. A obra não nasce pronta; é fruto de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos.

O resultado de um trabalho passa por transformações progressivas, onde o artista investe tempo, disciplina e dedicação. Nesse processo, se mune de registros escritos, esboços, desenhos, pensamentos, que são os rastros deixados de seu percurso criador. Uma metamorfose constante. A obra quando é mostrada ao

espectador não deixa esse processo aparente, deixando parecer que nasce pronta, não tendo memória.

Ao mergulhar no universo do processo criador, o pesquisador vai desvelando as camadas superpostas de uma mente em criação e compreende os percursos que o artista gerou. Mesmo que o pesquisador não tenha acesso a todo o processo do artista, pode-se conhecê-lo melhor tendo contato com a experimentação realizada no processo. Deve-se, portanto, ter em mente que o pesquisador dessa área não tem a pretensão de encontrar fórmulas explicativas para a complexidade do processo de criação de um artista, ele se dedica ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese da obra. Assim, estando próximo do processo de criação do trabalho em arte, o pesquisador elabora uma outra possível abordagem para a arte que caminha lado a lado com as críticas das obras entregues ao público.

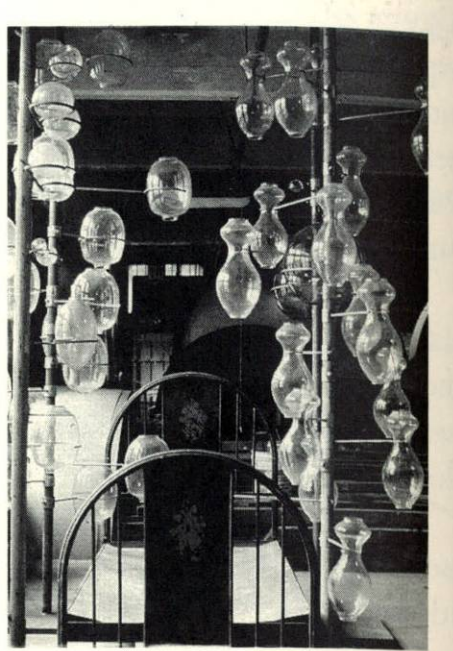
Para melhor compreensão citamos um depoimento de Louise Bourgeois publicado em 1992 por Harry N. Abrams no catálogo da exposição de Documenta IX, Kassel de 13 de junho a 20 de setembro do mesmo ano, onde expôs *Precious liquids* (Líquidos preciosos) e na sequência a imagem do trabalho

Lembro-me de quando vivíamos em Stuyvesant (Folly). Havia duas meninas que moravam no prédio. A mãe era bêbada e o pai tinha morrido. As meninas ficavam soltas pelo edifício, procurando outras crianças para brincar. Tocaram nossa campainha e meu marido abriu a porta. De repente havia uma poça no chão.

Ela se fragmentou...

A perda de controle significa fragmentação. Você está inteiro?

Encontre-se. Sincronize-se (BOURGEOIS, 2000, p. 221).



Precious liquids [Líquidos preciosos]
(detalhe), 1992, cedro, vidro, alabastro,
tecido e água, 427 x 442 cm.
Coleção: Musée National d'Art
Moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris.

Figura 1 - Louise Bourgeois, Precious liquids 1992
Fonte – Bourgeois (2002, p.234).

Como é criada uma obra? Essa é a grande questão. O pesquisador analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra. Com esse movimento, o geneticista torna o percurso da criação mais claro e, conseqüentemente, o trabalho final.

A atividade que o criador provoca para construção da obra de arte são os princípios que norteiam a pesquisa e, muitas vezes, se detém na contemplação do provisório. Ao se deparar com documentos preservados e conservados dentro de gavetas, parados no tempo, reintegra, devolve e dá vida à documentação que demonstra um pensamento em evolução e que na maioria das vezes é atemporal, mesmo datado. Idéias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo.

No estudo do processo de criação, ao apreender o surgimento e o desenvolvimento dos objetos artísticos, o pesquisador também participa da obra e surge, assim, um novo modo de apreender a arte. Podemos aqui indagar: E qual é esse modo? Não se têm respostas definidas, não se têm métodos pré-estabelecidos. O que se faz é observar, ouvir, ler e tornar público, quando possível, os registros deixados pelo autor do trabalho. A compreensão será de cada participante que terá acesso à obra; a subjetividade é dada e necessária para ampliar o campo da leitura. O pesquisador tem o papel de buscar a história das obras, viver numa estreita ligação com o ato eminentemente íntimo, e procurar alguns princípios que regem o processo. E por que o interesse pelo processo de criação? O homem em sua história sempre teve a curiosidade pela morfogênese na natureza. Os pesquisadores geneticistas se interessam pela melhor compreensão dos modos de desenvolvimento das formas artísticas.

A obra como produto final não é tão fascinante quanto a questão de como se originou e seu percurso até chegar à forma apresentada para o apreciador. A humanidade tem uma curiosidade visceral: descobrir a origem da vida, a sua própria origem, e no caso do pesquisador em *Crítica Genética*, a origem de uma criação que nasce da mente do homem. Salles (2008, p.32) citando Bachelard (1986), que se respalda nas palavras de Hans Carossa e Henri Michaux, ensina que “o homem é a única criatura da terra que tem vontade de olhar para o interior de outra. Ele detecta a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas ocultas”.

Assim, esse tipo de estudo não nos proporciona somente uma informação complementar a do texto; fornece um saber diferente.

Nesse percurso traçado pelo pesquisador, as teorias da estética serão necessárias para o desenvolvimento da crítica e deverão seguir os princípios com que o artista se defronta em seu processo de criação.

A *Crítica Genética* incorpora aos estudos da arte um objeto para além dos limites da obra assim como é entregue ao público: seu processo de criação. Esse acompanha o percurso para desmontá-lo e, em seguida, colocar em ação novamente, uma vez que seu objeto de estudo é o caminho percorrido pelo artista para chegar às suas obras. Portanto a pesquisa realizada por meio da *Crítica Genética* é baseada em

documentos em processo, e está diante de um objeto móvel, um objeto em criação que poderá estar em diferença às pesquisas que se valem de produtos ditos acabados.

Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em processo. E é exatamente como se dá essa construção que nos interessa nesta pesquisa. Para o pesquisador dessa área, a obra entregue ao público e os registros de seu percurso de construção são um único objeto. Caminhos e descaminhos, que os documentos deixam transparecer, conduzem o artista em direção à sua obra, que, na verdade, é parte desse percurso.

O pesquisador deverá elucidar um direcionamento, a partir de registros que o artista atesta como processo, e tentar caracterizar duas constantes que acompanham o movimento da produção de seus trabalhos, como características comuns que se apresentam de diferentes formas: o armazenamento e a experimentação.

Definir como o artista armazena informações para seu processo seria impossível mas, nesse caso, são os diversos meios que o artista armazena informações, que auxiliam no percurso de produção de sua obra. Ao relatar o processo, ele cria referências de meios, métodos, memórias que sedimentadas o levaram a construir aquele trabalho específico.

Na experimentação, o artista permite a natureza indutiva da criação. As hipóteses de naturezas diversas são possibilidades de escolha para a concretização do trabalho. O artista experimenta, testa e cria documentos do seu processo que são parte do desenvolvimento de seu trabalho. Esses processos são encontrados em rascunhos, diários, anotações, desenhos, croquis, ensaios, gravações de áudio, vídeos de relato, dentre outros. Para Salles (2008, p.41) “[...] a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções”. Afirma ainda a autora, que não podemos generalizar o processo a partir de técnicas utilizadas por artistas, nem mesmo generalizar o uso de documentos feito por um determinado artista, e os tomar como base para análise do processo de outro. A singularidade desenvolvida por cada um é única, suas peculiaridades e individualidades devem ser trabalhadas caso a caso.

Cada documento privado deixado pelo artista fornece ao pesquisador informações diversas sobre a criação e lhe dá condições de acompanhar os diferentes momentos da criação. O pesquisador deverá destacar as fontes de informação a que está tendo acesso e apontar para a variedade de informações que podem ser obtidas a partir dessas diferentes fontes. Um exemplo é como as novas tecnologias contribuem para o aumento da diversidade de registros deixados pelo artista. No computador, pode-se encontrar imagens paradas, imagens em movimento, sons, back-ups de idéias a serem desenvolvidas ou formas em construção que deverão ser tratadas como outros manuscritos.

O que vem sendo observado como característica comum de processos, é que neles são encontrados resíduos de diversas linguagens. Pode-se encontrar registros verbais, visuais e sonoros, e esses nem sempre são feitos no código no qual a obra se concretizará. Observa-se um contínuo movimento tradutório, ou seja, a passagem de uma linguagem para outra e as relações estabelecidas entre elas, é que dão a singularidade a cada processo. Exemplo disso são escritores que trabalham com maquetes tridimensionais para elucidar seu processo, e muitos artistas plásticos que encontram no texto uma maneira de preservar a memória de suas pinturas ou esculturas.

Devemos levar em consideração a heterogeneidade que o artista trabalha para relatar seu processo, que por natureza é diversificada, tanto em sua forma de apresentação como no tipo de informação que nos oferece. A criação excede os limites da linearidade do código e projeta-se em espaços múltiplos, e o pesquisador deverá estar aberto para essa diversidade de formas de documentação e não projetar um tipo de documentação ideal para sua pesquisa.

Outra consideração a fazer é que o pesquisador tem nas mãos um material que é marcado por seu aspecto comunicacional de caráter intrapessoal, um dialogismo interno, conduzido pelo próprio artista: o que ele diz para ele mesmo e registra nesses suportes da criação. Segundo Salles (2008, p. 48) “O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão.” Podemos encontrar discussões que o artista trava com ele mesmo em seus momentos de decisão e completa Salles (2000, p.48)

Outras vezes, só temos acesso às conseqüências das discussões, isto é, às adequações. Por trás de uma substituição, uma eliminação, uma adição, há, certamente, todo um complexo processo envolvendo diversos critérios e razões. Fazer modificações é optar. E o crítico pode, a partir dos efeitos dessas opções, chegar a entender alguns desses critérios.

Esses aspectos de comunicação intrapessoal conferem singularidade ao objeto pesquisado, e o pesquisador exerce um tipo de intromissão de caráter interpessoal nesses registros, com todas as conseqüências dessa ação, estando diante de processos singulares e de momentos que não voltam mais.

Outra característica do objeto de estudo do pesquisador desta área é mapear a rede formada pelo conjunto de documentos que está de posse e perceber que está sempre em construção. É um pensamento em movimento, testemunho material do processo evolutivo de criação. O que importa é a confrontação de uma obra com as possibilidades que a compõem, o que vem antes e o que vem depois. Perceber o movimento da criação é uma das riquezas do material, o que não é demonstrado quando a obra é mostrada publicamente.

Diante do exposto, podemos afirmar que o estudo da Crítica Genética é um estudo do tempo da criação, e dá ao objeto estudado uma dimensão histórica em seu aspecto processual. Não se pode esquecer que a criação lida com a ausência de linearidade e a simultaneidade do processo, e o pesquisador lida com essas questões e deverá leva-las em consideração para suas análises.

A relação do pesquisador com o objeto de estudo é um processo indutivo que, a partir de observações formula generalizações do conjunto estudado, e envolve uma gama de trabalhos empíricos dedicados a documentos que permitem revelar a aptidão dos registros para restituir o processo de criação de uma obra específica ou de um conjunto. A Crítica Genética oferece, a partir de análises que o artista deu em direção à sua obra, a possibilidade de fazer uma investigação indutiva sobre seu processo, entrando na intimidade da criação e assistindo a espetáculos às vezes somente intuídos e imaginados. Assim, o pesquisador dessa área livra a criação da mítica difusa em que costuma ser envolvida pelos meios artísticos, como um objeto de adoração e culto. Todo trajeto feito pelo artista está ali diante do pesquisador e pode ser levado a público; o que existiu nesse caminho pode ser visto e explicado. O

trabalho sensível e intelectual produzido pelo artista ‘escapa dos poderes romanticamente atribuídos a ele e passam a fazer parte da história do objeto posto a público.

O material recolhido pelo pesquisador são documentos que evidenciam o trabalho do artista na manifestação de sua materialidade. Esse material pode ser exposto a diferentes olhares, que podem revelar outros ângulos de análise e diferentes interesses exploratórios, oferecendo novas interpretações. Mesmo que o crítico genético manuseie um objeto limitado em seu caráter material, sua potencialidade interpretativa é ilimitada. Assim, mesmo que o pesquisador tenha uma diversidade na perspectiva de abordagem, a realidade do material não permite especulações para além daquilo que está em suas mãos. Levantando diferentes hipóteses, terá o pesquisador condições de testá-las, e não poderá deixar de considerar o acaso, uma vez que em contato com os documentos, o saber modifica-se com a descoberta de um novo documento. Devemos ressaltar que para a Crítica Genética tudo é importante como vestígio de seu pesquisador. Um tempo de verbo modificado, um pincel adaptado, uma mudança na rubrica de um dramaturgo são detalhes, que por menor que possam parecer, foi, um dia, importante para o artista e o será para o pesquisador. Cada fragmento dos documentos é uma rede de caráter intelectual, elaborada pelo artista para construção de sua obra.

A relação é entre vestígios e um sistema complexo de informações e não uma coleção de dados, devendo o pesquisador estar atento e saber relacioná-los. Os significados para a pesquisa serão construídos quando esses nexos forem estabelecidos e o pesquisador ao refazê-los, poderá compreender a rede do pensamento do artista. Segundo Morin citado por Salles (1998, p.59) “arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstruir toda uma história.” A obra publicada é tomada como elemento direcionador do processo acompanhado pelo pesquisador. Relacioná-los, compará-los dará significado à pesquisa e singularidade ao objeto, que se não for respeitada, os fragmentos passam a ser estanques e se esgotam por si mesmo.

A pesquisa, nesse campo, constitui-se de uma passagem de materiais brutos para uma construção intelectual do autor da obra, e nessa mesma perspectiva a do pesquisador. O resultado de uma pesquisa nesta área reflete a construção

intelectual artística, sob um empreendimento intelectual de caráter analítico do pesquisador.

É nesse contexto que tenho voltado meus estudos e pretendo aprofundar nesta pesquisa, estudando o processo de criação do artista Nelson Leirner e descrevendo os diversos componentes do ato criador na combinação de suas relações responsáveis pelo movimento da criação.

2.2 SOBRE A ESTÉTICA

Utilizada em 1735 por Baumgarten, a palavra estética é derivada do grego, denominada *aisthesis*, que significa sentir. Mesmo tendo sido cunhada naquela época, os estudos sobre estética iniciaram-se com Platão e Aristóteles, em suas reflexões sobre o belo. É comum os estudos sobre estética utilizarem a arte como exemplificação de suas teorias, e como afirma Cola (2009, p. 4) “[...] a arte não é o único objeto de estudo da estética, pois incide sobre questões da percepção, abrangendo um universo muito amplo”.

Em nosso caso, em que o processo de criação é o objeto de estudo, as questões da percepção e do olhar serão permanentemente discutidas e avaliadas para a retroalimentação da pesquisa. Quando Merleau-Ponty escreve que “só se vê aquilo que se olha” (2002, p. 88), ele nos aponta para uma percepção do mundo visível, o mundo que está ao nosso alcance, e uma percepção da visão como extensão do pensamento. Então se vemos nosso pensamento, nos enxergamos, somos vidente e visível. Visível por enxergarmos as coisas e vidente por poder olhar a si e reconhecer o que está vendo.

Este autor nos aponta que a percepção da arte é regada de significações e pormenores e que nada substitui a experiência perceptiva e direta que o espectador possa ter diretamente com ela. Com isso, se percebe a importância que registros, anotações, croquis, enfim, o processo que não nos é dado pelo artista pode ressignificar o objeto de arte finalizado. Os registros feitos pelo artista em seu processo demonstram movimentos e atividades que não são encontrados na obra.

É nessa perspectiva que desenvolveremos nossa pesquisa cuja temática é o Processo de Criação, tendo como aporte teórico a crítica genética e a vertente fenomenológica como fundamento básico.

Tendo como referência principal o filósofo Merleau-Ponty, serão analisados os seus conceitos e os paradigmas que o levaram a criar uma trajetória tão singular do pensamento filosófico.

Maurice Merleau-Ponty nasceu a 4 de março de 1908 em Rochefort-sur-Mer na França. Coursou o secundário nos liceus parisienses Janson-le-Sally e Louis-le-Grand, foi aluno da École Normale Supérieure de 1926 a 1930 e em 1938 acabou sua tese complementar com o título, *La Structure Du Comportement* (A Estrutura do Comportamento). Entre 1939 a 1940 foi mobilizado como oficial do 5º regimento de Infantaria, e no ano de 1940, por participar da Resistência, volta a lecionar no curso secundário, onde já havia sido professor. Em 1945 obtém o título de doutor em filosofia, após sua defesa de 'Tese de Estado' *Phénoménologie de la Perception* (Fenomenologia da Percepção) e em 1948 torna-se professor da Universidade de Lyon. Nessa época divide com Sartre a direção da revista *Les Temps Modernes*, criada logo após o fim da Segunda Guerra Mundial.

Lecionou na Universidade de Sorbonne a disciplina de Psicologia Infantil nos anos de 1949 a 1952 como professor titular, e nesse mesmo ano é eleito para a cátedra de Filosofia do Collège de France, pronunciando como aula inaugural o ensaio *Éloge de la Philosophie* (Elogio da Filosofia). Nessa ocasião, a amizade com Sartre e Simone de Beauvoir passa por uma crise, ocasionada pela análise publicada no livro *Les Aventures de la Dialectique* de 1955 (As Aventuras da Dialética) onde Merleau-Ponty o critica chamando-o de 'ultrabolchevista' porque ele coloca os problemas teóricos para a constituição da filosofia à luz dos problemas práticos da política. Faz um balanço crítico das diferentes linhas teóricas e políticas assumidas pelo marxismo após a revolução de 1917; confronta Weber e Luckacs; critica o voluntarismo de Sartre; problematiza a proposta de Trotski sobre a necessidade de uma revolução permanente. Merleau-Ponty provocou uma polêmica que não cessou até sua morte, ocorrida subitamente em 03 de maio de 1961, vítima de embolia.

Merleau-Ponty dedicava-se ao ensino da filosofia e publicava livros de ensaios. Em 1948, publica *Sens et Non-Sens* (Sentido e Não-Sentido), uma coletânea de ensaios sobre arte (romance, cinema, pintura e literatura), sobre as ciências humanas, dando significado sobre a noção de estrutura como possibilidade de uma revolução científica que destruíria o positivismo cientificista, dentre outros. Em 1960, publica *Signes* (Sinais) que é a obra que marca a passagem gradual do filósofo de uma perspectiva fenomenológica para uma investigação ontológica. É também uma coletânea de ensaios sobre a arte, a história da filosofia, a nova epistemologia, que reflete sobre a contribuição do estruturalismo nas ciências e sobre a ‘crise da razão’ decorrente da teoria da relatividade. Nele o filósofo afirma que a filosofia precisa recuperar alguns truísmos fundamentais, como: o olho olha, a fala fala e o pensamento pensa. A filosofia reflexão, deve voltar às origens da própria reflexão e descobrir seu solo anterior à atividade reflexiva e responsável por ela. Segundo Merleau-Ponty, esse solo é o ‘logos do mundo estético’, isto é, do mundo sensível, lugar este que desconhece a ruptura reflexiva entre sujeito e objeto; e o ‘logos do mundo cultural’, isto é, da prática inter-humana mediada pelo trabalho, pelas relações sociais e pelas coisas aí produzidas.

A filosofia de Merleau-Ponty caracteriza-se, em linhas gerais, pela crítica radical do humanismo: o subjetivismo filosófico e o objetivismo científico. Dada a cisão, a filosofia outorga ao sujeito cognoscente o poder de se apropriar da realidade exterior e heterogênea a ele. As coisas se convertem em representações constituídas pelo sujeito. O pensamento sobrevoa o mundo, transformando-o em idéia ou conceito do mundo. No lado oposto, a ciência outorga ao objeto o poder de recriar a relação com o sujeito, exercendo sobre este último uma influência do tipo causal, cujo resultado é a presença do exterior na consciência por meio das sensações. As coisas exteriores vão se convertendo em realidades cada vez menos reais, vão se tornando sombras da verdadeira realidade, e esta se reduz, finalmente, à realidade do sujeito cognoscente e de suas operações. Essa operação acontece quando o subjetivismo encaminha a filosofia para o idealismo. O objetivismo científico segue o caminho inverso, vai reduzindo a consciência a uma realidade cada vez mais fugaz, até que se converta num mero fenômeno de acontecimentos físico –fisiológicos observáveis e objetivos. O pensamento de sobrevoa na filosofia converte o mundo em representação do mundo. O pensamento de sobrevôo na ciência converte a

consciência num resultado aparente de acontecimentos que pertencem à esfera dos objetos naturais.

A grande preocupação do filósofo consiste em exigir que a ciência e a filosofia se questionem, questionando seus conceitos fundamentais (sujeito-objeto, fato-essência, ser-consciência, real-aparência), conceitos usados sem que percebam que já carregam uma interpretação da realidade. O corpo apresenta aquilo que sempre foi característica da consciência: a flexibilidade, mas apresenta também aquilo que sempre foi característica do objeto: a visibilidade. Merleau-Ponty (1980, p.10) apresenta o seguinte pensamento: “Quando a mão direita toca a mão esquerda, há um acontecimento observável cuja peculiaridade é a ambigüidade: como determinar quem toca e quem é tocado? Como colocar uma das mãos como sujeito e a outra como objeto?”

Para o autor, a ciência e a filosofia da consciência são incapazes de demonstrar a possibilidade da relação intersubjetiva, na medida em que para a ciência cada ser humano é um amontoado de ossos, carne, sangue e pele que se iguala a uma máquina, a uma ‘coisa’ ou a matéria inerte, enquanto para a filosofia, é um ‘eu penso’, único e total, não havendo como sair de si e encontrar o outro. “Como o eu penso poderia sair de mim, se o outro sou eu mesmo?” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.11).

Outra inquietação do filósofo é com a palavra e a significação. A ciência e a filosofia, vítimas do objetivismo e do subjetivismo, nunca foram capazes de prestar contas da especificidade da linguagem e de seu modo de dar origem à comunidade cultural. Para a ciência, a linguagem se reduz à emissão de sons vindos das ciências naturais, a acústica. Para a filosofia, a linguagem sempre foi uma tradução imperfeita do pensamento e os filósofos tentam purificá-la para alcançar a dimensão expressiva da linguagem. Para os filósofos, a linguagem encarna significações, estabelecendo a mediação entre o eu e o outro e sedimenta os significados que constituem uma cultura, remetendo-nos à seguinte pergunta: Qual o enigma da Pintura, ou melhor, da Arte? Para obtermos uma resposta utilizaremos o pensamento de Merleau-Ponty (1980, p.29):

Quando contemplamos as figuras pintadas nas cavernas, o que contemplamos? As figuras não são as cores ali fixadas, não são as marcas do calcário, não são as cópias dos animais e homens que já deixaram de existir, não são o material usado para criá-las. Os animais pintados na parede das cavernas são pintados porque só existem sob a condição expressa de não se confundirem com a materialidade que os cristalizou nas paredes. O enigma da pintura consiste em fazer com que os objetos estejam na tela sob a condição expressa de não estarem ali, de transcenderem a materialidade, sem a qual, entretanto, não existiriam, e rumarem para o sentido, sem a qual não seria pintura.

Assim, na linguagem, a significação sempre ultrapassa o significante, não havendo equilíbrio, e o ultrapassamento de um pelo outro, é graças ao outro. “Quando escutamos ou lemos, as palavras não vêm sempre tocar significações pré-existentes em nós. Têm o poder de lançar-me fora de meus pensamentos, criam no meu universo privado censuras por onde outros pensamentos podem irromper” (MERLEAU-PONTY, 1980, p.41).

Esse é para nós, o poder da arte.

2.3 O PERCURSO DO ARTISTA NA CONSTRUÇÃO DO PROJETO ARTÍSTICO

Analisando diferentes processos de criação, mencionamos primeiro o percurso da artista pesquisadora. Após, um recorte em cima da fala da artista Louise Bourgeois e Marcel Duchamp. Investigamos o processo de criação desses três artistas pelo fato de possibilitarem familiaridade com o processo de criação de Nelson Leirner.

2.3.1 Rosana Paste

Pensava que o mundo era o quintal de minha casa e que aquele céu azul me acompanharia para sempre.



Figura 2- Rosana Paste, Flores de Chumbo, 1995

Nasci e vivi em Venda Nova do Imigrante ES até os 18 anos. Tive uma infância cheia de aventuras e de boas recordações e uma família descendente da segunda geração de imigrantes italianos, onde cultura e tradições são preservadas. Lembro-me de passagens marcantes em minha vida desde criança.

1970 : a terra do barranco era vermelha, o pé de café era muito alto, o asfalto recém feito era muito preto, o verde era intenso ao redor da casa de minha mãe. Tudo era novo e muito menor. A casa não tinha corredor, as distâncias eram muito curtas. Não me sentia naquele espaço. Em 1970, mudamos para a casa nova porque a BR 262 passou a menos de 11 metros de distância de nossa casa, a casa velha. Não entendia, a casa veio antes, muito antes, foi meu avô, o Ângelo, que construiu. Mas o asfalto era símbolo do desenvolvimento, era projeto de engenharia, o corte, a ferida, e se algum morador tivesse que mudar? Era isso mesmo, que mudasse. Casa de imigrante italiano, grande, alta, muitas janelas e eram azuis, com parede branca, uma varanda fresca que só pegava o sol da manhã. Embaixo da casa ficavam os bois de tão alta que era, e víamos as vacas pela greta do chão.

Luz elétrica não tinha, água, trazíamos na bacia da bica, água fresca, direto da nascente e era láaaaa embaixo. O banheiro era a “fossa”, era assim que chamávamos. E um pequeno córrego, passava embaixo no buraco onde fazíamos nossas necessidades, dava para ver os peixinhos de dentro da fossa! O sabão, fazíamos com tripa e sebo de boi, soda cáustica e breu, a cinza do fogão dava brilho nas panelas, produtos químicos nem pensar, não tinha nem na Venda do Dante. E tudo era limpo, cheiroso, lembro-me daquele cheiro – cheiro de harmonia.

Tinha três anos quando aconteceu, ninguém me explicou, e se explicou não entendi, mas não gostava da casa nova, não queria ficar lá. Durante o dia passava, ficava. Quando chegava o final da tarde, minha mãe me levava no colo para a casa velha para dormir e, dormindo, voltava para a casa nova em seus braços. “Obrigada mamãe!”

Trinta e sete anos após o fato, reconstituo uma sensação vivida e marcada, como meu primeiro sinal daquilo que faria para o resto de minha vida: preservar costumes, dialogar com a tradição e o contemporâneo com sensibilidade no olhar, valorizar a cultura material e imaterial – criar. Assim, como profissão escolhi o caminho das artes.

Na adolescência, cultivava o hábito de ir à biblioteca do Colégio Salesiano onde estudava e passava horas lendo e visitando uma Enciclopédia da História da Arte.

Mesmo que não fosse conteúdo das aulas, as figuras me fascinavam e ficava imaginando que poderia ter sido feito pela mão de alguém. Sem nenhum conhecimento técnico, pois as aulas de Educação Artística se limitavam ao aprendizado do desenho geométrico, comecei a pegar pedaços de madeira largados pelo terreiro, e com um canivete, aventurava a criar carrancas mal elaboradas e sem proporção. Perto da casa, tinha um morro cortado e sua terra era bem vermelha e fácil de manusear; com alguns instrumentos velhos, modelava figuras esquisitas que ali eram deixadas e que, na próxima chuva, era terra de novo.

Com a precariedade de conhecimento e informação, meu pensamento desejava avançar em algo que não conhecia. Pensar no desconhecido era fascinante, imaginar a arte, o artista, era desejo. Como bem nos mostra Merleau-Ponty (1980, p.85): “Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental onde só intervêm fenômenos altamente ‘trabalhados’, e que os nossos aparelhos produzem, em vez de registrá-los”.

Nesse sentido, não só o que me era dado em forma de literatura criava a possibilidade de buscar o caminho das artes, mas também a busca permanente do olhar sensível na trajetória vivida. Estava atenta às histórias contadas pelo meu pai sobre sua infância, juventude, os costumes trazidos pelo seu pai do “Velho Continente” em crise pela revolução industrial e o preâmbulo da primeira guerra mundial. Aprendi com meu pai a fazer objetos de utensílio doméstico que, encontrando à venda, era tradição e economia a serem feitas pela família: cabo de facão, tabuleta, cabo de enxada, ferradura. Também fazíamos conserto de sapatos, curávamos o couro de boi, dentre outras coisas.

Sempre fui muito livre e pensava que o mundo era o quintal de minha casa, e que aquele céu azul me acompanharia para sempre. Com minha mãe aprendi a costurar, bordar, fazer crochê e bainha francesa. O quarto de costura era nosso ateliê, fazíamos vestidos de boneca, éramos sete irmãs. Dos vestidinhos de boneca passei a criar e costurar saias e blusas estranhas que não tinham modelagem e minha mãe não proibia. Quando mamãe contava as histórias dos nascimentos dos filhos, ao todo nove, e mostrava as roupinhas vestidas por cada um, guardadas com muito zelo num baú, tinha a sensação prazerosa de saber da história vivida em sua

potencialidade. Guardei cada relato em minha memória, tendo certeza da importância dessa memória para meu projeto de vida, mesmo não sabendo o que fazer com aquilo. Essa foi minha adolescência: agricultora, conhecedora de tradições, aprendiz de habilidades seculares, e curiosa com a expectativa de ter uma profissão onde esses dados fossem considerados e aproveitados.

Em 1986 passo no vestibular para Artes Plásticas e então me desloco para Vitória, onde passei a morar e trabalhar. O período como estudante na UFES, no Centro de Artes, concretizou as expectativas que havia construído de ter uma profissão onde criar e desenvolver pensamentos fosse possível. A cada disciplina estudada no curso, surgiam as interrogações acerca de como se dava o processo de criação do indivíduo, de como unir técnicas e pensamento para o trabalho. O gesto, a escolha, eram muito difíceis. Fazer arte não é fácil. Foram anos de rupturas, fragmentações, fluidez e perplexidade diante do exposto pelos mestres professores, bem como o início da organização de um pensamento que nunca mais parou de acrescentar informações para produzir arte.

Nesse percurso acadêmico tive contato com diferentes técnicas e conceitos para o desenvolvimento de um projeto artístico. Em 1988, fui convidada para expor na Capela Santa Luzia, a então Galeria de Arte e Pesquisa do Centro de Artes, com artistas expoentes e com seus projetos artísticos lapidados: Freda Jardim, Hilal Sami Hilal, Celso Adolfo, Jevaux e Mac. Naquele período ensaiávamos constituir um grupo para estudo e pesquisa do Mosaico, desde sua técnica tradicional até os estudos atuais de sua aplicação. Para essa exposição, cada indivíduo deveria se expressar da maneira como desejasse, para só depois então, iniciar a discussão acerca dessa técnica milenar. Criamos um desafio que cada um de nós faria um livro (tiragem de 5 exemplares) com a técnica que quisesse. Meus livros foram feitos com chapa de ferro, folha de ouro, decalque, pedrinhas e fio de cobre.

Para os outros dois trabalhos, fiz em crochê uma peça para ser usada no pescoço como uma jóia, e na outra utilizei uma moldura onde o fio de cobre cobria a superfície e escapava em sua moldura. Incertezas e inseguranças estavam declaradas ali, mas foi naquele momento que me joguei publicamente para o universo da arte.

Como compreender o processo de criação desses objetos e desse estar no mundo? Optei por eliminação daquilo que não fazia parte de meu universo, como, por exemplo, a pintura. Entendi, desde muito cedo, que não tinha desejo pelas cores. Gostava do preto, do branco, do prata, das monocromias desses tons. Percebi também que gostava de metais, do fogo, da transformação do estado sólido para o líquido e para o sólido novamente. Percebi também que não gostava de representar nada, gostava da forma, e que cada um ficasse livre para sua interpretação. Com essas escolhas, já adquiria um repertório possível de discussão acerca de um processo de criação. Tudo muito novo, mas determinava escolhas, direcionava o olhar.

Paralelamente a esse grupo e ao desenvolvimento dos trabalhos, iniciamos uma prática nas artes cênicas. Criamos o grupo Éden Dionisíaco do Brasil com foco na performance, sendo os integrantes alunos da comunicação e das artes: Saskia Sá, Cleber Carminati, Lobo Pasolini, Celso Adolfo, Mac, Gabriela Lima e Rosana Paste. Nossos encontros eram recheados de livros de Arte, e recriávamos, interpretávamos a história da arte cenicamente, contextualizando com liberdade poética. Criávamos quadros performáticos, mutantes e improvisados e apresentávamos em espaços cênicos: Carlos Gomes em Vitória, Sergio Porto no Rio de Janeiro, Centro de Artes, Circo do DEC, dentre outros espaços. Nossa pesquisa estava direcionada para o corpo, a dança, o improviso, a releitura e a interpretação dos 'ismos' da arte, de artistas, de contextos relacionados a fatos históricos. Para nós, o teatro formal e suas técnicas não interessavam. Criávamos cenários e figurinos que auxiliavam na decodificação dos personagens reinventados; eram performances abertas, obras inacabadas. Um quadro memorável de uma de nossas montagens foi 'Lição de Anatomia', baseado em um quadro de Rembrandt. O que saía de dentro da barriga do ator, comíamos e dávamos para a platéia. Foi muito bizarro, alegre e descomprometido.

Com o aprofundamento de nossas pesquisas e o avanço tecnológico do início dos anos 90, inserimos em nossos espetáculos o vídeo e, mesmo sendo o projetor um equipamento de difícil acesso e manipulação, a universidade nos emprestava nos dias de apresentação. O conhecimento e as possibilidades que o VHS nos dava, e pelo conceito de nossas performances serem possíveis no meio eletrônico, optamos

por encerrar nossa trajetória no palco e nos dedicar à pesquisa e à execução de vídeos com o grupo. A primeira experiência foi o vídeo 'Nefer in Cult', a vida íntima de Nefertiti, uma espécie de novela, baseada na história dessa rainha egípcia, deusa da beleza, com liberdade poética de atuação e representação. Produzimos também o vídeo 'Inferno de Dante', baseado na Divina Comédia de Dante Alighieri. Nesse trabalho todos os integrantes do grupo estavam nus, o cenário era a praia do Morro do Moreno, e os movimentos são de angústia e tentativa de encontrar um lugar de sobrevivência. O mar tinha que ser vermelho e então, para conseguir o efeito desejado, adaptamos um papel celofane vermelho em frente da lente. O céu, o mar, a terra, tudo passou a ser o inferno.

Com o vídeo 'Sexo, comida e morte', consolidamos nossa produção e engajamento na nova técnica explorada, percebendo que o conceito de nossas performances estava muito mais inserido e com melhor aproveitamento no vídeo. Inicia-se no Brasil, nesse período, a criação de Festivais de Vídeo, onde nos inserimos em nível nacional e internacional. Por esse trabalho ganhamos um prêmio no Japão. Estávamos no ano de 1992, ano que finalizo o Curso de Artes Plásticas e a maioria dos integrantes do Éden também. A referência da universidade era visível em todos nós, mas era necessário que cada um de nós tomasse seu rumo para além do mundo acadêmico.

Nesse breve período de um rico percurso, participei de diversas exposições coletivas, onde estava definido que minha pesquisa e minha atuação no campo das artes é o tridimensional. Tendo em meu percurso acadêmico atuado em diferentes áreas, em minha vida profissional não poderia ser diferente, gosto de explorar diferentes técnicas para execução do trabalho artístico.

Em 1992 concluindo o Curso de Artes Plásticas, fui convidada a fazer uma exposição individual na Galeria de Arte Espaço Universitário, com o título de 'Sétimo Selo'. Com formação religiosa católica, sempre fui interessada pela literatura bíblica como referência simbólica e ficcional, que em meu ponto de vista, é muito bem elaborada. Tendo como referência os sete selos do apocalipse, iniciei a criação de símbolos a partir da informação dada pela bíblia e pelo meu acervo de referências pessoais. Criei seis selos com 90 cm de diâmetros, representando os primeiros selos

do apocalipse, e para o sétimo selo fiz sete placas com 40 cm, que eram os setes anjos descritos pela bíblia. O processo de produção começava com o desenho; após fazia a base de gesso; aplicava o desenho para depois desbastar e ficar em baixo relevo. Estando prontas, passava para a fundição com chumbo.

Toda a trajetória para produzir essa exposição foi rica em detalhes e o processo foi modificado por diversas vezes. Como considera Louis (2001, p. 120) “Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem idéia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios.” E foi assim a realização dessa série, cheia de anotações, ensaios e desenhos que foram parte do percurso.

Em 1993, faço concurso para professora do Centro de Artes da UFES para ocupar a cadeira de escultura e assumo em 1994. Desde então, mesmo não conhecendo o trabalho desenvolvido por Cecília Almeida Salles com sua pesquisa sobre Crítica Genética, usava o processo como meio de contribuir na formação do artista, suas referências, seu lócus. Esses são os meios que utilizo em minha didática como professora. Não acredito que se possa ensinar algo que não se ensina - o processo e os pensamentos para a construção da obra de arte, mas pode-se discutir, ampliar, aprofundar, criar condições para o estudo e a experiência com o fazer artístico. Como diz Tarkovisky (1998) problemas técnicos em arte são como brincadeiras de criança, eles se resolvem. Então, pensar arte é mais que ensinar e reproduzir técnicas, é pensar na maneira como o indivíduo se expressa, e como essa expressão está no seu universo.

A finalidade desta narrativa de meu percurso é demonstrar como a produção de um artista está relacionada com o seu passado, sua infância, suas vivências e singularidades.

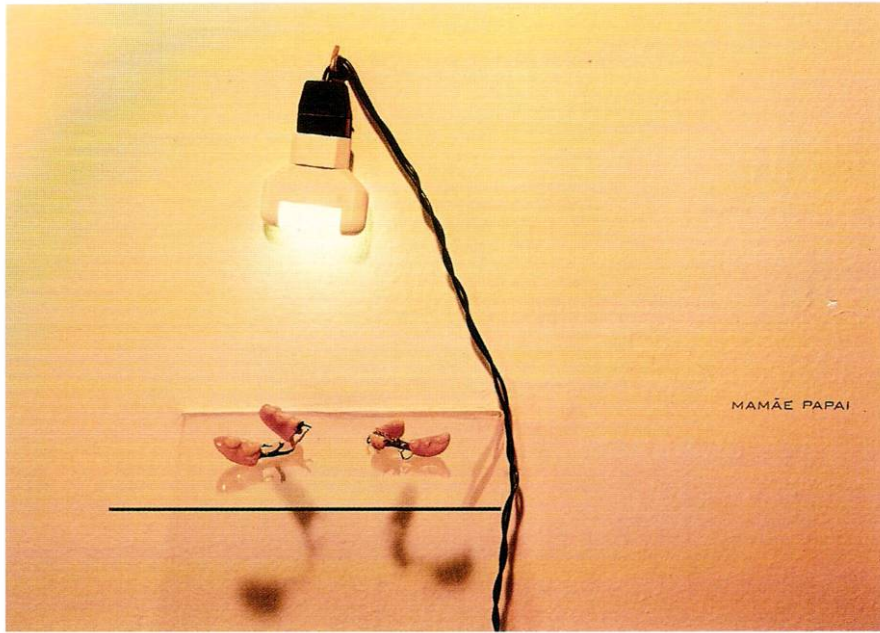


Figura 3- Rosana Paste, Mamãe e Papai, 2002
Fonte- Acervo pessoal.

2.3.2 Louise Bourgeois

“Os símbolos são como garrafas vazias; funcionam com o que você põe nelas [...]” (LOUISE BOURGEOIS)



Louise Bourgeois, em 1978, diante de sua casa em Nova York, usando um traje da performance *A banquet/A fashion show of body parts* [Um banquete/Um desfile de moda de partes do corpo].

Figura 4- Louise Bourgeois, A Banquet, 1978
Fonte- Bourgeois (2000, p.110).

Sob esse olhar reflexivo do processo como parte viva da produção do trabalho do artista, será discutido o trabalho/ processo de Louise Bourgeois no livro ‘Destrução do pai Reconstrução do pai’, onde a artista relata seu processo, divulga cartas, apresenta croquis e publica parte de seus diários sob a edição de Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist. Nessa obra, o processo da artista é o conteúdo e todo ele é a transcrição de entrevistas e depoimentos onde a artista não só explica

seu trabalho final, mas relata os processos vividos, suas referências, amizades e intimidades que foram relevantes para seus trabalhos. Assim, conhecer seu trabalho sem amarras de galeristas e curadores, que muitas vezes perfilam o artista para o circuito da arte, é importante para o objetivo desta pesquisa.

O acesso à artista por meio dessa publicação possibilitou à pesquisadora informações pessoais de seu processo de criação, permitindo analisar a singularidade de cada obra como processo em movimento, levando-a em consideração para que não se tornem etapas estanques, que se esgotam em si mesmas. Em 6 e 7 de maio de 1950 Bourgeois (2000, p.56) escreve 'Interferências' que consideramos armazenamento para estudo desta pesquisa:

Você se preocupa com tudo que faz
 Você desvia o olhar das coisas difíceis de fazer
 Você sempre inventa desculpas.
 Você acha que está sempre certa.
 Você carece de autoconfiança.
 Você não enxerga o ponto de vista dos outros.
 Você evita as pessoas, vive demais dentro de si.
 Você não tem uma finalidade na vida.
 Você carece de interesse pelas coisas.
 Você tem surtos de raiva.
 Você circula por aí com cara de amuada.
 Você descuida de sua saúde física, aparência.
 Você não é tolerante e não tem controle sobre suas emoções.
 Você é incapaz de amizade.
 Você não consegue rir das situações e de si mesmo

E finaliza com o desabafo: “Os artistas não se interessam pelo trabalho dos colegas, eles se interessam por suas técnicas”.

Na utilização do 'Você' no contexto do livro e de suas falas, Bourgeois realiza um autorretrato fiel ao seu pensamento, seu processo e seu trabalho. Esse texto foi escrito em diários de 1949-54, inéditos como publicação, onde a artista, independente do que estava alcançando com sua obra, revela sua intimidade e seus sentimentos. Bourgeois se olha no espelho, fala para si mesma, de suas fraquezas e qualidades, ou seja, se permite. Ainda dentro dessa memória escrita, a artista condena a técnica como meio de expressão. Pondera que a técnica está no mundo para ser usada, e não para ser declarada como o fato da obra existir. A artista fala

de conceito, de projeto, de algo que não se define em uma obra de arte, mas no seu projeto artístico.

O que a artista depõe em seu texto do século passado, pode ser empregado hoje para análise de depoimentos de artistas em seu processo de criação. O método de criação da obra de arte é singular para cada artista e poderá ser singular para cada obra do mesmo artista. O que nos interessa são as condições em que os trabalhos foram criados e os percursos que fizeram com que o artista chegasse ao final.

Em seus relatos, a artista leva em consideração fatos vividos e refletidos como parte de seu processo. Estes fatos são depurados como camadas de reconhecimentos importantes, que vão se sedimentando e se tornando parte de sua inteligência criadora. Bourgeois tem convicção que suas referências e, portanto sua cultura são francesas, mesmo vivendo em Nova York desde muito cedo e tendo notoriedade nessa cidade. Não nega sua essência, ao contrário, a depura e consegue expressá-la em seu trabalho artístico.

Deste modo é necessário fazer um recorte no trabalho dessa artista para que possamos analisar a construção intelectual preservada no seu processo criador.

Consideraremos as notas biográficas da artista como “Notas autobiográficas”, anotações inéditas do início dos anos 60, quando matriculou-se em estudos avançados em belas artes na Universidade de Nova York para obtenção de diploma pedagógico. Em seu depoimento a artista relata: Nasci em Paris, na França onde vivi até o meu casamento em 1938. Sendo meu marido um professor americano, desde então moro em Nova York.

Meus pais eram franceses e ganharam a vida como restauradores de tapeçarias antigas, e cresci profundamente interessada em arte e história da arte. Meus pais eram moderadamente bem-sucedidos e nós – meus pais, minha irmã, meu irmão e eu – habitávamos uma casa espaçosa fora de Paris. A escolha da nossa residência foi imposta pelas qualidades químicas da água do rio Bièvre, úteis e até indispensáveis para a tintura das lãs usadas em nossas tapeçarias. (Pelo mesmo

motivo as fábricas Gobelins foram construídas à beira do mesmo rio, mas perto de Paris.)

Frequentei o Lycée Fénelon em Paris, do jardim-de-infância até obter meu diploma e entrar na Sorbone – quer dizer, doze anos numa escola de longa tradição e de alta reputação educativa.

Minha mãe tinha uma saúde delicada e queria que eu a seguisse na sua profissão o mais rápido possível. Desde cedo ela me iniciou nas questões de desenho e cor e nos vários estilos históricos das tapeçarias antigas. Também havia as questões químicas de encontrar tinturas indesbotáveis, que minha mãe achava que eu tinha de trabalhar mais.

Por esses motivos, meus pais me tiraram da escola quando eu tinha quinze anos (dois anos antes da obtenção do diploma “Bachot”), mesmo tendo eu sido distinguida como estudante do ano. Eles decidiram que eu precisava de treinamento profissional mais intensivo, e então abandonei o Lycée, ao mesmo tempo que trabalhava em casa nas oficinas de restauração e tecelagem, e em Paris freqüentava aulas preparatórias para matrícula na École dês Beaux-Arts.

Meu diploma de Baccalauréat foi em filosofia, e os cursos para alcançá-lo dividiam-se entre ética, lógica e psicologia. Uma abordagem empírica foi aplicada tanto em lógica como em psicologia. A lógica estava mais voltada para os métodos pelos quais a sabedoria é adquirida do que propriamente para a teoria abstrata. A psicologia enfatiza a história da psicologia experimental e o estudo das sensações, do ponto de vista dos pragmatistas norte-americanos.

Decidi ampliar meus interesses anteriores na história das aplicações da arte. Por um lado continuava na École dês Beaux-Arts (que é uma escola superior profissionalizante) e fui acolhida e trabalhei no ateliê de monsieur d’Espagnat. De outro lado, também estudava história da arte na École Du Louvre, que preparava para funções dentro do Museu do Louvre, onde estava trabalhando quando conheci meu futuro marido, que na época estava preparando seu doutorado em história da

arte. Hoje ele é professor adjunto de arte no Queens College. Vim morar em Nova York em setembro de 1938.

Em Nova York encontrei um ambiente artístico florescente. Neste ambiente fiquei ansiosa para estabelecer uma reputação como artista. Tive cinco exposições individuais [one-man (sic)] em Nova York e uma em Chicago, meu trabalho figura na coleção permanente do Museum of Modern Art e em várias coleções particulares, e foi publicada em livros de arte contemporânea.

Faço menção disso tudo porque até agora, ao lado de minha família, isso tem construído o centro de meu interesse, e porque em parte na base de minha experiência e posição como artista desejo agora orientar meus estudos. Nos últimos anos, pensando em meus problemas pessoais como artista e discutindo-os com outros artistas, tornei-me cada vez mais interessada em compreender a psicologia da arte, e é nessa direção que quero retomar minha educação acadêmica formal.

De uma compreensão do trabalho criativo deduzida da observação dos processos de meu próprio trabalho e das conversas com meus colegas artistas, tenho sido conduzida a um interesse mais amplo na fundamentação psicológica e sociológica das artes. Nos últimos dois anos tenho lido bastante sobre a psicologia das artes. Hoje gostaria de acrescentar uma educação formal em psicologia a uma intuição a respeito da interpretação das formas visuais obtidas em minha experiência pessoal dos últimos quinze anos.

Meus motivos para incumbir-me desses cursos são, portanto, dois:

- 1- enriquecer e aprofundar minha própria produção artística.
- 2-Adquirir os princípios teóricos e experimentais necessários para poder encontrar uma posição útil no âmbito de testes diagnósticos e cuidados terapêuticos de crianças (BOURGEOIS, 2000, p.66 e 67).

Esse relato é completo, complexo e será analisado sob os paradigmas de autores que interpretam o processo como parte integrante do objeto de arte levado ao público.

Em 1960, Louise Bourgeois considerava e entendia sua história de vida e sua trajetória pessoal e percebia a complexidade do artista na produção do seu trabalho, sob a ótica intimista do sujeito e seu lócus, estando em Nova York, expondo, propondo, percebendo o circuito de arte e mais uma vez a complexidade que ele envolvia.

Em seu livro encontram-se seus relatos de como se mantinha produzindo para sustentar-se num mercado voraz e que apontava tendências no circuito da arte, que não estavam de acordo com o que ela produzia. Este período foi marcado pela Pop Art e em meados dos anos 60, Bourgeois escreve sobre seu processo criativo definindo que há um grande intervalo entre a primeira visão criativa e o resultado final e que são necessários anos para haver a depuração e o deslocamento de formas e conceitos.

Por exemplo, formas ocas apareceram nos meus primeiros trabalhos como detalhes, e depois ganharam importância, até que a consciência sobre elas cristalizou durante uma visita às cavernas de Lascaux, com a sua manifestação visível de uma forma negativa envolvente, [...] mas demorou sete anos para eu desenvolvê-las e lhes dar forma final. (BOURGEOIS, 2000, p.74)

Diante dessa proposição, a artista revela o processo de construção do seu trabalho, admitindo que o ato criador é permanente e se revela, a partir de observações constantes, analogias, vivências. Considera os aspectos sociológicos (meios e ambientes) e o aspecto pessoal como processos vividos antes do ato da criação e durante o processo, experiências vividas na construção do trabalho. Resistência e propriedades do material definem a forma final da obra.

Afirma que mesmo que os títulos de suas obras se refiram à natureza ou à figura humana, não são abstrações da forma natural, mas sim o desejo de fixá-las a partir de uma visão manifesta e passageira, pois devido à grande volatibilidade, poderá não as encontrar novamente. Bourgeois mostra que a produção de sua obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos, e acompanhando seu processo vamos percebendo certas regularidades no modo de a artista trabalhar. São leis de seu modo de ação, suas organizações pessoais e únicas. Relata que, de 1945 a 1951, considera seus primeiros trabalhos pessoais maduros; os quais eram entalhados na madeira diretamente com escala de tamanho natural, pintadas de preto e branco

para incrementar a unidade visual de cada peça e evitar o romantismo dos materiais. Com formas abstratas “simbólicas”, sugere tanto a estrutura da geometria como a individualidade humana, afirmando ser uma preocupação sólida em seus trabalhos até os dias de hoje. Foram concebidas e funcionavam como figuras, cada uma tendo recebido uma personalidade própria e se comunicavam entre si. Foram produzidas e expostas para serem vistas em grupo na Galeria Peridot em 1950 e 1951.

No decorrer dos anos 70, suas esculturas continuaram de madeira, porém as formas mais simples; e Bourgeois estava voltada para as relações simbólicas que o trabalho poderia provocar. As formas estavam mais lisas e mais suaves em seus contornos, as figuras mais próximas, escoradas numa base comum.

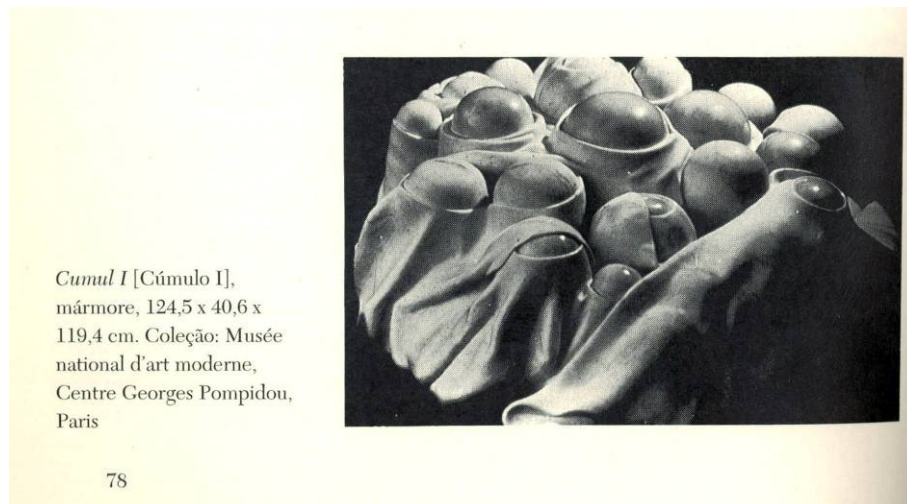


Figura 5- Louise Bourgeois, Cumul I, 1965
Fonte – Bourgeois (2000, p.78).

A artista escreve que estava preocupada com a relação do indivíduo e seu entorno e procurava traduzir em composições simples e elementares. naquela época, a peça de nome 'One And Others' (Um e outros) foi mostrada no Whitney Museum em Nova York.

Em meados da década de 60, Bourgeois continua a trabalhar com madeira, mas inicia seu interesse para o gesso, o bronze e o mármore. Teve contatos com fundidores na França e na Itália e conheceu técnicas e materiais que facilitaram métodos tradicionais para execução de seu trabalho. Relata que “antes de mais nada, minhas formas se tornaram ainda mais simples, mas suas relações se

tornaram mais complexas” (Bourgeois, 2000, p.78). Além de mudanças de materiais que flexibilizaram seus trabalhos, optou por formas menos verticalizadas e com formas espiraladas e estruturas que se abrem como um invólucro de pele para revelar ritmos internos. Bourgeois afirma que o desejo e a tendência era eliminar o supérfluo a fim de conseguir ritmos estruturais elementares e visualmente significativos, transmitindo assim uma sensação simbólica nos seus trabalhos. Citando Kant que provoca em nós o mesmo pensamento da artista:

O sublime não tem atrativo nem gosto, antes impõe o respeito e a gravidade: é um prazer negativo de caráter subjetivo. Por outro lado, a finalidade formal da natureza para o belo está no objeto. O sublime está apenas no ato da apreensão: não há objeto sublime, só o sujeito que o vê é sublime (KANT apud COLA, 2009, p.XXX).

Nessa década desenhava os projetos dos trabalhos e fazia os modelos em seu atelier em Nova York e executava as peças em Pietrasanta na Itália, onde existia a ajuda de operários especializados em novas técnicas de fundição e manuseio de colas e materiais sintéticos que muito a interessavam.

Em entrevista a William Rubin, publicada em 1968, que lhe pergunta se suas esculturas são frutos de improvisação, qual o tempo de pensamento até iniciar o trabalho e qual a relação do desenho com a escultura em sua fase final, Bourgeois responde que o intervalo entre o desenho e a execução em três dimensões é de três anos e que a relação dos desenhos iniciais com a escultura é distante, que poderia dizer que são improvisações, mas a intenção e o tema é uma obsessividade para sua produção. Percebemos aqui procedimentos lógicos de investigação por parte da artista, onde não conhecem a arte, a consciência e explicação da ciência, a arte vive um encontro de métodos que não implica, necessariamente, uma busca consciente.

Mais adiante, ainda nessa entrevista, ela classifica de espontâneos os trabalhos que incluem as peças circulares e as eretas, pois obedecem a um certo dinamismo de emoção. “Se quero expressar algo de importância imediata que me toma por completo, faço uma peça inspirada num desejo muito forte de dizê-lo (seja qual for), e faço-a rápido sem interrupções” (BOURGEOIS, 2000, p.85).

O segundo tipo de trabalho, que não classificou com um nome, diz que utiliza peças originalmente separadas, reunidas para destacar as suas semelhanças e diferenças, e para fazer delas um todo, que é mais do que a soma das suas partes separadas. São peças que demandam cuidados especiais, que há a possibilidade de infinitas mudanças e ajustes menores. Como a artista nesse trecho não dá exemplos de obras para exemplificar essa classificação, deduzimos que chama espontâneas as que entalha diretamente na madeira sem fazer uma maquete, partindo somente do desenho, e as outras que necessitam de fundição e que trabalha com outros profissionais envolvidos, têm mais necessidade de acertar.

“Toda vez que sou solicitada a falar sobre meu trabalho eu travo” foi assim que Bourgeois (2000, p.90) iniciou seu texto quando convidada a escrever para a Art Now em 1969, sobre a escultura Janus Fleuri. Relata que a preocupação imediata é com os materiais, o que distancia do verdadeiro assunto, mas se lhe for perguntado o que quer expressar com a escultura, é mais fácil e faz mais sentido. O que envolve a produção de um trabalho, para ela, é o que a persegue por toda sua vida. Sua obra é um projeto interminável de arte, onde repetidas decepções na tentativa de se expressar mantêm o movimento de produzir - é uma obsessão. Conclui que esse trabalho faz alusão à simetria do corpo humano, podendo ser visto como uma máscara facial dupla, dois seios, dois joelhos e que sua posição dependurada indica passividade, mas sua massa atraída para baixo neste caso o bronze, mostra resistência e duração. “Talvez seja um auto-retrato – um entre muitos” (BOURGEOIS,2000, p.91). Ela se coloca todo o tempo em seus trabalhos; arte e vida é uma coisa só.

Em seus relatos de 1979, descreve memórias de sua infância:

Cada um de nós, minha irmã, meu irmão e eu, tinha seu jardim e tentávamos fazer o melhor possível, aprendendo a arte de podar árvores, tutorar pereiras e macieiras. Eram jardins formais, com roseiras em certas áreas demarcadas por buxos. Eu era trabalhadora e interessada pelo jardim. E tinha paixão por colecionar rochas. Comecei com granito e avancei, estudando geologia, para outros tipos de rocha. Mas aquele jardim tinha outra importância para mim. Tínhamos uma tenda no fundo dele, e às vezes eu dormia nela. Com frequência fazíamos refeições ali, e era preciso transportar a comida da cozinha e levar de volta. O jantar era servido tarde, e a noite nos surpreendia enquanto comíamos. Então podia olhar para trás e ver a luz da cozinha, na distância atrás das árvores (BOURGEOIS, 2000, p.XX).

A artista descreve aqui o ambiente vivido com sabores, cheiro e cores na intensidade de quem nunca perdeu esses momentos como referência de vida. A importância desse fato revela-se em seu processo criativo. Naquela época já amante de pedras, sua relação com a natureza é evidenciada aqui e descrita por ela, como referência em seus trabalhos com formas geométricas simbólicas. Um instante captado, processado e depois revelado em suas esculturas sem a literalidade da simples reprodução.

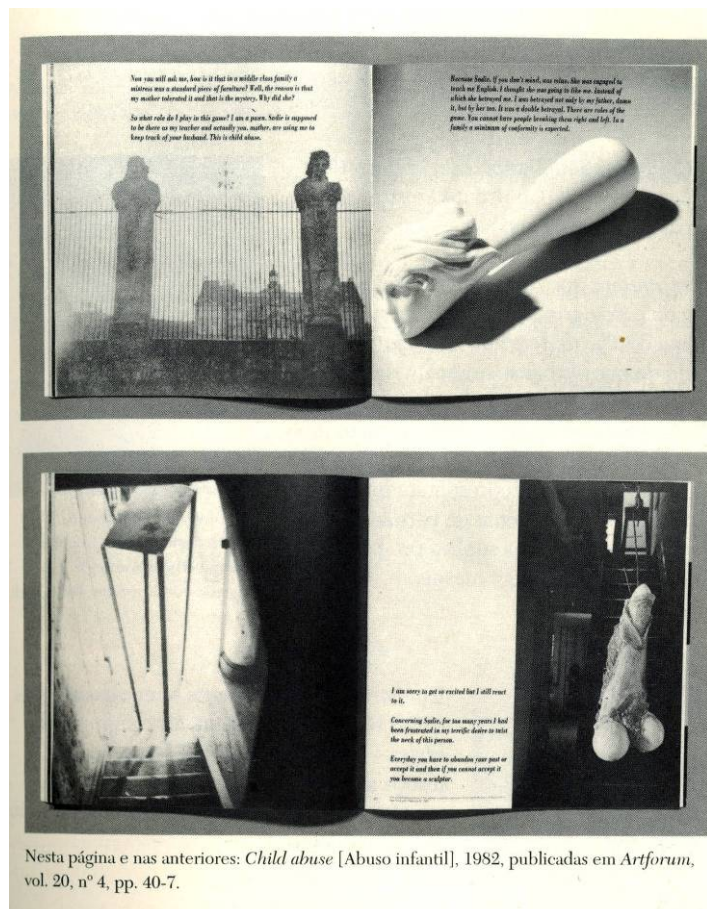
De acordo com Cola (2009), Merleau-Ponty (1908-1961) acredita que a temporalidade é formada por fatos psíquicos, sendo o tempo conseqüentemente, uma forma de sentido interno subjetivamente construído. Relata o autor que é como se houvesse uma necessidade interior de formatarmos o tempo e que tal necessidade contempla o passado, o presente e o futuro, sendo que tanto a anterioridade quanto o porvir existem nos processos subjetivos.

Lembranças deixadas pela artista em seus relatos e desenhos nos aproximam dos momentos de desenvolvimento daquilo que está por vir, ainda sem a roupagem que receberá no trabalho final. No caso de Bourgeois, percebe-se a tendência do processo, ainda que desprovida da materialidade a ser usada. Revela-se sempre autêntica e propositora de sua singularidade.

No final dos anos 70, em uma conversa gravada por Patrícia Beckert, Bourgeois relata sua infância em Aubusson e como iniciou o seu trabalho de restauradora de tapeçarias aos 8 anos de idade. Era responsável pelas partes de baixo da tapeçaria devido à sua altura. Sua avó era tecelã e por influência de seu pai que muito viajava e um dia trouxe para casa uma tapeçaria para ser restaurada que encontrou em um celeiro cobrindo um cavalo. Sua mãe, cientista que era, restaurou dentro dos padrões exigidos pela peça, com tintas naturais e a fibra de lã. Naquela época, relata Bourgeois, já existia a fábrica de Gobelins que utilizava fibra de algodão e tintas sintéticas para o tingimento, o que desqualificava a produção. Assim sua mãe decidiu que só restauraria peças anteriores a 1830, garantindo assim a tradição da fibra e do tingimento. Aos poucos, Bourgeois tornou-se responsável pelo desenho das peças, além de trabalhar como tecelã. Seu pai e sua mãe sempre a apoiaram, e ela era dotada e curiosa pelos afazeres do atelier. Seu relato é uma viagem no

tempo, sua descrição remonta detalhes que influenciaram toda a sua vida. O cheiro das tintas sendo fabricadas no fogo, a intensidade das cores conforme a temperatura, a cor do céu daqueles dias são descritos com a mesma importância da técnica utilizada na restauração. Alguns artistas representam durante toda a vida, em vez de pensar, o que não é o caso dessa artista. Ela não representa, mas sim apreende instantes, sentimentos que vão sedimentando e, ao final, constrói suas esculturas. “Tudo que faço é inspirado no início de minha infância” (BOURGEOIS, 2000, p.133).

Bourgeois relata que os processos não são previsíveis nem científicos, e sim uma questão de associações. Ao realizar a obra ‘Child abuse’ (abuso infantil), relata que Sadie, sua professora de inglês, contratada pelo seu pai para ensinar-lhe a língua em casa, teve um ‘caso’ com seu pai. Sua mãe sabia, mas não questionava, e relata que sua mãe a usava para vigiar seu marido, e conclui questionando qual seu papel nesse jogo: ‘Sou um peão’? considerando-o um abuso infantil.



Nesta página e nas anteriores: *Child abuse* [Abuso infantil], 1982, publicadas em *Artforum*, vol. 20, n° 4, pp. 40-7.

Figura 6- Louise Bourgeois, Child abuse, 1982
Fonte – Bourgeois (2000, p.135).

Outro trabalho que destaca em sua produção, como parte de sua memória processada, é o *She-fox* (raposa fêmea). É uma peça de mármore preto de um metro e oitenta de altura, lembra a figura de um animal; tem muitos seios na frente e está agachada sobre as patas traseiras. Tem belas coxas; seus pés são sólidos e sua calda é forte com um penacho na ponta. Essa escultura não tem cabeça, foi decepada e sobre suas ancas há uma espécie de ninho. Não tendo cabeça, Bourgeois (2000, p. 179), diz que “não se deixa perturbar. As pessoas lhe fazem coisas, mas ela consegue suportar, agüenta, e nada a afeta, mutilada como está”. E acrescenta que sobre suas ancas colocou uma pequena estátua com o nome de *Fallen woman* (mulher caída) que a representa. Essa escultura, conforme relato da artista, é sua mãe, e o título de *Raposa fêmea* é por considerá-la inteligente, paciente, obstinada e calculista por vezes. Diz que decepou sua cabeça e cortou sua garganta na tentativa de magoá-la, mas espera que ela continue a gostar dela. “*She-fox* é o retrato de uma relação. É uma expressão da fé que um filho pode ter num pai e da violência entre o forte e o fraco. É esse o significado da peça” (BOURGEOIS, 2000, p. 140 e 142).

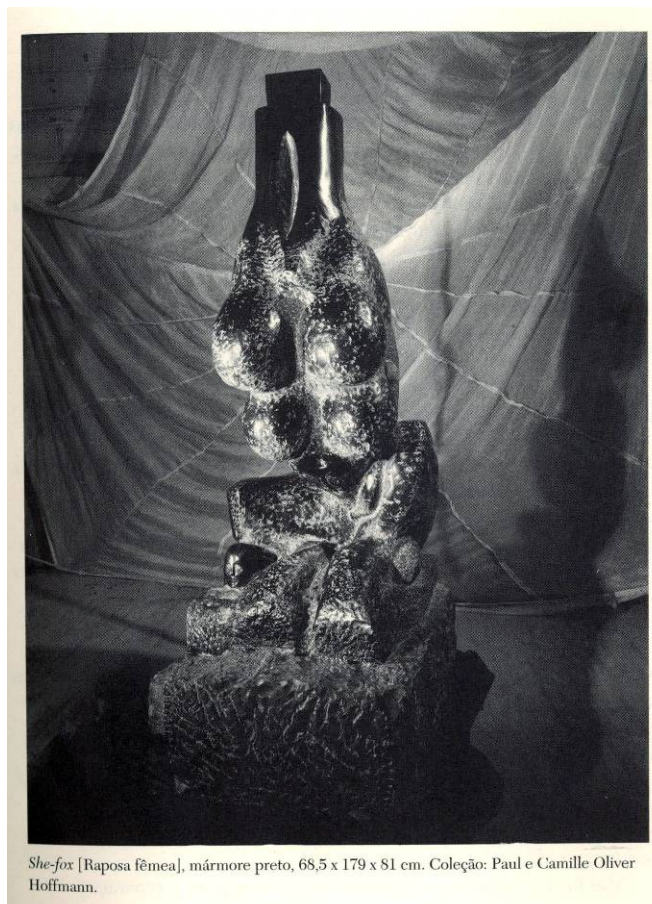
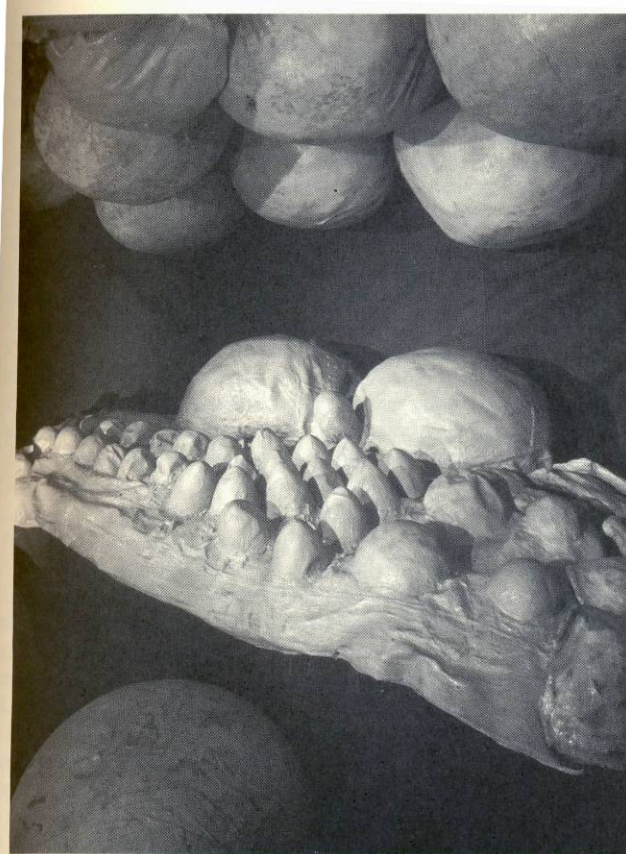


Figura 7- Louise Bourgeois, *She-fox*, 1964
Fonte – Bourgeois(2000, p.141).

The destruction of the father (A destruição do pai) uma obra de 1974 e de acordo com comentário por Bourgeois em 1988 numa entrevista cedida a Donald Kuspit, o trabalho lida com o medo. O que interessa à artista é conquistar o medo, o esconder-se, a fuga dele, o enfrentamento, o exorcismo, a vergonha dele, e finalmente, o medo de sentir medo, e diz que é disso que trata a obra. Exorciza o medo sem fundo terapêutico, mas catártico, e descreve a sua história na infância, onde a mesa de jantar a assustava porque seu pai ficava se exibindo e na medida em que se exibia, ela, seus irmãos e sua mãe sentiam-se menores ainda. Então um dia resolveram deitá-lo na mesa e, num ímpeto antropofágico, arrancaram-lhe as pernas e os braços e comeram. “É uma fantasia, mas às vezes a fantasia é vivida” (BOURGEOIS, 2000, p.154). Esse trabalho tem 2,37x 3,62x2,48 m é feito com gesso, látex e tecido e foi exposto sobre uma mesa. Relata que a obra deu muito trabalho para fazer; que a lembrança era muito forte; que se sentiu uma pessoa diferente depois de fazê-la. “A arte vem da vida. A arte vem do problema que temos em seduzir pássaros, homens, cobras – o que você quiser” (2000, p.161). Bourgeois conta que seu pai tinha a expectativa de que nascesse um menino quando ela nasceu, e sua mãe sempre tentou convencer seu pai, dizendo que ela era a cara dele, e quando maiorzinha dizia que tinha o mesmo gênio. Todas essas passagens, a artista as descreve como fonte para seu trabalho e não como traumas vividos. São memórias sedimentadas, lapidadas, que utilizou para seu trabalho, e acredita que a arte é um privilégio, uma benção, um alívio. Define como privilégio o fato de o artista ter acesso ao inconsciente e poder exercê-lo.



The destruction of the father [A destruição do pai] (detalhe), 1974, gesso, látex, madeira e tecido, 237,8 x 362,2 x 248,6 cm.

**Figura 8-Louise Bourgeois, The destruction of the father, 1974
Fonte – Bourgeois (2000, p.159).**

Para finalizar essa pequena reflexão da grande obra de Louise Bourgeois transcrevo trechos dos três trabalhos com o título de Cells (Células) que foram publicados em 1991 pelo Carnegie Museum of Art, Pittsburgh Bourgeois (2000, p.205):

Cell I - O tema da dor é meu campo de trabalho. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece em meu corpo tem de receber uma forma abstrata formal. Então pode-se dizer que a dor é o preço pago pela libertação do formalismo.

As Cells representam diferentes tipos de dor: as físicas, as emocionais e psicológicas, e as mentais e intelectuais. Quando o emocional se torna físico? Quando o físico se torna emocional? É um círculo girando sem parar. A dor pode começar em qualquer lugar e virar em qualquer direção.

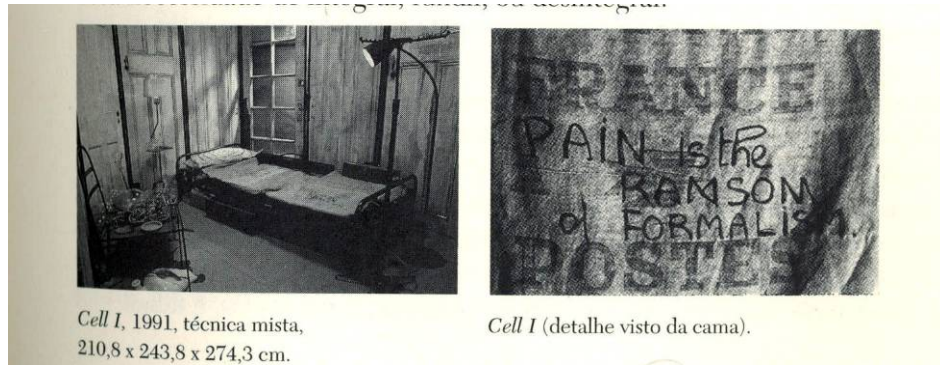
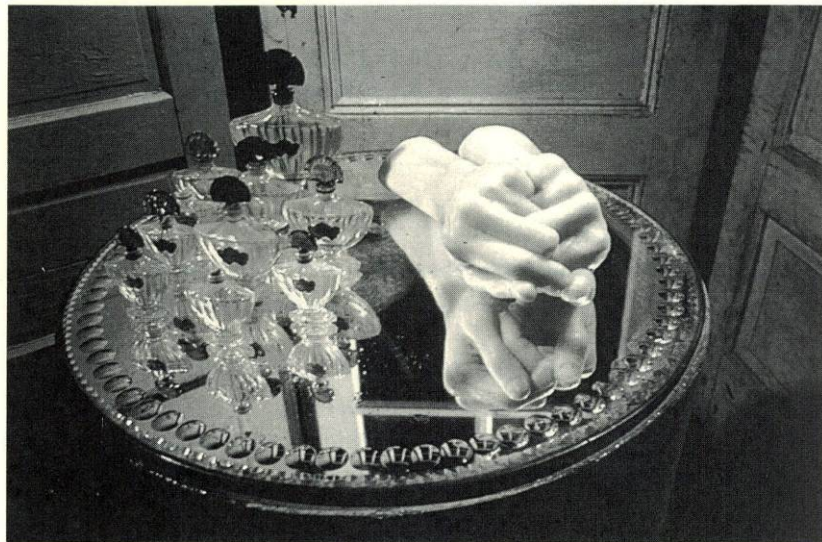


Figura 9- Louise Bourgeois, Cell I, 1991
Fonte – Bourgeois (2000, p. 205).

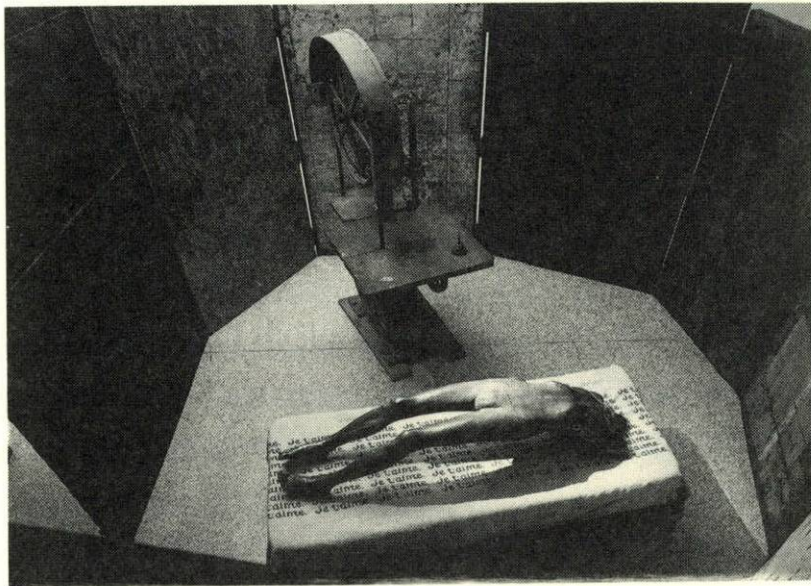
Cell II – Nesta Cell as mãos, que se apertam de dor, são feitas de pedra.
 A dor, como a pedra é indestrutível. Ela vem da fúria de não saber compreender, de não saber aprender. Há uma resistência interna que me impede de aprender, que me impede de compreender. A resistência em si é inconsciente e minha capacidade de avançar me põe num estado de fúria. Você confunde o mundo das emoções, que tem uma lógica pessoal, com o mundo do intelecto, que tem uma lógica universal.[...]
 O Perfume é o oposto. É o esvaecimento do prazer, o prazer fugaz do sentido do olfato. Você não pode apreendê-lo; é tão sutil que não pode tocá-lo. Você não pode carregá-lo, vê-lo ou prová-lo. [...] (BOURGEOIS, 2000, p.206).



Cell II (detalhe), 1991, técnica mista, 210,8 x 152,4 x 152,4 cm.
 Coleção: Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

Figura 10- Louise Bourgeois, Cell II, 1991
Fonte – Bourgeois (2000, p. 206).

Cell III – A Cell com a figura do arco da histeria trata da dor emocional e psicológica. Aqui está o arco da histeria, o prazer e a dor estão fundidos num estado de felicidade. Seu arco – o crescimento da tensão e a libertação da tensão – é sexual. É um substituto do orgasmo, sem acesso ao sexo. Ela cria seu próprio mundo e é muito feliz. Em nenhum lugar se escreveu que uma pessoa nesse estado está sofrendo. Ela funciona numa célula feita por si mesma, cujas regras de felicidade e tensão nos são desconhecidas. Na cama contraída pelo medo, a pessoa dessa Cell está se escondendo. O que ela esconde é seu estado de doença. Ela está fisicamente doente e tem medo da morte. Mas não é tão simples; ela tem outros medos. O que não se justifica é seu medo de que as pessoas saibam de sua doença. Ela tem medo de não ter amigos ou de perder os que tem. [...] (BOURGEOIS, 2000, p.207).



Cell (Arch of hysteria) [Célula (Arco da histeria)] 1992, aço, bronze, ferro fundido e tecido, 302,5 x 368,5 x 305 cm.
Coleção: Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Sevilha.

Figura 11- Louise Bourgeois, Cell III, 1992
Fonte – Bourgeois (2000, p.249).

2.3.3 Marcel Duchamp

“ [...] A casa em que vivíamos era cheia de lembranças do vovô, que havia produzido gravuras do país sem limite [...]”



Figura 12- Jacques, Marcel e Raymond Duchamp Villon, 1992
Fonte – Filipovic (2008, p. 28).

Henri Robert Marcel Duchamp nasceu em 28 de julho de 1887 em Blanville, Normandia, Itália. Filho de escrivão Sr^o Justin Isidore Duchamp e de Marie Caroline Lucie Nicolle, terceiro do sexo masculino e neto por parte de sua mãe de Emile Frédéric, pintor desenhista e gravador. Seus irmãos mais velhos, Gaston (1875-1963), sob pseudônimo de Jacques Villon, se dedica à pintura e Raymund (1876-1918), cujo nome artístico foi Duchamp Villon, era escultor. Suzane (1889-1963)

também pintora, Yvone (1895-1969) e Magdeleine (1898-1979) eram amantes da música. Marcel sempre cultivou um forte vínculo com eles ao longo de toda sua vida. No início do século XX, Paris é o centro da modernidade. Os jovens com aspirações artísticas mudavam-se para lá, uma vez que a cidade era impulsionada e acelerada na sucessão de movimentos artísticos que caracterizam a época. Duchamp gradua-se no Lycée Corneille de Rouen, em 1904 e muda-se para Montmartre, onde seus irmão já moravam, e inicia seus estudos em pintura na Académie Julien, porém, no primeiro ano acadêmico, prefere jogar bilhar num café local. Por ser obrigado a apresentar-se no serviço militar, inscreve-se como aprendiz na Imprimerie de La Vicomté de Rouem e é aprovado no exame com uma série de gravuras baseadas em matrizes de cobre de seu avô. Ao apresentar-se no serviço militar como operário da arte, Duchamp fica isento do recrutamento por mais um ano. Volta a Paris em 1906 e vai morar em Puteaux no interior, com seus irmãos onde, formam o grupo Section d'Or (Seção de ouro).

Nesse mesmo ano tem contato com os editores das revistas *Le Rire* e *Le Courrièr Français*, publicações voltadas para o humor. Em 1908, expõe no Salão de Artistas Humoristas e assim comenta Duchamp: “Eu não vivia absolutamente de pintores, mas num ambiente de humoristas [...] inclusive Juan Gris, que conheci pouco depois, fazia desenhos” (FILIPOVIC, 2008, p.27). Naquele mesmo ano muda-se para Neuilly nos arredores de Paris e participa de diversos Salões de Arte com seus trabalhos de pintura e desenho, dentre eles Salão dos Independentes e Salão de Outono. Produz poucas pinturas durante toda sua vida e em 1910 realiza a *La Partie d'éches* (O jogo de xadrez), considerada uma das mais ambiciosas. Nela Duchamp representa seus irmãos com suas esposas num jogo de xadrez, onde as figuras parecem inscrever-se em um espaço vazio, e o jardim é sugerido apenas pelos tons verdes. A obra lembra os *Les joueurs de cartes* (Jogadores de Baralho) de Paul Cézanne, a quem tinha uma admiração especial. Com essa pintura inscreve-se no Salão de Outono, e como é sua terceira participação consecutiva, converte-se em *Sociétaire*, permitindo conforme regulamento, expor sem passar pelo júri. Nessa época conhece Francis Picabia, de quem será amigo até o fim de sua vida.

Em 1911, Duchamp deixa claro, em seu trabalho, uma inovação radical e suas buscas oscilam entre uma pintura de traços simbolistas e uma versão do cubismo

absolutamente pessoal. Diz ele “[...] o cubismo só me interessou por alguns meses; no final de 1912, eu já pensava em outra coisa” (FILIPOVIC, 2008, p.29).

Naquela época participava de coletivos para discussão do cubismo e das tendências pessoais de cada artista, sem necessariamente estar ligado a um movimento. Faziam parte, dentre outros, Robert Delaunay, Jean Metzinger, os irmãos de Duchamp, físicos e matemáticos que se reuniam nos cafés e em salas anexas aos Salões de Arte. Nesse ano, realiza uma série de pinturas alegóricas: *Sonate* (Sonata) que representa sua mãe com traços cubistas e, *Jeune homme et jeune fille dans le printemps* (Rapaz e moça na primavera) cuja cena lembra Adão e Eva em direção a uma árvore carregada de frutos. Realiza ainda *Portrait de joueurs d`éches* (Retratos de jogadores de xadrez) que novamente representa seus irmãos num jogo de xadrez, agora num plano mais indefinido, onde os rostos se multiplicam em diversos perfis e o espaço é totalmente indefinido.

A partir daí, Duchamp se afasta de seus contemporâneos e busca pôr a pintura a serviço da mente. Em 1912 realiza o *Nu descendant un escalier n. 2* (Nú descendo uma escada nº 2), o atrevido nu de Duchamp multiplica sua silhueta gerando um movimento descendente. Assim define o artista: “Havia visto na ilustração de um livro como Man Ray registrava as pessoas que praticavam a esgrima, ou os cavalos a galope, com um sistema de pontilhado que delimitava os movimentos diversos [...] isso me deu a idéia de execução do Nu [...]” (FILIPOVIC, 2008, p. 30), Continuando com as cores cubistas, nos tons de marrons, cinzas e esverdeados, nessa pintura ele vai além da experiência e constrói uma expressão visual da idéia de movimento. Inscreve-se no Salão dos Independentes e sua pintura foi recusada de imediato pelo júri. Sem saber a razão, Duchamp acreditou que o conflito estava no título, que é muito literal e aparecia escrito em maiúscula à direita na obra. Dois integrantes do coletivo do qual Duchamp participava, Gleizes e Metzinger pediram por intermédio dos irmão do artista, que mudasse o título. Duchamp retirou o trabalho do salão e diz que foi uma verdadeira guinada em sua vida e que não se interessaria por grupos depois disso. Um mês depois, a obra é exposta na Galeria Dalmau, em Barcelona, e em 1913, é exposta em Nova York no Armory Show (Mostra do Arsenal), e torna-se atração para o público e a crítica. Comenta Duchamp que, por uns trinta anos, o

quadro foi conhecido muito mais do que ele; ninguém sabia o seu nome, mas conhecia aquele trabalho.



Figura 13- Marcel Duchamp, Nu descendant um escalier, 1937
Fonte – Filipovic (2008, p. 230)

O universo Duchampiano toma forma a partir de 1912, trabalhando na solidão e num erotismo obstinado. Comenta ele: “[...] desejo prender as coisas com a mente da mesma forma que o pênis se sente preso pela vagina” (FILIPOVIC, 2008, p. 34).

No fim da primavera assiste a uma peça de Raymond Roussel, Impressions d’Afrique (Impressões da África), onde um navio com destino a Buenos Aires naufraga na costa da África e seus passageiros, prisioneiros de uma tribo, têm que realizar todo tipo de extravagantes paródias para distrair o rei Talou VII. O jogo de palavras disparatadas e máquinas que realizavam ações humanas estavam de acordo com seu universo. Inicia logo depois, quando fez uma viagem a Munique, o quadro La Mariée (A noiva), uma justaposição de elementos de aparência mecânica ao mesmo tempo sensual em tom rosado pêssego e castanho esverdeado. Começa

assim o processo de criação para uma de suas obras mais insólitas, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires même* (A noiva despida por seus celibatários, mesmo), conhecida como *O Grande Vidro*. Declara o artista: “Pensei que, como pintor, era melhor ser influenciado por um escritor que por outro pintor. E Roussel me mostrou o caminho” (FILIPOVIC, 2008, p. 33). Após seu retorno à capital francesa, viaja com Picabia e Apollinaire ao povoado de Etival, nas montanhas do Jura, e faz anotações que combinam inversões ao estilo de Roussel e jogos de palavras indecifráveis. Seu processo de criação estava voltado a se aprofundar na temática da quarta dimensão, aquele lugar onde a obra de arte não é mais representação de algo, mas fala por si.

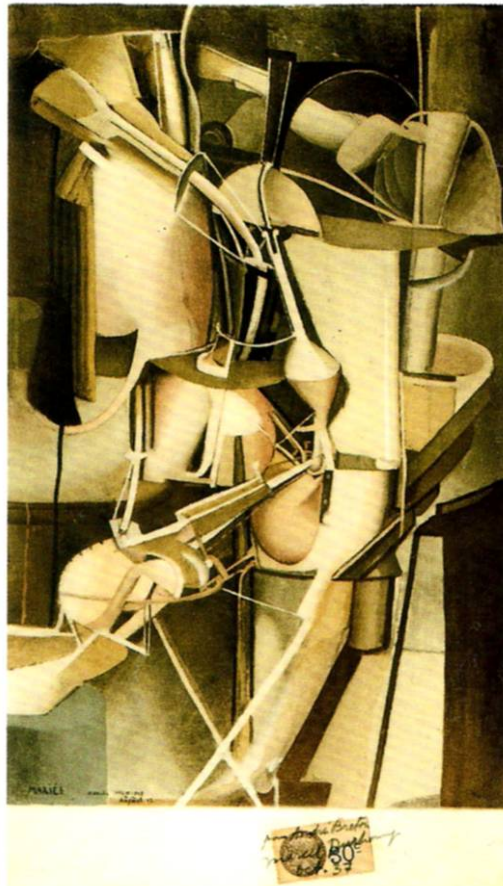


Figura 14- Marcel Duchamp, *Le Mariée*, 1937
Fonte – Filipovic (2008, p. 230).

Em 1913, Duchamp decide arranjar um emprego fixo e torna-se bibliotecário na biblioteca de Sainte-Genéviève e inicia consultas à filosofia grega, principalmente o filósofo Pirro de Elis (365-275 a.C.) de quem toma a idéia de ‘beleza da indiferença’.

Nesse mesmo ano, põe uma roda de bicicleta sobre um banco, a Roda de Bicicleta, seu primeiro Ready-made, embora só vá utilizar o termo dois anos depois. Inicia assim um conjunto de obras que gerariam uma das revoluções mais profundas e de impacto mais duradouro na história contemporânea. Esse objeto tinha como base uma absoluta 'indiferença estética', pois são objetos comuns, anônimos, sem marca autoral que sofrem o processo de apropriação, descontextualização e reinserção no mundo da arte. A obra caracteriza-se pela pouca ou nenhuma intervenção do artista. Para Duchamp (apud FILIPOVIC, 2008, p. 35) surge como um divertimento:

ver essa roda girar era muito relaxante, muito reconfortante, uma espécie de abertura de vias para outras coisas distantes da vida material de cada dia [...]. Deleitava-me com isso da mesma forma que me deleito contemplando as chamas de uma lareira”.

Para ele foi uma casualidade construir a Roda de bicicleta, foi como um passatempo, um jogo de xadrez.



**Figura 15- Marcel Duchamp, Roue de bicyclette, 1913/1964
Fonte – Filipovic (2008, p.155).**

No ano de 1914, em 3 de agosto, eclode a Primeira Guerra Mundial e Duchamp não foi recrutado, decidindo assim viajar para a América do Norte, em Nova York. É recebido por Walter Arensberg e sua esposa Louise que o hospedam por um tempo, e se tornam amigos pessoais até o final de suas vidas.

Em sarais organizados pelo casal, Duchamp conhece artistas e intelectuais como Marius de Zayas, Yvonne Crotti e Man Ray que será seu amigo e cúmplice em projetos e aventuras. Após alguns meses na cidade, Duchamp é descoberto pela imprensa, e a presença do autor do escandaloso *Nú* descendo a escada, lhe rendeu entrevistas e matéria na famosa revista *Vanity Fair*. Até então vivia com rendimentos modestos e do restante da herança que seu pai dividiu em vida para os irmãos do sexo masculino. A partir desse momento se sustenta dando aulas de francês para amigos e damas da sociedade nova-iorquina. O Grande Vidro vai sendo estruturado e ganhando forma nessa época. Em paralelo constrói uma longa lista de Ready-made: 'a pá para remover neve' e escreve sobre ela o título *In advance of the broken arm* (em antecipação ao braço quebrado) e assina (From) Marcel Duchamp, 1915. Pendura a pá no teto pela alça assim como fez com o Porta-garrafas.

Seu ateliê era um espaço austero e cheio de múltiplos objetos dispostos de maneira insólita e estranha. Em 1917, surge *Trébuchet* (Armadilha), um cabide para casacos que estava no chão e, como a todo momento, tropeçava nele, decidiu então pregá-lo no chão e ali ficar. O primeiro registro da palavra/conceito ready-made surge nessa época quando relata o fato à sua irmã Suzane, em carta enviada em 15 de janeiro de 1917. E assim seguem outros trabalhos com a origem de comprá-los no mercado, criar textos não literais, a primeira leitura, e um jogo de palavras que ao invés de títulos continham um conceito. Duchamp decide limitar a quantidade anual de seus Ready-made, após Arensberg introduzir, sem o conhecimento dele, um misterioso objeto no Ready-made *With hidden noise* (Com ruído escondido), um novelo de linhas grossas entre placas de metal. "Compreendi nessa época que, para o espectador, mais ainda do que para o artista, a arte é uma droga que vicia, e quis proteger meus ready-made de uma contaminação desse gênero" (FILIPOVIC, 2008, p.38).



Figura 16- Estúdio de Marcel Duchamp, Foto de Henri Pierre Roché, 1916/1918
Fonte – Filipovic (2008, p.167).

No início desse mesmo ano, inicia-se no Grand Central Park, a Exposição dos Independentes, uma mostra sem júri nem prêmio, organizada pela Sociedade dos Artistas Independentes de 10 de abril a 6 de maio. Duchamp não se fez presente com seus trabalhos, mas antes da inauguração chegou a escandalosa Fountain (Fonte), assinada por um tal de R. (Richard) Mutt. Era o próprio artista que em companhia de seu amigo Arensberg e do pintor Joseph Stella, compraram um urinol de porcelana modelo Bedfordshire, de fundo plano, e em sua lateral escreveram “R. MUTT, 1917”. A peça é recusada imediatamente e como forma de protesto Duchamp e Arensberg renunciam à diretoria da Sociedade dos Artistas, da qual faziam parte. Essa performance é considerada ainda hoje como um emblema da arte como provocação de um salão que se propõe sem jurados, mas é impedida de ser exposta. Na revista *The Blind Man* (O cego), que o artista é editor junto a Roché e Beatrice Wood, no segundo número dedicado exclusivamente à defesa de Fountain, em artigo anônimo, mas com certeza é o artista que escreve, se lê: “Que o

senhor Mutt tenha feito ou não a fonte com suas próprias mãos não tem importância. Escolheu-a. Pegou um artigo da vida cotidiana e o colocou de modo que seu significado utilitário desaparecesse graças a um título e a um ponto de vista novos: criou um pensamento novo para esse objeto” (FILIPOVIC, 2008, p.40).

Essa ação de 1917 influenciou toda a história da arte do século XX, pois Duchamp imprime aí um novo conceito do olhar, da crítica e da legitimação da arte, rompendo com a idéia do artista como sujeito criador, do objeto da arte que extrapola a manufatura do fazer a que o artista estava vinculado desde o Renascimento. Adiciona o conceito na leitura do objeto de arte para o artista e o espectador.



Figura 17- R. Mutt, Fountain, 1917
Fonte – Filipovic (2008, p.169).

No período de 1917 a 1918, realiza alguns Ready-made e inicia o trabalho definitivo do Grande Vidro, no seu ateliê em Nova York. O que o influenciou a construir o

Grande Vidro foram a viagem que fez a Munique em 1912, a literatura de Roussel, ensaios pintados em forma de quadro como o Moedor de chocolate n.1, entre outros. O Grande Vidro é composto por dois vidros superpostos envolvidos por uma moldura metálica. Em seu interior encena-se o processo amoroso e mecânico que leva ao desnudamento súbito da Noiva, que, pendurada na parte superior, estimula a atividade dos Celibatários. Toda a representação do trabalho situa-se no domínio do absurdo com anatomias desejosas, vísceras mecânicas de um funcionamento pseudocientífico. Assim analisa Duchamp:

A noiva em sua base é um depósito de gasolina amorosa (ou tímida potência). Essa tímida potencia, distribuída ao motor de cilindros fragilíssimos, em contato com as faíscas de sua vida constante (magneto-desejo), explode e expande essa virgem que chega ao fim do seu desejo” (FILIPOVIC, 2008, p.42).

O título *La Mariée mise à nu par ses Célibataires*, même é tão enigmático como o escrito: même (mesmo) quebra sua literalidade e pode ser lido como “m’aime” (me ama). O amor e o erotismo é definitivamente o tema evidente da obra. E assim segue fazendo experimentos com materiais e ensaios do trabalho e durante anos, continua guardando anotações sobre a obra. Dizia não ser impaciente para vê-la terminada e se considerava preguiçoso; a ele interessava o pensamento sobre o trabalho. Não tinha intenção de vendê-lo, nem mesmo de mostrá-lo em exposições.

Em 1918, os Estados Unidos entram na guerra e as dificuldades se tornam maiores. Com medo de ser recrutado, decide ir viajar para a Argentina, ficando em Buenos Aires, de setembro desse ano a maio de 1919. Volta para os Estados Unidos, em 1920, após uma pequena estadia na Europa. Começa a prateação do Grande Vidro e, três anos após sua chegada, assina e data sua obra, deixando-a definitivamente inacabada. Diz que estava ficando monótono e sem nenhuma invenção. No ano de 1926, o Grande Vidro é transportado para participar da Exposição Internacional do Brooklin, e sofre uma rachadura no vidro. Duchamp fica sabendo do fato anos depois e, ao iniciar um possível processo de restauração declara: “Gosto dessas rachaduras[...] Tem uma forma, uma arquitetura simétrica” (FILIPOVIC, 2008, p.44). E assim fica finalizada a obra que é ícone da arte contemporânea.

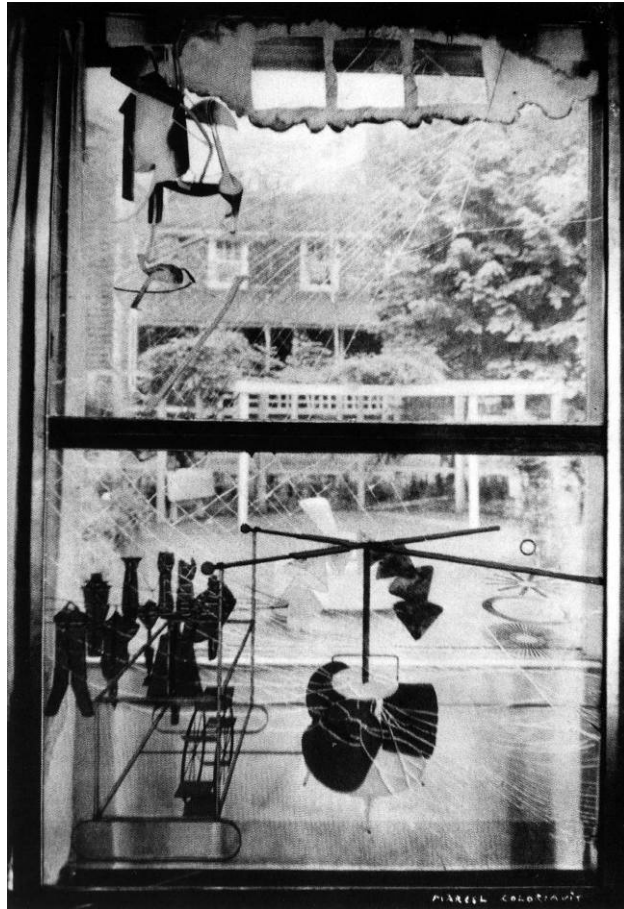


Figura 18- Marcel Duchamp, La Mariée mise à nu par ses Célibataires même, 1958
 Fonte – Filipovic (2008, p. 41).

O que nos interessa agora são os escritos deixados nas cartas que Duchamp escreveu para seus familiares e amigos durante sua estadia em Buenos Aires. Como pesquisadora do processo de criação em arte, percebemos o valor do pensamento do artista cunhado pelas suas próprias mãos.

A bordo do navio Crofton Hall, Duchamp chega à capital argentina em setembro de 1918, onde reina um ar de paz, longe do perigo e escasses da guerra. Instala-se no apartamento 2 da rua Alsina, 1743, e entre seus pertences traz anotações do Grande Vidro e o ready-made suspenso, que realizou nesse ano, Sculpture de Voyage (Escultura de viagem), uma espécie de teia multicolorida construída com tiras de touca de banho. Junto com ele viaja Yvonne Chastel, ex mulher de Jean Crotti, escritora, que busca ficar longe dos conflitos da guerra.

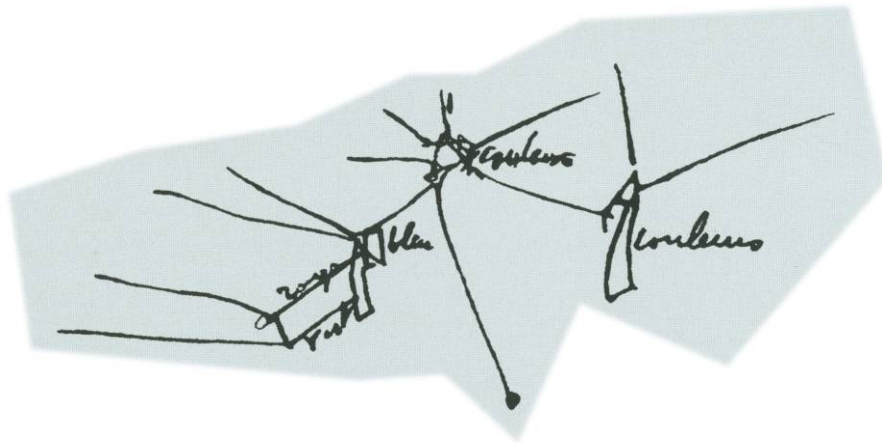


Figura 19- Marcel Duchamp, Estudo para ready- made, 1967
Fonte – Filipovic (2008, p.130).

A primeira carta escrita em Buenos Aires foi para as irmãs Carrie, Ettie e Florine Stettheimer, mulheres da alta sociedade de Manhattan a quem ensinava francês, em 20 de setembro de 1918, cinco dias após sua chegada. Não conhecia ninguém, nem mesmo sabia falar o espanhol. Escreve que a cidade é muito barata para viver, contrariando tudo o que já tinha ouvido falar, e que está à procura de um apartamento para trabalhar. Descreve num trecho da carta: “[...] comida maravilhosa, uma manteiga assim não se vende na Columbus Avenue [...] ruazinhas pequenas como atrás de Madeleine em Paris. Uma avenida larga não muito comprida, aspecto geral europeu” (FILIPOVIC, 2008, p.132). Duchamp além de ser um desertor, pois não queria ser recrutado para o exército, estava com o intuito de abandonar a vida agitada de Nova York e instalar-se numa cidade onde ninguém o conhecesse, ficando invisível socialmente. Buenos Aires também foi a cidade que na peça Impressões da África de Russeal, impressionara tanto a Duchamp, como citado acima. Razões que podem tê-lo levado a escolher essa cidade para passar uma temporada.

No final de outubro do mesmo ano envia uma carta a Jean Crotti, pintor de origem suíça que viveu em Paris, e que com o início da Primeira Guerra Mundial muda-se para Nova York, onde vai dividir ateliê com Duchamp. De volta a Paris, Crotti conhece Suzanne com quem se casa, e nos anos 40, desenvolve uma técnica de trabalhar sobre o vidro colorido, tendo certo destaque no circuito parisiense das artes. Nessa carta Duchamp escreve que está com planos de organizar uma pequena mostra do Cubismo para o ano seguinte, pois naquela cidade o referido

movimento não era conhecido e o circuito das artes carecia de novas informações acerca do que estava acontecendo na Europa e Nova York. Relata ele:

[...] o modo de vida dos argentinos é muito diferente daquele dos nova iorquinos. Não há dança pública. Os poucos clubes noturnos lembram os clubes asquerosos das prostitutas de Montmartre[...] Eu mesmo não tenho a intenção de exhibir nada aqui. Andei vendo alguns pintores. Nada – apenas uma espécie de sonolência[...] (FILIPOVIC, 2008, p.132).

Informa que começou a trabalhar num pequeno vidro para experimentar efeitos que quer transportar para o Grande Vidro, quando voltar a Nova York. Duchamp sempre gostou de organizar e montar exposições, o que para alguns historiadores e críticos mostra uma personalidade antagônica, uma vez que não tinha interesses materiais, mas gostava de ser Marchand. Pensamos que o desejo desse artista era divulgar um modo diferenciado de apreciar a obra de arte e mesmo de levar os artistas a repensarem seus processos de criação. Um período muito rico da história, onde se quebra a hegemonia dos Ismos e se instaura um clima de busca pela linguagem individual. Mesmo assim a representação do mundo ainda era o tema principal dos artistas de vanguarda. Duchamp estava preocupado com o conceito; e foi além. E nesse sentido, tanto ele como Picabia, viam a si mesmos como educadores heterodoxos, agitadores engraçados, mas também num certo sentido, como pedagogos do moderno. Antes de postar esta carta, recebe um telegrama da irmã Suzanne informando a morte do irmão Raymond (Duchamp Villon) que, conforme relata em cartas posteriores, havia morrido envenenado pelo próprio sangue e que passara alguns anos doente. Duchamp foi um homem dedicado à sua família e sempre manteve um vínculo forte. Mesmo que seus irmãos também artistas, seguissem rumos diferentes do dele e não entendessem a maneira como Duchamp articulava seu universo artístico e seus projetos, mantiveram-se próximos.

Em carta a Louise e Walter Arensberg, marchand, colecionador, organizador do Armory Show, dos quais Duchamp é amigo até o fim de sua vida, escreve: “Já sou um velho Buenos-aiense! 2 meses aqui. Conheço a cidade de cor e salteado [...] (FILIPOVIC, 2008, p.134). Relata que está trabalhando mais, pois a cidade não oferece muito para fazer, e anuncia seu desejo de organizar uma exposição na cidade argentina.

Escrevi a alguns dias a Barzum (poeta francês, instalado em Nova York) pedindo que reunisse telas para uma exposição cubista aqui, onde as pessoas são tão estúpidas quanto ignorantes – Barzum irá falar com vocês a respeito, e digam a Zayas (marchand de origem mecicana instalado em Nova York), que seria o maior expedidor, para que escolha peças boas e dêem a ele conselhos para esta escolha”(FILIPOVIC, 2008, p.134).

Ele queria que os quadros não saíssem de Arensberg, pois pretendia vendê-los em Buenos Aires. Duchamp tinha o desejo de cubificar Buenos Aires, lançando um corte radical aos espectadores, ao contrário do que estava acontecendo em Nova York onde o movimento era mostrado didaticamente a partir de pinturas de Paul Cezanne. Em trechos de seus escritos, antes de viajar para a cidade argentina, diz que Nova York é uma cidade tradicional nessa área, e que como Buenos Aires provavelmente ainda não tinha informação acerca do movimento seria mais fácil radicalizar e mostrar trabalhos do movimento moderno. A tarefa de organizar uma exposição não era nada simples, apesar do entusiasmo que o artista mostrou nos primeiros meses. À medida que percorre mais a cidade, escreve a Florine Stettheimer: “Não há nada aqui: nem mesmo ateliês [...]. Nenhum pintor interessante [...] galerias ridículas” (FILIPOVIC, 2008, p.135). Em janeiro de 1919 manda uma carta para Louise Arensberg onde relata ainda não ter recebido notícias de Barzum, nem de Zayas para prosseguimento do projeto da exposição. Continuava a trabalhar nos experimentos para terminar o Grande Vidro, e jogando muito xadrez sozinho, e que possivelmente iria entrar no Chess Club argentino, para voltar a se exercitar.

Duchamp não tinha notícias precisas do que estava ocorrendo com Zayas. No ano de 1919, estava em viagem para a Europa e sua exposição na Moder Gallery foi um sucesso de público, mas um fracasso econômico sendo ajudado por Walter Arensberg. Mesmo assim, ele tenta organizar uma exposição expressiva para ser enviada em março de 1919 com cânones modernistas da arte do início do século XX como Delacroix, Toulouse-Lautrec, Manet, Cézanne (considerados a chave da passagem do século XIX para o XX) e dos contemporâneos Matisse, Picasso, Picabia, dentre outros. Para que o projeto chegasse ao fim Zayas, impôs a condição de que Duchamp conseguisse financiamento e *officiels* da Argentina.

Em março de 1919, escreve aos Arensberg: “minha impressão é que aqui ninguém vai querer me ajudar pecuniariamente e que as possibilidades de vendas são

infinitesimais” (FILIPOVIC, 2008, p.142). Com isso o projeto de cubificar Buenos Aires foi abortado, e Duchamp passou imperceptível pela cidade portenha durante nove meses. Seu esforço nos estudos para finalizar o Grande Vidro foi permanente, bem como o xadrez, criando formas de jogar à distância e entrando em campeonatos. Em carta escrita às irmãs Stettheimer em maio de 1919 explica que “Há muito que quero escrever-lhes mas não encontro tempo, de tanto que o xadrez absorve a minha atenção. Jogo dia e noite: nada no mundo me interessa mais do que encontrar a jogada certa” (FILIPOVIC, 2008, p.145). Em 22 de junho desse mesmo ano, Duchamp deixa Buenos Aires e parte para a Europa a bordo do S.S. Highland Pride Nelson Line.

Duchamp foi um homem recatado e de poucos amigos. Grande parte de sua vida foi dedicada ao jogo de xadrez, vício reconhecido por ele, e por várias vezes retratado em seus trabalhos. Um homem modesto que menosprezava as necessidades materiais, raramente comprava roupas e decidiu que só necessitava de uma refeição por dia. Relacionava-se com pessoas importantes do movimento artístico de Nova York, mas não era exibido e nem usava desse fato para se promover. Um homem inteligente, paradoxal e que sabia que a história desempenha um papel efetivo no julgamento das obras, e que é o público que aclama, enterra, esquece ou redescobre determinados artistas.

Ao contrário de seus contemporâneos como Picasso e Matisse que produziram muitos trabalhos, Duchamp elaborou e executou cinquenta idéias que mudaram o rumo da história da arte até nossos dias. No início do século XX propôs suportes e técnicas inusitados para a produção de seus trabalhos e criou o conceito de instalação, performance, ações que foram desenvolvidas ao longo do tempo por outros artistas. O processo de criação em seus trabalhos foi observando o cotidiano, criando novas relações para objetos industriais (ready-made), em que declara que colocou uma roda de bicicleta pregada no banco porque ao fazê-la girar, ajudava-o a pensar. A literatura também foi declarada como parceira em seu processo. Autores como Russel e Mallarmé o acompanharam e disse que poderia poupar um pouco de seu discurso ao tê-los em seu repertório.

Duchamp é visitado por muitos artistas contemporâneos como referência para o desenvolvimento de seus trabalhos.



Figura 20- Marcel Duchamp com Fountain, 1965
Fonte – Filipovic (2008, p. 300).

3 METODOLOGIA

Uma das perguntas que fazemos é: será possível delinear o processo de criação em uma metodologia? Em metodologias? Essa questão que a princípio parece simples, pois a partir da pesquisa pudemos vasculhar o método utilizado pelo artista para construção de sua obra, apresenta-se complexa como o conceito de arte.

Com a intenção de confirmar o que tenho pesquisado e aplicado como professora desta Universidade há 15 anos, vou trabalhar o processo de criação do artista plástico paulista Nelson Leirner, tendo como enfoque os procedimentos usados pelo artista para produzir seus trabalhos em arte, sem perder de vista as teorias mais importantes da Crítica Genética que possam vir a enriquecer a pesquisa.

E, para entender a arte como expressão daquele que produz, necessitamos estudar o processo de criação do artista na construção de sua obra de arte. Assim, pudemos compreender o sujeito como constituído e constituinte do contexto social no qual está inserido, podemos qualificar a obra de arte (pintura, escultura, instalação, desenho, dentre outras) como uma forma de comunicação, de linguagem pois, por meio do significado que ela carrega e da relação com o contexto social no qual está inserida, ela possibilita aos sujeitos a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos.

Nesse contexto, buscar-se-á algo mais que o fascínio da obra de arte entregue ao público; tentar-se-á rastrear o que norteia o artista no seu processo de criação sendo possível nesse percurso, encontrar vestígios de armazenamentos e experimentações. Esse armazenamento é realizado de várias maneiras, desde informações lidas, ouvidas e presenciadas para a concretização da obra, até reflexões e registros deixados nas agendas, cadernos e correspondências. Sobre tal aspecto, Salles (1998, p. 142-143) afirma:

No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, caracterizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. E, assim, dá-se a metamorfose: o movimento criador. Tudo é mutável [...].

A experimentação e a percepção seriam campos de testagem que mostram a natureza investigativa do processo criador. O ato criador mostra as experiências do artista com limites e tendências.

Encontramos testagens em rascunhos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, story-boards. A experimentação é comum, a unicidade está no modo como as testagens se dão na materialidade das opções e nos julgamentos que levam às escolhas.

Reiterando a fala da autora acreditamos que a experimentação, sempre presente no ato criador e encontrada em desenhos, rascunhos, estudos, croquis, planejamentos, ensaios, maquetes, projetos, dentre outros, onde as singularidades já surgem nos princípios que direcionam as opções para a construção do objeto de arte final. Outro local vivo muito mencionado na arte contemporânea, é o pensamento do artista, sua reflexão subjetiva e todo o arcabouço de seu pensamento atrelado a tudo lê, vê, vive, constata, devolvendo, ou mesmo propondo ao público em forma de arte. Trata-se de uma forma de entender, ver e valorizar a arte que se encaixa em pressupostos pós-modernos, onde para se conseguir uma compreensão adequada da obra de artistas, é necessário arguir, entender seu pensamento em relação ao processo de criação ou proposta contida em seu trabalho de arte.

Nesse percurso de armazenagem e experimentação, o artista procura entrar em si mesmo, examinando suas raízes e recantos mais profundos, exprimindo as coisas de seu ambiente, as imagens dos seus sonhos e os objetos de sua lembrança. A arte permite o erro, a hibridização, a mistura; permite que esse indivíduo crie sua linguagem como tradução de sua cultura, aquele que absorve todos os movimentos vivenciados por ele. “[...] se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair as suas riquezas” (RILKE, 2002, p.27).

No livro *Cartas a um jovem poeta*, Rainer Maria Rilke afirma que o artista deve ter consciência do seu eu, deve ouvir-se, explorar suas singularidades, deixar amadurecer cada olhar, cada sentimento para que, no momento seguinte, não tenha dúvida de se expor e de demonstrar em sua obra, o que é e como pensa.

Diante dessa proposição, o artista deixa seu legado processual, suas informações diversas sobre criação e lança luzes sobre momentos diferentes da criação. A heterogeneidade deve ser levada em conta porque a documentação do artista é, por

natureza, diversificada. A organização das anotações não são lineares e nem sempre correspondem a somente uma obra de arte, mas ao contexto em que vive.

Esse processo/produto do artista é, em síntese, seu legado, sua pesquisa, sua fonte. Mesmo que esse sujeito seja dotado de técnicas acadêmicas ou de um aprendizado espontâneo, seu universo é povoado por referências de sua trajetória, de seu convívio, de seu lócus.

Nessa perspectiva, o ato de criação é repleto de singularidades do cotidiano de quem o pratica, de quem escolhe ter como aliado sua expressão e, assim, perceber o quanto o indivíduo que se expressa em sua totalidade tem importância e reflexo em seu lócus, em seu lugar na existência. Nesse sentido, o estudo da crítica genética busca valorizar o ato criador, aquele que se processa e amadurece dentro de suas referências e do seu cotidiano.

O artista não tem um método linear e uniforme que pontue o processo de criação de suas obras. Pode-se seguir rastros deixados como um quebra-cabeça para compreensão daquilo que utiliza como referência.

3.1. ESTUDO DE CASO

O estudo de caso, como base científica, nos auxiliará nas pesquisas, mesmo que não seja um método específico de pesquisa, mas sim uma forma particular de estudo, como afirma André (2008). No caso desta pesquisa, a afirmação nos assegura que será a maneira ideal de compreender o processo de criação de um artista, dadas as singularidades existentes no contexto desse percurso trilhado pelo criador de arte.

A autora propõe que, utilizando o método estudo de caso, deve-se considerar que o conhecimento gerado proporcionará mais concretude por encontrar eco em nossas experiências, por ser mais contextualizado, uma vez que nossas experiências estão enraizadas num contexto e mais voltadas para a interpretação do leitor, pois trazem

para a pesquisa suas experiências e compreensões. André aponta como essenciais num estudo de caso qualitativo, características como: particularidade, descrição, heurística e indução. Cada artista desenvolve suas particularidades apreendidas a partir de sua cultura, de seu contexto social, sendo estas características portanto, dados fundamentais para o desenvolvimento da investigação. O propósito de um estudo de caso é descrever completa e literalmente a situação investigada, sendo fundamental a descrição de entrevistas e dados do processo do artista, como desenhos, anotações e outros materiais para a compreensão da obra final. Assim, teremos dados para a compreensão do leitor sobre o fenômeno estudado, revelando novas descobertas e novos significados. A indução é fruto de descobertas pela retroalimentação da pesquisa, criando novos conceitos e compreensões do projeto final da obra de arte.

Na concepção de Stake (1995, p. 11) “o estudo de caso, é o estudo da particularidade e da complexidade de um caso singular, levando a entender sua atividade dentro de importantes circunstâncias”. Esses aspectos apresentados na pesquisa, por meio do estudo de caso, demonstram ser os mais próximos para dar suporte ao estudo do processo de criação do projeto artístico.

O pesquisador alcança com o estudo de caso, um conhecimento mais concreto porque é mais vivo, mais sensório do que abstrato, uma vez que reflete as experiências vividas, mais contextualizado porque nossas experiências fazem parte de um cotidiano. Os leitores trazem também as suas experiências e compreensões para o que encontram no estudo de caso, tornando-se ativo ao conhecimento gerado.

Para o estudo do processo de criação, o pesquisador deverá organizar seu objeto de pesquisa numa série de etapas, tornando assim legíveis os documentos que tem em mãos para iniciar seu estudo de um caso singular. Assim é gerado o que chamamos de protótipo, que é um novo texto, que o pesquisador vai formando a partir do conjunto de documentos coletados, colocando em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam.

No estudo de caso, um importante instrumento é o pesquisador pois suas observações e análises estarão sendo filtradas pelos pontos de vista filosófico, político e ideológico do artista. Mesmo tendo seus pontos de vista pessoais, o pesquisador deve estar ciente deles e ser sensível à percepção de como eles afetam ou podem afetar os dados que possui. Deve tentar controlá-los, não negá-los, mas ter consciência de que eles existem e tomar providências teórico-metodológicas para que não disvirtuem o ponto de vista original. Usando sua sensibilidade deve passar do limite do óbvio e verificar sentidos nos gestos, nas expressões verbais, nas cores, sons, mudanças de emoções ao relatar algo, e saber usar essas informações para prosseguir ou não nas observações, para aprofundar num ponto crítico, para fazer ou não certas perguntas numa entrevista, para solicitar ou não certos documentos.

Outra característica do pesquisador é ser tolerante à ambiguidade, saber conviver com as dúvidas e incertezas decorrentes do processo de coleta dos dados. O sistema para trabalhar deve ser aberto e flexível e as decisões devem ser tomadas na medida e no momento necessários. Decidir qual o método que vai ser utilizado para a coleta dos dados deve ser esboçado num primeiro momento, mas constantemente o pesquisador vai avaliar, redefinir e se necessário for, modifica-lo ao longo de sua pesquisa. A decisão de como vai analisar e apresentar os dados, também pode sofrer modificações ao longo do trabalho. O pesquisador deve fazer boas perguntas e ouvir atentamente o que é respondido; deve ser comunicativo e se colocar no lugar do outro para tentar entender melhor o que o outro está dizendo, sentindo, pensando. Se houver empatia entre as partes, as informações fluirão mais naturalmente, podendo serem reveladas questões importantes para a compreensão do todo analisado. E por fim, o pesquisador deve ter habilidade de expressão escrita e, se isso for uma dificuldade para ele, vai precisar de um tempo maior para analisar o que tem em mãos e não hesitar em fazer uma, duas ou mais versões do material que coletou, até que consiga expressar a riqueza, a complexidade e o movimento do que foi observado, ouvido e partilhado.

O que nos interessa investigar nesta pesquisa são os escritos, croquis, pensamentos e mudanças de percurso até a finalização do objeto de arte, neste caso, na obra de Nelson Leirner.

3.2 QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

Ao iniciarmos uma pesquisa em arte nos questionamos sobre qual o ponto de partida e como se poderia realmente efetivar uma investigação numa área em que as questões surgem durante o processo da produção artística. Para Lancri (2002, p.19), “A parte da prática plástica, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita, não simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada”. Essa constatação leva-nos a tecer indagações sobre questões conceituais presentes na produção plástica do artista, investigando o fazer poético e as inter-relações com as reflexões teóricas.

No processo de criação, ocorrem momentos que envolvem experimentações e testagens a partir de determinadas escolhas de materiais que são colocados em confronto e, nesse percurso entre decisões e indecisões, entre erros e acertos, a imagem se concretiza. Todavia, nesse movimento observam-se coisas que são indizíveis, mas que ali estão evocando algo do invisível, aquilo que o pensamento não tem controle, mas que entram em acordo durante o processo do fazer e do pensar.

Entendemos que a elaboração da obra encontra-se vinculada às delimitações e potencialidades inerentes às matérias utilizadas e, através delas empregamos certas possibilidades de ação e tantas outras impossibilidades. O processo criativo e a escolha dos procedimentos na criação artística é justamente a referência que se possui dos meios e dos materiais escolhidos pelas suas possibilidades. As matérias não são destituídas de suas potencialidades intrínsecas, ao contrário, são exploradas e manipuladas no intuito de tencioná-las e modificá-las, atribuindo-lhes nova significação. Para Salles (1998, p.72)

O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso significa uma troca recíproca de influências. Esse diálogo entre artista e matéria exige uma negociação que assume a forma de obediência criadora”.

No percurso criativo, portanto, ocorrem acasos e imprevistos e, muitas vezes provocam desvios que podem ser absorvidos na obra pelo artista. Ou ao contrário, quando as experiências realizadas não alcançam determinados resultados, são descartadas. As diversas tentativas entre diferentes caminhos envolvem um processo de fazer e refazer, porém, quando o objetivo é alcançado, sabemos que o encontramos. A intervenção do acaso na arte começa a ser preconizada a partir das experiências dos dadaístas, os quais começaram a incorporá-los como um novo elemento de estímulo no processo de criação artística. Os acidentes, as surpresas ou coisas imprevistas, que intervêm no ato criador, tornaram-se um meio deliberado e inesgotável para novas expressões. A atribuição intuitiva dá um sentido ao fato que acontece por acaso, e muitas vezes a imaginação criadora se revela e se configura em novas possibilidades.

Portanto, o processo criador envolve seleções, apropriações e experimentações com diversas possibilidades de combinações e transformações entre semelhanças e diferenças da matéria e, conseqüentemente, ocorre a intervenção do acaso e do imprevisto. Na investigação artística o fazer e o pensar são determinantes para a produção da obra. A manipulação da matéria cria novas significações e os acasos provenientes dos vestígios permitem conquistar um outro domínio técnico ao longo do fazer. Assim, os trabalhos surgem de atos internos e externos e nas imprecisões dos limites das matérias. É nessa perspectiva que os meios se confrontam, pelas suas múltiplas inversões e transformações das regras e, conseqüentemente, rompem os conceitos convencionais dando importância ao processo de criação.

3.3 SOBRE O QUALITATIVO NA PESQUISA

Esta pesquisa será de base qualitativa de cunho fenomenológico, tendo o ensaio de uma descrição direta de nossa experiência tal como é, sem nenhuma consideração com sua gênese psicológica e com as explicações causais que o sábio, o historiador ou o sociólogo podem fornecer dela. Trata-se de descrever, e não de explicar, nem de analisar.

Estaremos em contato direto com o artista citado, buscando em seu atelier registros de seu processo na produção de seu trabalho. Nelson Leirner é um artista atuante desde a década de 60 e, para um melhor aproveitamento, faremos um recorte sobre a pesquisa realizada. Por meio dos registros, trabalharemos com entrevistas orais que serão transcritas para a retroalimentação dos dados pesquisados. Depoimentos de Leirner, enviados por email, produzidos especialmente para esta pesquisa, são também fundamentais.

Como nos aponta Triviños (2008) a pesquisa qualitativa não se opõe à quantitativa, o que a diferencia é o aprofundamento em interpretações mais amplas do objeto estudado no método qualitativo. Questões empíricas, dadas no objeto da pesquisa qualitativa, são dados que apresentam objetividade e validade conceitual e contribuem para o desenvolvimento do pensamento científico.

O pesquisador-investigador envolve-se na vida do pesquisado e, sem dúvida, é marcado por seus traços culturais peculiares e suas interpretações em busca de significados da realidade que investiga, sem fugir de suas próprias concepções do homem e do mundo. Dessa forma, a função do pesquisador *“não é tanto estudar a pessoa, e sim aprender das pessoas”* (2008, p.121).

Assim, estudar a cultura e o contexto do pesquisado são fundamentais para o entendimento do seu processo criativo.

O pesquisador inicia seu trabalho pela fase exploratória onde o mundo do pesquisado, os significados que atribui às suas experiências cotidianas, suas produções culturais e sua forma de interagir com o mundo, é o núcleo central da preocupação. A pesquisa qualitativa fundamenta-se na valorização do indivíduo ativo no seu processo de produção de conhecimento, e que concebe a realidade como uma construção social. Nesse sentido, questionamentos iniciais tendem a se modificar: alguns se firmam, sendo relevantes e pontuais na pesquisa, outros poderão ser descartados pela pouca relevância ao caso e, aspectos não previstos podem vir a ser incorporados aos estudos. Como descreve André (2008, p. 47) “[...] a pesquisa é uma atividade criativa e como tal pode requerer conjugação de duas ou mais fases em determinados momentos, ênfase maior em uma delas em outros e superposição em muitos outros”.

Na fase de delimitação do estudo e de coleta de dados, o pesquisador utiliza fontes variadas por conterem um maior número de dados possíveis, nos diversos suportes que lhe forem dados. Necessita delimitar o foco da investigação por não ser possível explorar todos os ângulos do fenômeno no tempo limitado de uma pesquisa. Na coleta de dados, segundo Bassegy (2003, p.81-83), devemos considerar três métodos para o estudo de caso qualitativo: 1-fazer perguntas e ouvir atentamente para possuir domínio e agilidade de uma retroalimentação do assunto pesquisado e não só seguir um roteiro pré determinado, 2 - observar eventos e prestar atenção no que ocorre pois, a partir do que se passa no instante, pode haver uma modificação nos procedimentos de coleta que haviam sido estabelecidos anteriormente pelo pesquisador e, 3- ler atentamente os documentos, pois nas entrelinhas ou no subtexto, pode haver informações importantes para conclusões da investigação.

Encerrada a fase de coletas de dados, o pesquisador inicia a análise dos dados e a elaboração do texto final. A análise está presente em todos os passos da pesquisa, mas torna-se sistêmica após o encerramento da coleta de dados, uma vez que já selecionou e tomou as decisões sobre as áreas a serem mais exploradas e as outras a serem descartadas. Para realizar essa tarefa, o pesquisador organiza o material recolhido, por ordem cronológica, ou separando em diferentes arquivos conforme as fontes coletadas. Ler e reler por muitas vezes é tarefa do pesquisador para identificar os pontos relevantes que devem ser destacados com caneta de cores diferentes ou outro recurso que tenha acesso e iniciar a construção do texto. Os textos são examinados, reexaminados e modificados sempre que necessário, para estabelecer conexões e relações que permitam apontar descobertas e achados a partir do estudo que realizou. No estudo de caso qualitativo, a preocupação é com a transmissão clara e articulada de modo que se aproxime da experiência pessoal do leitor.

3.4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Utilizo a fenomenologia como vertente em pesquisa qualitativa, sendo fundamental a compreensão dessa linha de investigação social. Chamo também de existencial, por abarcar meu mundo próprio, estando envolvida completamente em tudo que acredito tanto como professora de nível superior de artes, quanto como artista plástica atuante. Apesar de conter passos da ciência, o mundo pessoal do investigador está muito marcado em suas pesquisas. Conforme Husserl citado por Triviños, (1987, p. 43)

Tudo que sei do mundo, mesmo devido à ciência, o sei a partir de minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam. Todo universo da ciência é construído sobre o mundo vivido e, se quisermos pensar na própria ciência com rigor apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, convém despertarmos primeiramente esta experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda.

Considerar-se-á o processo de arte como investigação de toda a sua vivência e um olhar interior, segundo procedimentos também inerentes à obra de um artista plástico de renome internacional. Nosso olhar estará atento ao resultado final de uma obra de arte, sem perder a concentração nos momentos em que o artista produz sua arte. A entrevista com o artista Nelson Leirner, que será feita neste semestre letivo de 2009/2, será utilizada como instrumento fundamental para este trabalho. A correspondência por email, conforme relatado anteriormente, também será bastante significativa.

Não desprezando a crítica genética, e determinando o enfoque preciso dessa vertente, estaremos com olhar e mente voltados para os rastros e resíduos deixados pelo autor em seu fazer artístico. Seus desenhos e projetos serão também analisados para melhor definir seu processo de criação.

As entrevistas gravadas em áudio serão transcritas na análise dos dados, como suporte para procedermos nossa visão sobre questões da criação em arte.

4 NELSON LEIRNER



Figura 21- Nelson Leirner, Um presente para Rosana, 1996
 Fonte - Acervo pessoal.

Nelson Leirner nasceu em São Paulo em 1932, filho do industrial Isai Lerner e da escultora Felícia Leirner. No período de 1947 a 1952 viveu em Lowell, Massachusetts, nos EUA, onde estudou engenharia têxtil e não concluiu o curso, voltando para o Brasil. Em 1956 iniciou seus estudos de pintura com Juan Ponç e, em 1958, frequentou o atelier de Samson Flexor. De 1958 a 1963, participou da VII à X e da XII edições do Salão Paulista de Arte Moderna quando iniciou sua carreira artística, e até hoje produz e expõe em galerias nacionais e internacionais.

No circuito das artes, os galeristas, críticos e artistas são unânimes em afirmar que Nelson Leirner é necessário. Sua trajetória é marcada pelo deslocamento metódico, disciplinado, deslizando ironicamente pelo circuito que não consegue cooptá-lo. De

Leirner nunca se sabe com certeza porque todo o tempo ele não está onde se espera que esteja. Quando todos acostumaram a pensá-lo como performático, noção que quando Leirner a introduziu, o nosso meio artístico tinha apenas uma vaga notícia, (década de 60), ele voltou-se para o desenho; quando julgou-se que ele trocava a prospecção de novas linguagens para comodamente exercitar seu EU, ele abriu mão da noção de autoria em processos de produção coletiva; quando sua carreira atingiu o ponto ótimo da maturidade e o caminho do mercado era o passo evidente, optou por ser professor. Assim, sempre em ziguezague escapou à linearidade da trajetória de alguns artistas cujo conforto é a coroação mais imediata de suas ações no mundo.

Com esse espírito inquieto e juvenil, foi que conheci o Nelson Leirner em suas vindas ao Festival de Verão, na década de 90, para ministrar oficinas. O cenário foi Nova Almeida - ES, cidade pequena e praiana, e nos quinze dias de festival vivemos intensamente juntos; as conversas perdiam o limite do que é vida e do que é arte. Nesse período, construí uma sólida amizade com o artista, que até então, era mito das artes. Assim não houve a quebra do mito, ao contrário, intensificou a admiração por enxergar um sujeito simples, processual, em constante processo de criação artística. Um olhar ativo e pensador, de aprendiz com cada imagem enxertada em sua mente, e rapidamente transformada em idéia para seu trabalho. Aprendi com ele muito do que é o processo para criação da obra de arte, ou melhor, consolidarem-se conceitos que já existiam no procedimento do aprendizado e ensinamento da arte. Como afirma Salles (1998, p. 17) “Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta”.

Percebemos que para Leirner existem diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra. Em meados da década de 60, mais precisamente em 1966 cria o Grupo Rex junto com Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende, Frederico Nasser e Thomas Souto Correa, artistas de sua geração. O grupo declara guerra ao sistema de galerias, à crítica especializada dos jornais, ao mercado editorial, ao bom comportamento reinante e como alternativa, esses artistas resolveram se incumbir de abrir uma galeria para que pudessem expor seus trabalhos, a Rex Gallery & Sons, criaram um jornal no qual pudessem veicular suas idéias, o Rex Time; e

realizam palestras e debates sobre temas atuais, com proposições pertinentes ao momento que atravessavam. Em 1967, o grupo se dilui e a galeria é fechada e para marcar o fato, Leirner realiza a 'Exposição – não – Exposição', anunciada como um happening, onde o público era convidado a levar para casa gratuitamente a obra pela qual tivesse interesse e não demorou mais que alguns minutos para que o público arrancasse das paredes o que nelas estava exposto.



Figura 22- Componentes do Grupo Rex, 1966
Fonte – Farias (197?, p.18).

Nesse mesmo ano, Leirner havia sido premiado na IX Bienal de Tóquio, pelas obras 'Homenagem a Fontana I e II', ganhando assim, muito cedo, notoriedade internacional. Ainda em 1967, realiza junto com Flávio Motta, na esquina da Avenida Brasil com a Rua Augusta em São Paulo, o happening 'Bandeiras na Praça'. Por julgá-los camelôs, pois estavam sem a documentação necessária, os dois artistas têm todas as bandeiras apreendidas por fiscais da prefeitura.

Continuando com sua estratégia de afrontamento ao meio artístico, em 1967, inscreve-se no IV Salão de Arte Moderna de Brasília, e sua obra foi um Porco Empalhado com um bacon também empalhado, pendurado no pescoço, como uma medalha, dentro de uma caixa de madeira como um engradado. Ao saber que foi aceito promove o "Happening da Crítica", criticando publicamente, através do Jornal da Tarde de São Paulo, os membros do júri de seleção acerca dos critérios

empregados para a aceitação de sua obra. O jurado foi publicamente ao mesmo jornal e teve que responder com matérias sobre o percurso da arte e o projeto dos artistas, criando assim um fato sobre quem é o artista na sociedade, e o que é arte no circuito de galerias e museus. De acordo com Farias (1997, p.18) “Houve o jurado bem humorado e houve aquele que se quedou irritado”.



Figura 23- Nelson Leirner, O porco, 1965.
Fonte – Farias (197?, p.16).

"O porco" (The Pig), 1965
 Acervo da Pinacoteca do
 Estado de São Paulo, Brasil.
 Aquisição Governo do Estado
 de São Paulo, 1979
 (Collection of the Pinacoteca)

Leirner não poupou esforços, no início de sua carreira, e criou estratégias para que a arte transbordasse do seu circuito para atingir as ruas e ali suscitar novas indagações “É arte aquilo que opta por romper com os cânones para se confundir com a vida lá fora?” E Farias (1997, p.20) segue com as indagações:

Pela sua própria natureza o jogo é um convite à ação. No caso da arte de Nelson Leirner, trata-se de um jogo que frequentemente tem sua mira no outro. Que o outro pode e deve realizar. Com uma sucessão de lances (exposições, happenings e performances) Leirner foi dando contribuição particular para o aforismo duchampiano de que todos nós somos artistas.

Pioneiro no Brasil, Leirner cria o outdoor como suporte para seu trabalho em ‘Aprenda colorindo a gozar a cor’ e o espalha por vários pontos da cidade de São Paulo em 1968. Junto com o texto, o desenho de um rosto de uma mulher tendo um orgasmo, sendo a primeira em preto e branco e as duas outras em processo de coloração. Para muitos que viram foi surpresa, mas a indiferença foi a reação dos transeuntes que pensavam tratar-se de um anúncio de uma escola de arte. Para Leirner fica a lição: como competir com o espetáculo vertiginoso da cidade? Qual o limite da arte e da vida?



Figura 24- Nelson Leirner, Outdoor instalado em uma rua de São Paulo, 1968
 Fonte – Farias (197?, p. 57).

Em 1969, realiza a instalação 'Playground' composta de esculturas passíveis de serem manipuladas pelo público, nos setores externos do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em que obteve uma interação com o público bastante favorável. No outro extremo, no qual se refere à relação com o público, a instalação ocorrida no mesmo ano, dentro do Prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (FAUUSP), constituída por um corredor de cinco mil metros de plástico inflável que deveria inchar até preencher o interior do espaço da faculdade, em que Leirner trabalhou durante a madrugada para instalar o material e inflá-lo pela manhã para garantir o resultado final; não foi possível completar o projeto porque os alunos ao chegarem, destruíram todo o plástico impedindo a finalização do mesmo. O público, pensava Leirner, formado por estudantes de arquitetura, deveria ser sensível ao experimento, o que não ocorreu, e resultou em mudanças de estratégia por parte do artista, que optou por intervenções mais controladas.



**Figura 25- Nelson Leirner, Instalação na FAU/USP, 1970. Projeto já destruído pelos estudantes
Fonte – Farias (197?, p. 65).**

Leirner não perde a referência em seus projetos de exercitar os espectadores como jogadores. Encontra na indústria, produtora de objetos seriados, a possibilidade de ampliar ainda mais a exploração de matérias para produzir seus trabalhos. Em 1971 expõe na galeria 'Inter Designer' em São Paulo e na 'Galeria Ipanema' no Rio de Janeiro' "Múltiplos ao Cubo", feitos a partir de objetos e materiais industrializados e utiliza, mais uma vez, o Jornal da Tarde para propor aos interessados, que criem seus próprios múltiplos por meio de objetos industrializados. Tendo em mãos qualquer material vindo da indústria, tais como lâmpada, bolas de gude entre outros, propõe um método sobre a maneira de manipulá-los, que o capacita a realizar a sua obra de arte. Mais uma vez questiona a arte e quem é o artista.



Figura 26- Nelson Leirner, Matéria publicada no Jornal da Tarde, São Paulo, 14 de abril de 1971
 Fonte – Farias (197?, p. 85).

Leirner com essa proposição não desqualifica a arte, ao contrário, tenta encontrar meios de se comunicar com o público e tornar acessível a compreensão do processo, do deslocamento, do olhar, da sensibilização. Percebe-se que a relação com a indústria remonta à sua infância, uma vez que o pai era industrial e ele mesmo foi morar nos Estados Unidos com a finalidade de estudar engenharia têxtil. Para Salles (1998, p.18) “Cada uma das pegadas deixadas pelo artista, fornece ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes da criação”.

No momento em que Leirner recriou sua obra em estratégias bem definidas de interação com o público e percebeu na indústria, elementos que pudesse explorar para a produção de seus trabalhos, criou mecanismos de rastrear sua vida, seja consciente ou inconsciente, com um gesto singular, para resolver suas questões.

Sob a égide da teoria da crítica genética, percebe-se aqui rastros do processo de criação: armazenamento e experimentação. Armazenar como processo de guardar,

processar e transformar suas memórias, experiências e cultura num percurso para concretização de sua obra, criando um processo singular de retroalimentação para a produção de seus projetos artísticos. O que é guardado, registrado e mostrado em sua obra sofre constantes mutações e pode ser mudado de um trabalho para o outro. Esse fluxo contínuo faz parte só de sua memória, sendo registrado em muitos casos em rascunhos, lembretes, não revelados no seu estado final de apresentação. Esse armazenamento e essa mutação constante é a fonte primária para o crítico genético.

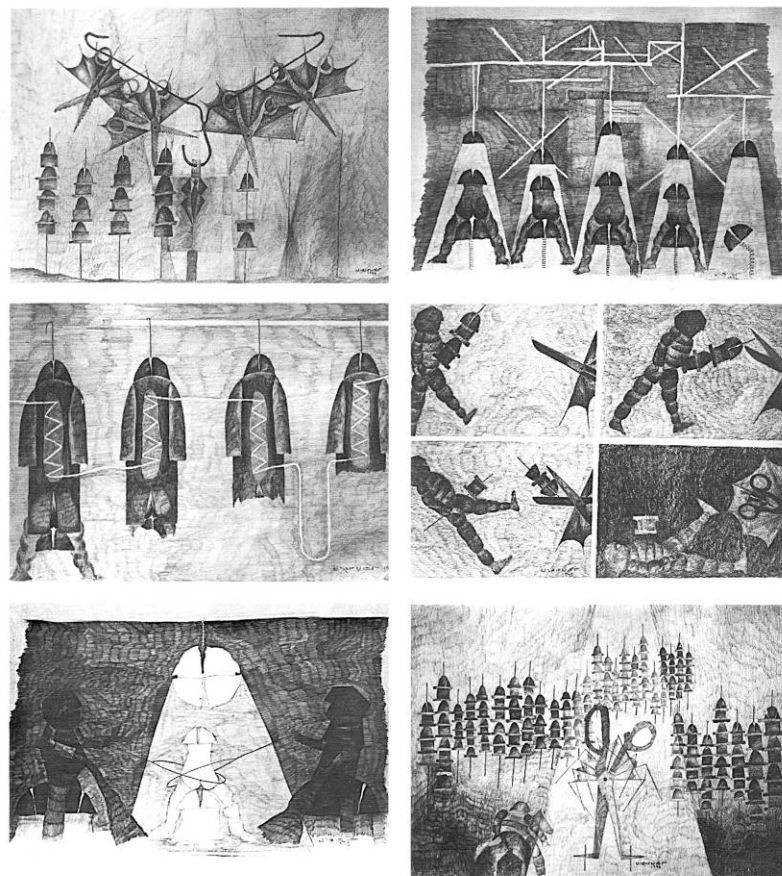
A experimentação permite o erro, permite a natureza indutiva da criação, não priva, liberta, permite, surgindo assim os princípios que direcionam as opções e finalmente a escolha. O crítico genético é um vasculhador de gavetas, pois acessa os rascunhos, os estudos, croquis, esboços e etc... e é aí que percebe os caminhos pensados pelo artista e a escolha para concretizar sua obra, que vem a público.

Leirner como demiurgo na produção de múltiplos no Brasil, iniciou com o trabalho 'Homenagem a Fontana I e II'; aboliu o trabalho artesanal, item fundamental para definir o valor e o autor de uma obra de arte clássica; estabeleceu o preço de seus trabalhos, calculando a mão de obra operária e o custo da matéria prima. Em 1967 Leirner já trabalhava com a indústria, mas se aproveita de seus aparatos técnicos para construir seus objetos. Em 1971, propõe e cria seus trabalhos a partir de objetos industrializados, prontos e reinventados por ele, indo mais longe, sensibilizando quem desejasse construir seu próprio objeto. Assim, desloca, instiga, joga, como numa idealização de tornar a arte possível, quebrando mitos de algo inatingível, num país em crise de um golpe militar.

Seu trabalho, com tiragem múltipla, guarda o conceito de ser peça única com tiragem infinita, demonstrando que a arte está próxima de quem a deseja, tornando possível que qualquer indivíduo a produza, colocando assim em risco a existência do artista. Para Leirner "colocar o espectador como parceiro do jogo tem suas conseqüências e era atrás delas que sua trajetória continua avançando" (FARIAS, 1997, p.32).

A década de 60 e o início dos anos 70 foram para o cenário nacional das artes plásticas, um período em que as proposições artísticas de Leirner causaram uma reflexão acerca do que era produzido e apontavam para um alargamento da fronteira

do papel do artista e da produção artística. Foi um multimídia de sua época, introduziu novos valores e possibilidades de processo de produzir arte. Estava introduzindo questões que em outras partes de mundo estavam em evidência. Com sua performance e rigidez em suas proposições, foi convidado a participar da X e XI Bienal Internacional de São Paulo, e recusou o convite. Leirner, nesse período, retoma o desenho, valendo como um parênteses, como uma ‘suspensão terapêutica’. Nas séries ‘Uma Linha não Dura...Dura’ (1978), ‘Pague para Ver’ (1980), apresenta figuras robotizadas, entrecortadas e representadas como falos estilizados e inibidos por uma tesoura que se apresenta com vida. Os corpos, mesmo retalhados, se mantêm engatados pelo sexo, representados por falos eretos e por vaginas escancaradas. Sua trajetória nos oferece meios para investigar sua decisão diante do cenário político brasileiro.



**Figura 27- Nelson Leirner, Série de desenhos, *Uma linha dura*, 1978, Galeria Luisa Strina
Fonte – Farias (197?, p. 23).**

Os vestígios deixados pelo artista oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Nesse momento, o país vivia a ditadura militar e suas consequências. O artista apresenta seus desenhos sem idealizações,

o corpo fragmentado, os movimentos robóticos como se houvesse somente uma direção a seguir. A presença da corda que amarra, pune e interliga os corpos faz parecer a única ligação entre eles. Salles (1998, p.19) afirma que

O contato com este material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir –ao vivo- a espetáculos, às vezes somente intuídos e imaginados. O registro material de processos criadores permite discutir, sob outra perspectiva, alguns temas clássicos ligados ao fazer criador.

Leirner transita de forma livre para resolver seus trabalhos. O que persegue são conceitos estabelecidos por ele. Não será possível, dentro do escopo desta monografia, e nem mesmo neste capítulo, descrever todos os trabalhos realizados por ele; o que fazemos é uma seleção daqueles que direta ou indiretamente discutem questões do papel da arte e do artista.

Em 1989, realiza a exposição intitulada 'Projeto Aula', uma instalação composta por 24 cavaletes, em cada um deles afixadas lindas flores coloridas, desenhadas com canetas bic. Com exceção de uma, todas as outras não eram de autoria de Leirner, foram realizadas sob sua instrução, mas por dentistas, advogados, psicanalistas... nessa exposição, mais uma vez, brota a pergunta crucial: O que é um artista? Se for alguém que detém um talento especial, um virtuoso no controle de um instrumento, esses trabalhos servem para demonstrar a tese de que basta treinarmos para atingir esse status. Mas e se o artista não se definir por aí, pela maestria do gesto? Leirner, mais uma vez, provoca o pensamento e a reflexão ao sistema de arte, o artista como detentor de poder e o lugar que a arte ocupa na sociedade

Continuando a provocar a reflexão e a criar polêmicas em 2008, Leirner expõe no Museu Vale em Vila Velha - ES "Vestidas de Branco". O que seria o trabalho, foi definido pelo artista ao ser convidado a conhecer o espaço do museu em 2007, onde realizaria sua exposição em 2008. Leirner se deparou com várias noivas, vestidas com o traje da cerimônia oficial do casamento, tirando fotos nos jardins e instalações físicas do Museu. No catálogo da exposição, Moacir dos Anjos comenta:

É uma mostra, então, feita para um contexto específico, fruto de um olhar que é ao mesmo tempo amoroso e crítico, ambigüidade que de resto permeia toda a obra do artista e a faz paradoxalmente coesa, não importando a questão específica sobre a qual, em determinado instante volta a sua atenção". (ANJOS, 2008, p.10).

'Vestidas de Branco' foi uma instalação que ocupou todo o galpão de exposição do Museu Vale, onde cada objeto mostrado criava narrativas complexas e bizarras em

torno do casamento. Complexas porque não é explícito onde está a crítica e onde está a brincadeira, e bizarras porque potencializam a realidade.



Figura 28- Nelson Leirner, Detalhe da Instalação Vestidas de Branco, 2008
Fonte – Anjos (2008, p.15).

No trabalho que abre a exposição 'O casamento', o visitante se depara com uma passarela vermelha ladeada por pequenas esculturas populares como convidados. Esses personagens são compostos por pinguins de geladeira, pombas-giras, índios, cangaceiros, budas, dançarinas, mickeys, muitos e variados animais, nossas senhoras, sagrado coração de Jesus dentre outros, sendo que na primeira fila desse cortejo, vê-se estatuetas de formato pequeno de casais de noivas e noivos. Em posição de recepção, à frente de todo esse cortejo, encontra-se um noivo e uma noiva, representados por manequins em tamanho humano, vestidos a caráter, e no rosto de ambos, máscara de macaco. O buquê de flores da noiva é uma palma de

banana. O artista aqui não propõe uma interpretação única do que apresenta, ao contrário, suscita significados inusitados que são reforçados quando une uma escultura de nossa senhora com um sapo no cortejo de entrada da instalação.

Caminhando para o outro ambiente, onde descemos uma escada de cinco degraus, encontramos o trabalho 'Sem bolo não há casamento', a representação perfeita do bolo de casamento feito em camadas de madeira pintadas de branco e em cada uma das camadas, esculturas simbólicas de religiões distintas, alinhadas, formando um círculo monocromático de baixo para cima, em que no topo se vê a figura do Padre Cícero. De cada lado da mesa do bolo, em duas outras mesas, estão postos pratos brancos vazios sobre toalhas brancas, à espera do corte do bolo, ato simbólico e participativo de um casamento. Adiante, mas no mesmo espaço, vê-se 'A orquestra' (2007), um conjunto de estantes musicais que, ao invés de partituras, expunham máscaras de macacos penduradas. Segundo Anjos (2008) a valsa dos noivos é inusitada e para Leirner o que importa é provocar a natureza cativante e frágil do ritual do casamento, que até hoje é institucionalizada e realizada.

Adiante, encontramos uma banca de jornal com publicações de diversas naturezas, com brindes que seduzem as crianças: miniaturas de aviões, carros, adesivos e outros. Mas o item com maior abundância e em lugar de destaque é o segundo número do "Jornal do não artista" (2007), escrito pelo artista, cujo conteúdo é a história ficcional de uma noiva encontrada em um museu. Relata minuciosamente, como num roteiro para cinema, o desaparecimento de uma moça de nome Alaide Rodrigues, que vai visitar a exposição do artista Nelson Leirner, 'Vestidas de Branco' no Museu de Arte Contemporânea de Santa Maria e desaparece por dois dias. Relata que a jovem foi encontrada vestida de noiva, como se fosse parte da exposição. Entrevista parentes e funcionários do museu para tentar decifrar o mistério que envolveu a moça com a exposição. Proporciona uma vertigem, em que o espectador não tem limite mais entre o que está escrito no jornal e aquilo que vê.

sentar. O chão desse espaço é de areia, e se sentássemos nas cadeiras, teríamos uma visão do mar através de uma porta de vidro existente no espaço expositivo. Todos esses ambientes foram montados com materiais existentes no cotidiano, tornando fácil a compreensão, mas fornecendo outros significados quando os descola para uma história inventada por ele. Mais uma vez, deixa que a completude de sua obra fique a cargo de quem vê, de códigos secretos existentes em cada espectador.

No estágio seguinte da instalação, Leirner cria objetos que nos remetem à história da arte. No trabalho 'Em se Plantando dá', vê-se uma árvore metálica cujos frutos são bananas. Na árvore percebe-se referências a Marcel Duchamp, com o ready made Porta-garrafas feito em 1914; e as bananas remetem à serigrafia de Andy Warol de 1966. Pensamos que quando os temos como referência histórica, podemos ampliar conceitos na leitura de seu trabalho, mas aquele que visita terá com certeza, entendimentos que não esses, mas outros possíveis de decifrar a instalação 'Vestidas de Branco'.

Em 'Apolinaire Enfeitado', Leirner deixa para trás símbolos e aparências da instituição casamento e propõe uma série de quatro trabalhos instigantes e poéticos de sua leitura do tema. Três camas brancas, estrados de vidro, manequins vestidas de noivas, em posição da espera da noite de núpcias. Junto com duas delas, brinquedos de plásticos com natureza fálica explicitamente. A terceira está entre cachorros de pelúcia, em posição do ideal de satisfação que todas as noivas sonham tornar realidade. No texto do catálogo da exposição Moacir dos Anjos, faz referência a um trabalho de Marcel Duchamp chamado 'A noiva despida por seus celibatários, mesmo (O grande Vidro)'.

Nele o artista francês sugere uma enigmática e bem-humorada narrativa gráfica sobre uma superfície de vidro, em que uma noiva, situada soberana na metade superior do trabalho, parece comandar, por meio do intrincado maquinário, nove noivos que se amontoam, submissos, em sua porção inferior (ANJOS, 2008, p.20).

Segundo este autor, o estado virginal das noivas e a aprovação social do desvirginamento para consolidar o casamento, são os elos entre as duas obras, materialmente mostradas diferentes ao público.



**Figura 30- Nelson Leirner, Detalhe da Instalação Vestidas de Branco, 2008
Fonte – Anjos (2008, p. 55).**

O segundo trabalho da continuidade da exposição é novamente uma cama branca, menor e sem estrado, com 40 anões postos no interior da cama, e do lado de fora uma boneca grande vestida de 'Branca de Neve'. Aqui Leirner mostra a nostalgia dos contos de fada infantis, que em sua maioria a conotação sexual é recalcada, em detrimento do julgamento entre o bem e o mal. Em 1916-1917, Marcel Duchamp realiza o trabalho 'Apolinaire Esmaltado', o qual Leirner também referencia, com suas devidas modificações.

O quarto e último trabalho associado de 'Apolinaire enfeitiçado', Leirner instala uma espécie de berçário, com nove berços semelhantes às camas das noivas deitadas, com pés alongados como se tivessem encolhidas. Dentro de cada um deles um bebê que como seus pais, são aqui representados por bonecos de macacos, garantindo socialmente a perpetuação da espécie e a carga da herança de valores recebidos pelos seus pais. Para Moacir dos Anjos, a quantidade de berços, nove,

remete aos nove noivos do 'Grande Vidro' de Marcel Duchamp, que talvez sejam filhos de cada um deles.

O trabalho que termina a instalação 'Bangalot', é uma verdadeira barraca de camelô, ou aquelas lojinhas para turistas, abarrotada por centenas de bolsas feitas dos mais diversos materiais, tamanhos e cores diferenciadas, evocando o mundo do consumismo e da satisfação do desejo humano. Assim, Leirner inicia a exposição com a cerimônia de um casamento e a conclui em tom crítico e/ou cínico. Finalizando Moacir dos Anjos (2008, p.74) afirma que:

É possível enxergar nessa instalação uma ponderação ácida também sobre os valores que regem o próprio meio artístico no qual ela está inserida, posto que nela Nelson Leirner iguala arte e mercadoria, confirmando, uma vez mais, o desejo de classificação de tudo, guia de sua produção e alimento de seu espírito.

4.1 O PROCESSO DE NELSON

As 16 mensagens abaixo são consideradas parte deste capítulo. O conteúdo aqui descrito pelo artista, são relatos de seu processo da instalação 'Vestidas de Branco e alguns conceitos gerais de como realiza seus trabalhos. Considerá-los anexo iria contra a base científica desta pesquisa, a Crítica Genética, que considera o 'fenômeno mental, pistas, registros, pegadas'..., deixadas pelo artista estudado, a principal matéria-prima para a pesquisa. Após o conteúdo das mensagens, que são reproduzidos na íntegra, serão feitas análises a fim de conhecer as singularidades de seu processo criativo.

Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

6 de novembro de 2009
10:20

Para: leirner.rlk@terra.com.br

Caro Nelson

Como vai? espero que bem, sempre.

Como anunciei ontem por telefone, estou em fase de desenvolvimento de minha monografia de mestrado. A base científica do projeto é a Crítica Genética e tenho trabalhado com a teoria de Cecília Almeida Salles, que penso que a conhece.

No primeiro capítulo abordo o processo de criação de Louise Bourgeois e Marcel Duchamp. Claro que fazendo recorte de um trabalho, mas tentando descrever como que os documentos de processo contêm a idéia de registros, que ao final não são vistos na obra. "Mesmo não tendo acesso ao fenômeno mental destes artistas, sabemos a importancia que tem os rascunhos, anotações e outros deixados por eles."

O segundo capítulo descrevo sua trajetória, que na verdade se topar, é meu objeto de estudo, e como tal devo dar um panorama sobre seu trabalho.

O terceiro capítulo será a descrição do processo de construção e criação de um dos seus trabalhos. Gosto muito do "Vestidas de Branco", foi aqui, pude presenciar a exposição, e está contido neste trabalho, outras exposições que fez. Mas estou aberta a sugestões que queira dar, pois talvez tenha mais registros de processo de outras séries que fez na vida. Para concretizar este capítulo vou entrevistá-lo e colher dados que os registros estejam materializados, tipo rascunhos croquis, anotações, devaneios e desvios. Tentarei ter acesso ao seu fenômeno mental.

Na academia costumam chamar de estudo de caso, mas acho pesado de mais para nós artistas. É legal ter acesso ao que te cerca, a tua escolha, a tendência que sempre é indefinida para o artista, mas mesmo assim continua fiel a essa vagueza.

É isso. Se topar vou preparar um repertório de investigação, escanear os dados acima descritos do trabalho escolhido. Não quero tirar nada de seu atelier, ou no máximo tirar para escanear num lugar aí mesmo no Rio.

Por agora tentei dar dados para entender o que estou pretendendo.

Ontem quando falei com você por telefone, logo em seguida encontrei com Vilar dei o abraço que mandou e retribui com um bem forte. Vilar virou um atleta de maratona, tá sarado e jovial, como sempre.

Um grande abraço e aguardo retorno.

obrigada sempre

rosana paste

leirner.rlk@terra.com.br <leirner.rlk@terra.com.br> 8 de novembro de 2009
13:34

Responder a: leirner.rlk@terra.com.br
Para: Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

Rosana, bom ouvir de voce e Vestidas de Branco esta otimo para mim se voce assim preferir. Voce não encontrara muitos registros pois minha maneira de trabalhar é bem peculiar e talvez para começarmos voce me enviaria uma serie de perguntas sobre como desenvolvo uma instalação, de uma olhada no meu site e posteriormente falarei com voce o que for necessario. Bjs, Nelson

www.nelsonleirner.com.br

Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com> 9 de novembro de 2009
15:23

Para: leirner.rlk@terra.com.br

Ok Querido.

Obrigada por me atender. Estou muito feliz.

Vou tentar ser objetiva nas perguntas, e não precisa ser nas respostas. Vou estar sempre pensando e falando sobre a Instalação Vestidas de Branco.

1-Quais suas SINGULARIDADES no processo de Criação? (VC escreveu que trabalha de maneira peculiar). Gostaria que escrevesse no geral e após específico a instalação Vestidas de Branco.

2- Você admite a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo de criação do trabalho e o momento do seu ponto final? Neste percurso, regressão e progressão infinitas acontecem?

3- No trabalho Vestidas de Branco, vc foi levantando hipóteses e testando-as permanentemente? Se foi assim, houve em muitos momentos diferentes obras habitando o mesmo teto. Como se dá a escolha?

4- No seu trajeto já havia uma tendência?

5- Para VC o tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador? A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação?

6- Como é o caos e a organização no seu processo? Quero dizer sobre método de trabalho.

7- Quando está elaborando um trabalho a criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso?

8- Como que o tempo e o espaço, em que VC está imerso, passam a pertencer a obra? falo aqui do mometo histórico, social, cultural e científico.

9- VC considera que a obra de um criador é uma série de testemunhos isolados? Um pensamento profundo está em devir contínuo, abarcando a existência de uma vida e se amolda a ela. Do mesmo modo, a criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que são as obras. Umas completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também contradizem-nas. VC concorda com este fluxo?

Acho que por hoje está bom. Penso que vou dar muito trabalho para VC, responder tudo isso. Se achar que estou dando muito trabalho, proponho uma visita com entrevista e depois transcrevo.

Um Grande abraço
da
rosana peste

leirner.rlk@terra.com.br

**10 de novembro de 2009
19:13**

<leirner.rlk@terra.com.br>

Responder a: leirner.rlk@terra.com.br

Para: Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

Rosana, responderei em partes a partir de amanhã. Bjos, Nelson

www.nelsonleirner.com.br

Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

11 de novembro de 2009 10:14

Para: leirner.rlk@terra.com.br

vc é um anjo.
beijão
rosana

2009/11/10 <leirner.rlk@terra.com.br>

■

www.nelsonleirner.com.br

On Qua 11/11/09 09:14 , Rosana Paste rosanapaste@gmail.com sent:

Rosana, antes de terminarmos com a resposta da pergunta 1 voce teria outras questões referentes a esta pergunta ou passaríamos adiante. Beijjos, Nelson

www.nelsonleirner.com.br

On Seg 09/11/09 14:23 , Rosana Paste rosanapaste@gmail.com sent:

Ok Querido.

Obrigada por me atender. Estou muito feliz.

Vou tentar ser objetiva nas perguntas, e não precisa ser nas respostas. Vou estar sempre pensando e falando sobre a Instalação Vestidas de Branco.

1-Quais suas SINGULARIDADES no processo de Criação? (VC escreveu que trabalha de maneira peculiar). Gostaria que escrevesse no geral e após específico a instalação Vestidas de Branco.

1- Vamos colocar o que chamo "maneira peculiar" começa nos anos 80 quando aboli o atelier. Sentia que ter de usufruir um espaço fora de casa não me agradava pois a obrigação de frequentar o lugar marcado como o que sendo obrigatoriamente de trabalho e simplesmente não frequentar me incomodava. Naquela época comecei a ficar fascinado por estatuetas em gesso que misturavam santos religiosos, figuras da ubanda e candomblé, gessos que se referiam a lendas e folclores, estatuetas aonde se misturavam memórias infantis, uma reunião entre o profano e o sagrado. Percebia também que independente das estatuetas existia todo um universo consumista que se colocava diante de uma sociedade que sem perceber o fluxo que gerava todo este comercio pertencia a um desbravado capitalismo que resultaria nas divisões sociais que vivemos até os dias de hoje. (Esta é uma parte da antropologia que poderia mais a fundo ser estudada e que acho iria enriquecer seu trabalho). Aos poucos comecei a colecionar estes objetos formando uma fila que ladeava as paredes de um comodo ao outro no apartamento em que morava, neste momento solteiro. Cada semana a fila ia aumentando não somente no comprimento mas também nas alturas diversas dos objetos nunca pensando em finalizar como trabalho mas sim obter o prazer do colecionador. Foi em 1983, por um convite feito pela Funarte do Rio de Janeiro para uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que me ocorreu transformar o loby e a escadaria do museu em um grande e heterogenio desfile, aonde com o trabalho coceituado complementei o que estava desfilando em meu apartamento para se tornar a minha primeira instalação nesta dimensão. (Olhando para traz as vezes identifico a obra " O Porco" e o "Tronco e a Cadeira" que coloquei com o nome de "Materia e Forma" no Salão de Brasília, independente da polemica causada pelo suino. Em outros trabalhos meus como "multiplos" , "Homenagem a Fontana" etc esta preocupação com a industrialização e destruir a aura da obra de arte unica ja estava presente).

Sobre esta instalação que chamei de "O Grande Desfile" Agnaldo Farias no livro que escreveu intitulado Nelson Leirner lançado em 1994 descreve com precisão o referido trabalho. Percebia também que o conhecimento do espaço que eu ia povoar com minha obra poderia ser feito através da planta do local e que muitos objetos que iria usar em trabalhos menóres poderiam ser guardados em malas (Jocosamente alguns anos depois me chamavam de o artista da mala) ou

mesmo conviver comigo aonde eu residia tomando conta dos mais exdruxulos lugares visíveis ou não em minha habitação. A partir deste momento nunca mais tive um espaço comum aos artistas chamados de atelier. A partir de 1983 morei sempre com a minha obra. O próprio "O Grande Desfile " continua sendo apresentado até hoje, com centenas de peças adicionadas (Hoje possui quase três mil peças e pertence a coleção do MAC de Niteroi) ja tendo sido apresentado nas mais diferentes formas e nos mais diferentes contextos por um sem numero de vezes sendo que em cada lugar eu determinava pela planta arquitetônica do espaço e conceito da exposição seu posicionamento. Pelo catalogo da exxposição Vestidas de Branco, na entrada da mostra da para ver o que começou como "O Grande Desfile" em 1983 estava fazendo parte da instalação recebendo os visitantes que adentravam ao espaço.

leirner.rlk@terra.com.br **12 de novembro de 2009**
<leirner.rlk@terra.com.br> **13:03**
 Responder a: leirner.rlk@terra.com.br
 Para: Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com> **16 de novembro de 2009 09:29**
 Para: leirner.rlk@terra.com.br

Oi

Acho que passamos adiante. a retroalimentação acontecerá, mas penso que será no conjunto, e não numa resposta específica.

Mais uma vez obrigada

abraço

rosana paste

2009/11/12 <leirner.rlk@terra.com.br>

[Texto das mensagens anteriores oculto]

leirner.rlk@terra.com.br <leirner.rlk@terra.com.br>

www.nelsonleirner.com.br

On Seg 16/11/09 08:29 , Rosana Paste rosanapaste@gmail.com sent:

2- Sei exatamente o momento que se iniciou o processo de criação da instalação " Vestidas de Noiva", Depois de ter aceito o convite do Museu Vale viajei para Vitoria para conhecer o espaço sem ter nada em mente. Quando cheguei estava ocorrendo a exposição do Hellal que visitei com o maior interesse. Mas desta vez

não foi o espaço interno que me fez pensar no que iria fazer e sim o que estava acontecendo do lado de fóra. Muitos casais vestidos em roupas de noivo e noiva desfilavam e eram fotografados e filmados por fotografos que os orientavam em poses das mais diversas. Curioso pelo que via perguntei o significado desta cena tão inusitada e surrealista. Me responderam que era um costume depois do casamento se realizar, os noivos se fotografavam como um registro em seu album de casamento de uma possivel lua de mel (alguns até se fotografam nas janelas de um vagão de trem que fazia parte da paisagem externa). Logo pensei " sem provas não existe criminoso " Estas cenas ficaram gravadas e não consegui pensar em outra coisa independente do espaço interior visitado que não teve influencia no que viria a ser " Vestidas de Branco " Conversei com o curador Moacyr dos Anjos e a produtora Maria Clara Rodrigues sobre como imaginava a mostra ainda sem determinar os trabalhos que iriam compor a instalação, o que iria fazendo com a planta em mãos. Do periodo em que o conceito ja estava determinado até a inauguração varias mudanças ocorreram sem trair meu pensamento inicial, tendo feito pequenas mudanças até a ultima hora.Tenho certeza de mais algumas mudanças seriam possiveis depois da inauguração pois era uma obra aberta que sempre pode ser manipulada sem trair a intenção.

[Texto das mensagens anteriores oculto]

Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

21 de novembro de 2009
00:49

Para: leirner.rlk@terra.com.br

Querido Amigo

Mais uma vez obrigada. me atrevo, nesta resposta em investigar um pouco mais. A praticidade que desenvolveu este projeto é notório e já escrito por Moacyr dos Anjos no catálogo "Vestidas de Branco". Mas quando escreve: "Logo pensei "sem provas não existe criminoso". Estas cenas ficaram gravadas e não consegui PENSAR em outra coisa independente do espaço interior...". Este pensamento constante de que este seria o fio condutor de seu trabalho, é fato, mas como fez? rascunhou?, escreveu?, desenhou na planta do galpão? E se foi só no pensamento como foi montando a disposição da grande intalação no espaço? Como desenvolvia o projeto? andando na praia? na hora de dormir?

Grande abraço

rosana paste

2009/11/20 <leirner.rlk@terra.com.br>

leirner.rlk@terra.com.br <leirner.rlk@terra.com.br> 21 de novembro de 2009
11:53

Responder a: leirner.rlk@terra.com.br
Para: Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

Rosana, estarei te respondendo as suas indagações. De dia o calor que esta fazendo no Rio esta torrando o meu cerebro e tenho escolhido a noite para te responder o que faço mais vagorosamente. Te esclarecerei as suas duvidas.
Beijo
www.nelsonleirner.com.br

leirner.rlk@terra.com.br <leirner.rlk@terra.com.br> 22 de novembro de 2009
14:39

www.nelsonleirner.com.br

2009/11/20 leirner.rlk@terra.com.br

1ºparte

A partir minha volta de Vitoria, começa o meu trabalho. Um caderno cujo formato e forma me atrai (As vezes me lembro um pouco da minha infancia quando as aulas se iniciavam e escolhiamos o material para o primeiro dia de aula). A planta do museu dobrada ao meio colada na primeira pagina. Muitas ideias me invadem e eu procuro fugir de todas pois existem nestas ocasiões fatores de ordem pratica que iriam regular o que eu ja sabia: A instalação iria se iniciar com um casamento e para a cerimonia usaria uma pequena sala que iria se juntar por um vão na parede ao grande salão Qdo coloco fatores de ordem pratica é saber exatamente qual o orçamento eu tenho para desenvolver o trabalho pois a imaginação muitas vezes estrapola o pratico. Não somos livres. Existem tambem outras perguntas que fazia para saber o terreno que estaria pisando tais como por ex: colunas, portas que possam se abrir, a paisagem exterior, e outras perguntas pertinentes a que chamaria de logistica do projeto A partir das respostas comecei a pensar no projeto em si. Pensei que gostaria de trabalhar a partir de uma narrativa interligadas pelos objetos que iria colocar. Começaria em pensar que trabalhos eu ja teria pronto pois ja tinha a certeza que em um espaço de quase mil metros quadrados com a verba que me foi destinada não haveria a menor possibilidade de ocupar o espaço com peças novas. Como pensei em uma narrativa comecei pelo casamento para qual destinei a pequena sala aonde o publico entraria (Dai o nome da exposição " Vestidas de Branco") e terminaria a instalação com um trabalho que conceituaria o consumimo praticado pela nossa sociedade.. Para o casamento usaria a instalação pertecente ao MAC de Niteroi chamado "Terra a Vista" que seria transformado da sua forma original.(Trabalho este que ja adquiriu varios nomes e diferentes espaços). Os quase dois mil e quinhentos icones que compõe essa obra seria destinado a ser o publico que estaria assistindo ao evento, ficando faltando os noivos para resolver. Quanto a ultima parede da sala grande usaria um trabalho que tinha feito para uma exposição que tinha chamado de "Bagalot" composto de umas 500 bolsas

diversas e que representaria o consumo. Começo e fim resolvido, faltava agora iniciar o recheio. Iniciaria então fazendo uma lista de tudo que me passaria pela cabeça e que caberia dentro na narrativa proposta. Meu caderno começava a funcionar.

leirner.rlk@terra.com.br <leirner.rlk@terra.com.br> 22 de novembro de 2009
20:44

Responder a: leirner.rlk@terra.com.br

Para: rosanapaste@gmail.com

www.nelsonleirner.com.br

2º Parte

Na sala menor aonde realizaria o casamento não poderiam faltar o noivo, a noiva, as flôres que as noivas costumam segurar, que fui resolver na rua das noivas em São Paulo (Rua São Caetano) Comprei os manequins, a roupa tradicional e resolvi usar as mascaras do macaco e macaca cobrindo o rosto humano. O motivo desta escolha se deve a algum tempo simbolizar o macaco como a mascara que mais se aproxima do homem (Desde a época da ditadura os militares eram chamados de macacos pelas pessoas que lutavam contra o regime militar), eu ja havia usado a mascara em varias outras situações em meu trabalho sempre as colocando como parametro para a identificação com o ser humano. As mascaras, femininas como as masculina tinham sido feitas anteriormente por um artesão que trabalhava para uma escola de samba que seguiu meu desenho. O ramalhete de flores seria feito de bananas seguindo as normas dos tradicionais usados pelas noivas no casamento. Voltemos agora ao recheio: Resolvemos pela publicação do segundo numero do Jornal do Não Artista (O primeiro numero foi lançado na exposição "Futuro do Presente" no Itau Cultural, que fazia parte de uma instalação que éra uma banca de jornais em tamanho natural , toda ela repleta de faciculos, objetos, enfim tudo que eu cheguei a usar em parte de varias instalações que tinha feito) O Jornal do Não Artista nº II levava um texto do curador, não falando da instalação no Vale, mas um conto surrealista. A banca, apesar de fazer parte do nosso dia a dia éra dispensavel, mas foi colocada em um canto da sala pois nela estariam colocados os jornais para que o publico visitante pudesse pegar seu exemplar gratuitamente (Tendo o catalogo na mão não vejo porque continuar descrevendo os objetos e sua colocação no espaço, apenas irei enumerando e o que pensava a respeito ao coloca-lo na planta)

1) Bolo - Sem bolo não ha casamento (Manchete do Jornal) Projetei um bolo de madeira pintado de branco em forma circular imitando os tradicionais bolos de noiva. Desenhei com 6 patamares pois as imagens que contornariam cada patamar tinham 20cms de altura e a ultima que usei do Padre Cicero (No lugar dos noivos comumente usados) tinha 50cms. Minha ideia era de que a altura do bolo do chão fosse de 2,50mts (80cms altura da mesa).As imagens foram escolhidas mesclando lendas, candomblé e santos, formando um listrado preto e branco

2) Mesa com pratos - A mesa com os pratos (todos brancos) complementaríamos a mesa com o bolo e ao mesmo tempo minha ideia era de estreitar a entrada das pessoas que saíam da sala menor (casamento) para a sala maior.

3) Orquestra de macacas- Este trabalho já estava pronto pois tinha usado numa instalação chamada Lagrimas na catedral de Alcobaça, Portugal. Usei parte dela no Vale pois é sempre indispensável a música em uma festa de casamento

4)Carro da Noiva - Surgiu para abordar duas situações. Uma a de que ao terminar a festa os noivos se dirigem para algum lugar em sua lua de mel(nem que for se fotografar no espaço do museu), a segunda foi de atender a um pedido da direção da instituição, que eu viesse a usar peças do artesanato local. Em minha pesquisa nada encontrei a não ser as famosas panelas de barro feitas no Espírito Santo. Para matar dois coelhos.... usei as panelas no lugar das latas que tanto vemos nos filmes americanos. O carro resolvei fazer-lo em madeira, pois colocar qualquer carro real não me agradava, sem ter uma razão concreta. O automóvel era branco até o dia anterior a inauguração quando resolvi pintar de preto pois achava que o preto daria uma impressão de massa mais volumosa do que o branco.(Continua com a 3ª parte)

leirner.rlk@terra.com.br <leirner.rlk@terra.com.br>

25 de novembro de 2009 22:30

Responder a: leirner.rlk@terra.com.br

Para: rosanapaste@gmail.com

www.nelsonleirner.com.br

-----	Original	Message	-----
From:		leirner.rlk@terra.com.br	
To:		rosanapaste@gmail.com	
Cc:			

3ªParte

5) O próximo trabalho que se apresenta é "Barco" Este trabalho já existia e caberia dentro da narrativa pois significaria uma viagem que dentro do contexto da mostra seria a lua de mel

6) Ao estudar a planta percebi que no mesmo lado do barco havia uma grande porta que aberta teria como vista um braço de mar tendo ao fundo carretéis coloridos e prédios. Dentro do salão grande foi a única porta que ficaria aberta, não como passagem pois era fechada por um vidro transparente. Em frente construiria a praia. Uma caixa de areia, uma tenda, cadeiras cobertas de chita colorida (Os carretéis coloridos tinham uma relação de cor com o colorido do pano) e junto com as sandálias havaianas davam ao todo uma conotação tropical. Era aonde os noivos desembarcariam depois de sua viagem de navio

7) A próxima parte da instalação delimita o salão grande. Minha ideia era de um picnic que literalmente mostraria o começo de uma vida de casado. Nesta mini instalação usei de dois trabalhos que já tinha que era a vaca coberta de stickers (Pollockcow) e um gramado em hastes que se moveriam com qualquer rajada de vento. Complementei com outro gramado horizontal com pratos estampados de grama. Um cercado branco que delimitava um estrado de grama servia para o

repouso de um tigre com uma boneca que se identificaria com o felino, foram colocados para fechar o espaço. Gostava do trabalho que me dava a sensação de uma cena em um parque. A bananeira daria a esta divisória uma ideia de localização geográfica.

4º parte

Esta parte se refere ao vazio deixado propositalmente para o fim pois ele faria a ligação conceitual (não narrativa) entre as partes já determinadas nas plantas (Quero deixar claro que muitas outras situações foram previstas e posteriormente descartadas). Quando digo em dar um conceito mais definidos seria o de trazer Marcel Duchamp de uma maneira mais direta. Aqui inicio com o trabalho "Apolenére Enameled" aonde coloco em tridimensional o berço existente em um pequeno anuncio publicitário interferido com a pintura por Duchamp. No lugar da menina que pintava o berço coloquei a Branca de neve e um sem numero de anões, sem nem uma intenção, um ícone como tantos outros que costumo usar no meu trabalho. Em frente ao berço coloquei 3 camas (numero permitido pelo espaço que tinha) sem o colchão tradicional mas colocando um vidro em seu lugar. Nesse segmento me referia diretamente a obra "O Grande vidro ou a Noiva Despida pelos Seus Celibatários, mesmo". Coloquei por cima de cada vidro uma noiva com a mascara de macaca fazendo uma ponte com a noiva na cerimônia de casamento. As noivas deitadas eram cercadas por bichos de pelúcia e na parte de baixo da cama símbolos eróticos foram colocados coincidindo com a leitura erótica usada por Duchamp. Seguindo a cama cobriam o espaço 9 berços com pés altos aonde se situavam macacos de pelúcia que seriam os bebês que estariam em um berçário. Cada berço simbolizaria um dos solteiros presentes no Grande Vidro somente que não mais em um moto continuo mas como solução mostrada no ultimo trabalho de Duchamp no pep-show "A Queda de Água, e o Gaz de iluminação" pois o erotismo escondido no Grande Vidro se tornava em sexualidade aberta tal como o nascimento é uma maneira de fecundar a sexualidade. Em frente os berços ainda havia um espaço a ser usado e foi pensando na cor e na religião resolvi optar pelo presépio em cima de cubos coloridos. O batizado, a religião se faziam presentes. A ultima parede que seria o consumismo ou a continuidade da vida mostrado pelas quase 500 bolsas já estavam delimitadas na planta. Para um retorno completo para a primeira sala faltava a morte, mas seria demais dar ao expectador a charada completa e assim deixei a própria sociedade encarregada de ser o retorno.

Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

1 de dezembro de 2009
14:53

Para: leirner.rlk@terra.com.br

Oi Nelson querido, obrigada sempre pelo tempo que está dispensando para me atender. Gostaria de, ainda nesta pergunta colocar duas questões:

1- É possível você disponibilizar algumas imagens deste amado caderno novo onde rascunhou suas idéias de "Vestidas de Branco"? Vou ilustrar muito meu trabalho e estas imagens serão as principais para o que discuto.

Obrigadão
rosana paste

<leirner.rlk@terra.com.br>

Rosana estava com o computador quebrado, agora quero saber como continuamos. Bjs Nelson.

Rosana Paste <rosanapaste@gmail.com>

10 de dezembro de 2009 09:30

Para: leirner.rlk@terra.com.br

Olá Nelson!
Como vai? Você sumiu..... Tá tudo bem?
Abraço
Rosana paste

Decidimos por incluir como corpo desta dissertação os emails trocados com o artista Nelson Leirner, por acreditarmos na força teórica que completa o discurso aqui gerado pela Crítica Genética e a visão filosófica de Merleau-Ponty onde ambos nos encorajam a revelar a raiz da origem das relações e criticar os sistemas conceituais que aspiram a fechar relações num círculo determinado de pressupostos e absolutos.

Comecemos pelo título da instalação 'Vestidas de Branco' que já havia sido usado por ele como título, num trabalho da instalação 'Tecnologia do Cotidiano' na Galeria Grupo B, no Rio de Janeiro em 1972. Nessa instalação, o artista ocupou o interior escuro da galeria e colocou cubos de vidro jateados, fixados em alturas variadas. Do lado de fora, instalou uma tenda onde o público, convidado a comparecer de branco, entrava arrastando-se uma vez que a rede estava a 50 centímetros do chão. Dentro desse ambiente, os participantes colocavam óculos especiais para ampliar o efeito das luzes coloridas que piscavam sobre suas cabeças, no ritmo de uma frenética trilha sonora.



Figura 31- Nelson Leirner, Vestidas de branco, 1972. Happening ocorrido em sessões programadas durante a mostra Tecnologia do Cotidiano
Fonte – Farias (197?, p. 71).

A recorrência do nome da exposição pode ter sido casual, uma vez que o artista escreve que a decisão do projeto foi a partir de sua visita ao Museu Vale: “[...] desta vez não foi o espaço interno que me fez pensar no que iria fazer e sim o que estava acontecendo do lado de fora[...].” (e-mail de 16/11/09). Percebemos que seu universo de referência para a criação do objeto teve volta trinta e sete anos depois. O título que foi de um trabalho passou a ser o nome de uma instalação. A relação existe porque as obras em questão são do mesmo artista e seu cérebro pensante. Se em 1972 os participantes eram convidados a comparecerem de branco, em 2008 encontrou o objeto que desencadeou sua instalação, todas vestidas de branco. A criação aqui excedeu a linearidade e se projetou em espaço e tempo. Nesse intervalo de tempo o artista vivenciou diversas situações, produziu centenas de trabalhos e nos deixa esta pegada de seu percurso criativo. Em uma anotação de diário, Kafka (1954, p. XX) escreve: “Há algo que seja verdadeiramente imóvel? Zenon disse: Sim, a flecha em pleno vôo é imóvel”. Nada é imóvel em seu percurso e se retroalimenta com seus trabalhos, seu repertório.

A afirmação acima é confirmada pelo artista em seu email que responde sobre a maneira peculiar que trabalha. O artista apresenta-se como indivíduo que fala uma frase única, não só pelo fato de apresentar partes desse trabalho em outras exposições, mas também por discutir questões semelhantes durante sua trajetória. Questionador do circuito artístico, presente e atuante em seus cinquenta anos de produção, a coerência revela-se: “[...] percebia também que independente das

estatuetas existia todo um universo consumista que se colocava diante de uma sociedade que sem perceber o fluxo que gerava todo este comércio pertencia a um desbravado capitalismo que resultaria nas divisões sociais[...]” depoimento dado em 2008 e segue um outro depoimento seu de 1961:

[...] durante três ou quatro anos começaram a acontecer muitas coisas com a minha carreira...Com um ano de trabalho exponho na melhor galeria de São Paulo, a São Luiz, que apresentou meus trabalhos sem vê-los antes...A qualidade do meu trabalho não possuía a importância que lhe foi dada. Era uma pura questão de prestígio social...Compreendi que se pode construir um cara qualquer, até sem ver seu trabalho[...] (FARIAS, 1997, p.54).

Sua persistência e seu enfrentamento sempre foi público, ou melhor, publicado em jornais de grande circulação ou como manifestos gerados pelo próprio artista. Será que o circuito ao absorvê-lo tentou domá-lo? Será que o circuito de arte precisa ter esses personagens para que constantemente se avaliem? Ou será que o circuito de arte ao dar mais e mais oportunidades a esse artista inverte a crítica e a toma como favorecimento? São perguntas que caberiam a outra pesquisa, mas o que a nós vale reafirmar é a dignidade com que ele se mantém, utilizando a arte como veículo deflagrador e de crítica da hipocrisia social de nosso país.

Mesmo lidando com conceitos pertinentes à vida de qualquer brasileiro, percebemos que sua obra é sugestiva e não explícita, panfletária, ladeada por signos, sujeita à interpretação e visão de cada indivíduo.



Figura 32- Alessandra fotografada por Rosana Paste no Museu Vale, 2010 e Nelson Leirner, Detalhe da Instalação Vestidas de Branco, 2008
 Fonte – Anjos (2008, p. 61).

O email de 16/11/09, Leirner inicia dizendo que “Sei exatamente o momento que se iniciou o processo de criação da instalação Vestidas de Noiva”. É curioso que escreve o nome da futura instalação como sendo a descrição da cena que estava presenciando. Impregnado pelas imagens dadas por aquele ambiente e o deslumbramento de como resolveria aquele futuro trabalho, não reagiu contra o que seus olhos viam e seus neurônios processavam, mesmo tendo escrito este texto tempos depois.

Seguindo com seu texto percebemos com clareza que o insight foi imediato do trabalho que realizaria mesmo “sem determinar os trabalhos que iriam compor a instalação”. Mesmo não tendo acesso ao pensamento do artista na hora que a criação acontece, podemos presumir que alguns trabalhos já foram se definindo naquele momento ali. Tentamos assim, delimitar o objeto de estudo e não limitar.

Segundo Salles (2008, p.112)

Embora estudemos um objeto que vai adquirindo valor estético aos olhos de seu criador ao longo do processo, não faz parte de campo de ação da Crítica Genética o valor que lhe será conferido, no futuro, à versão considerada por ele em condições de ser entregue ao público.

Leirner afirma que mudanças acontecem do pensamento inicial na construção do trabalho até o momento visto pelo espectador, mas reafirma que não traiu seu pensamento inicial. Ao investigar seu próprio referencial procede com mudanças necessárias para que o conjunto se torne mais coeso, pois admite ser uma obra aberta para ele mesmo. Quando afirma esse conceito, percebe-se que o artista atravessou o tempo e não ‘traiu a intenção’ desde o início de sua carreira artística. Propondo em 1971, na matéria do Jornal da Tarde, ‘Como fazer seu múltiplo’, onde qualquer indivíduo poderia construir sua obra de arte a partir de instruções e o método dado pelo artista naquele jornal. A obra aberta vai além da mera mudança do projeto inicial do artista, vai propor que o visitante tenha responsabilidade sobre o que está vendo e entendendo, aguçando seu senso crítico de participante e de construtor do trabalho, mesmo que só mentalmente. Esse valor foi agregado ao pensamento da arte contemporânea, pós-modernista, exigindo um repertório daquele que ali está presente. Nesse sentido afirmamos que a arte não é elitista, mas tem o apelo da educação, do acesso à informação a todas as camadas sociais,

da possibilidade de fruição e entendimento do indivíduo com sua singularidade, assim como o artista que o fez.

“A partir da minha volta de Vitória, começa o meu trabalho. Um caderno cujo formato e forma me atrai (Às vezes me lembro um pouco da minha infância quando as aulas se iniciavam e escolhíamos o material para o primeiro dia de aula)”. Se para o artista a escolha do caderno tem referência à infância, imaginamos que seu processo de criação tenha memórias de muitas de suas experiências vividas. Não nos foi dado acesso a esse caderno que seria a fonte primária desta pesquisa, mas nos foi proporcionado o processo descrito pelo artista, o que foi definitivo para reafirmar conceitos aqui sustentados sobre o processo de criação em arte. Seu caderno tornou-se a fonte de armazenamento de suas idéias e memórias e depósito das marcas dos impulsos iniciais, da memória ainda distante, mas memória da gênese dessa instalação. No decorrer dos emails, percebemos o quanto experimentou, pois levantou hipóteses de naturezas diversas que foram sendo testadas (orçamento, janelas, colunas...) para concretizar o projeto. No email de 22 nov. Leirner afirma: “Muitas idéias me invadem e eu procuro fugir de todas pois existem nestas ocasiões fatores de ordem prática que iriam regular o que eu já sabia”.

Cercados aqui da complexidade que envolve o processo, não temos o limite do que foi registrado, de tudo que aconteceu e do que pensou o artista. Aventuramo-nos a afirmar que nesse período Leirner estava rumo à ontologia selvagem ou pré-reflexiva merleau-pontyana, onde o “ser bruto, latente, transcendente, anterior a todas as separações e fixações que o pensamento filosófico ou científico lhe impõe” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 163).

Ele descreve também que a instalação seria uma ‘narrativa’ que faria sentido a partir da escolha dos objetos que iria compor. Leirner nos apresenta um dado concreto de seu processo: narrar de forma linear o que envolve toda cerimônia do casamento até o início de uma convivência pós-ato. Linear aqui não significa óbvia, panfletária, retrato da realidade e sim começo, meio e meio, pois não representa a morte ou o divórcio na instalação. Lembremos do ‘Jornal do não Artista’ distribuído a todos os visitantes onde potencializa a ficção a partir da primeira impressão que teve na primeira visita ao Museu Vale para reconhecimento do espaço. Narra que uma

estudante havia saído de casa para visitar o museu, cujo objetivo seria definir onde faria suas fotos de casamento, e teria desaparecido desde o dia anterior. Esse museu seria o Museu de Arte Contemporânea de Santa Maria onde estaria em exposição um artista plástico paulistano Nelson Leirner com a Instalação ‘Vestidas de Branco’.

O texto é jornalístico, apura os fatos e ouve depoimentos de todos os envolvidos: funcionários do museu, mãe e noivo, policial tendo final feliz, mas misterioso – a jovem de nome Alaíde Rodrigues foi encontrada dormindo dentro do museu vestida de noiva. Leirner coloca-nos dentro de seu processo de criação com requintes de ironia e fanfarronice, típicas de seu projeto artístico, com tom de veracidade. Nos coloca diante de uma situação recorrente que acontece no Museu da Vale e que foi a fonte primária para o desenvolvimento de seu trabalho. É o artista da exposição do ‘Jornal do não Artista”, ali estático e ao mesmo tempo, quando adentramos e vemos os trabalhos, são eles que estão expostos. Brinca com Cronos, o deus da mitologia grega e nos brinda com objetos de arte hilários para compor a narrativa desejada por ele.

Utiliza dois manequins vestidos a caráter como o noivo e a noiva e a invés de deixar o rosto representativo da figura nos manequins opta por colocar máscaras do macaco e da macaca. É hilário do ponto de vista da gênese humana, imaginar que o casamento é um ato primário, apesar de que cada vez mais se casa. Mas escreve em um dos emails que “desde a época da ditadura os militares eram chamados de macacos pelas pessoas que lutavam contra o regime militar)” ; ele inclusive. Não escapa aqui a crítica ao sistema, a lembrança de um período tortuoso para o cidadão brasileiro, a tentativa de calar a arte. E nada mais óbvio do que ao invés dos ramalhetes de flores escolhidos pelas noivas, a sua usar um bouquet de bananas.

No decorrer dos emails, descreve a forma como utilizou o espaço do museu em sua montagem final. Mesmo que esse diálogo online tenha sido realizado um ano depois de sua exposição, faz referências todo o tempo à planta do Museu Vale e à descrição dos objetos que preencheriam sua narrativa. Bolo; mesa com pratos brancos para a festa; a orquestra que sempre emociona e faz chorar a mãe do noivo e da noiva; o clássico carro onde os noivos podem dizer: Enfim nós!, a viagem, a lua

de mel na praia. Armazenou em seu caderninho as idéias que executaria, muitos trabalhos já existentes agora repaginados para essa idéia, outros feitos para o ambiente conforme relata. Leirner não representa em parte alguma da instalação inconveniências de uma relação a dois. Aparenta uma convivência harmônica e romântica. A instalação nos deixa percorrer os espaços como se estivéssemos num grande parque de diversão, brincando de casinha como na infância.

O que descreve como a 4ª parte no email parece destoar um pouco dessa impressão perfeita de um casamento. Ao nos depararmos com três manequins vestidas de noiva, todas com máscara de macaca, deitadas na cama com estrado de vidro ao invés de colchão, espalhados sobre elas e embaixo das camas bichos de pelúcia e alguns símbolos eróticos, percebemos que algo mudou naquele colorido hilário visto até então na exposição. Sabemos por meio de outros contatos com o artista, que ele passou mais de vinte anos estudando o francês Marcel Duchamp, que o admirava pelo seu legado deixado na história da arte no início do século XX. Em conversas avulsas Leirner afirmava que a sua inteligência e a maneira como criava seus trabalhos o intrigavam, e pretendia com esses estudos aprofundar-se no universo Duchampiano. Percebemos que seu trajeto artístico tem confluências com o trajeto de Duchamp, suas posturas diante da produção artística dialogam. Seja no conceito sempre recriado por ambos, seja na forma da postura no circuito com críticos e galerias, seja na vida pessoal: homens pensadores que conseguem mudar o rumo da história da arte propondo novas possibilidades de pensá-la e construí-la.

Assim ao nos depararmos com esse ambiente da Instalação encontramos Duchamp, não como a narrativa escrita pelo artista no email, mas como diálogo com um dos trabalhos mais importantes da história da arte realizado no século XX 'A noiva despida pelos seus celibatários mesmo'. Arriscamo-nos a afirmar aqui que, em sua viagem ao Museu Vale, naquele instante em que o que estava ocorrendo do lado de fora lhe chamou mais a atenção do que o espaço em que faria a exposição, Leirner percebeu que poderia dialogar com Duchamp e mais especificamente com o trabalho citado acima. Sim, era a grande deixa, noivas, noivos, eles ali sendo fotografados como num sonho, uma realização que muitos ainda procuram em suas vidas, e que foi o mais significativo trabalho de Duchamp. Até hoje, críticos e

historiadores tentam desvelar os signos que 'O grande vidro' tem; a opção do artista em representar por meio daqueles símbolos o contexto do processo matrimonial, assim como é o casamento, um mistério que mesmo tendo decepções casa-se de novo; e aqueles que ainda não o fizeram, querem fazer. Leirner dialoga de forma direta e também simbólica, de fácil assimilação para que qualquer espectador possa compreender, com as noivas sobre vidros, e representa os nove celibatários com o mesmo número de bercinhos com bichos de pelúcia dentro. Mesmo de fácil compreensão, essa parte da instalação coloca o visitante numa reflexão mais atormentada e próxima da vida real. Aquele estrado de vidro, onde as noivas estão repousando, cria uma atmosfera de fragilidade do casamento, remete também à virgindade, símbolo de pureza da cultura ocidental, que é rompido neste momento da vida da mulher. Os símbolos eróticos usados por ele, flores vermelhas que lembram em sua forma o órgão masculino, mostra a força do homem sem a presença da representação do mesmo. Os berços com bichos de pelúcia, relacionamos direto com a maternidade, e dentro da maternidade a singularidade que cada filho tem, pois os bichos são todos diferentes um dos outros, mesmo tendo só macaquinhos.

Leirner nos permite a liberdade para a leitura que quisermos ter de seus trabalhos. Nada é fechado para uma só interpretação, colocando-nos portanto acima de uma interpretação possível, que com certeza, visitantes o fizeram. Ainda na 4ª parte do email, Leirner descreve a relação de erotismo contida em 'O grande vidro' com a sexualidade aberta na última obra de Duchamp 'A queda de água, e o gaz de iluminação'. Assim percebemos que tanto para Leirner, quanto para Duchamp, a obra não termina nela mesma. O processo de criação é permanente e as pegadas deixadas por eles é que nos dão dados para criarmos relações possíveis. O trabalho de Leirner, esse grande artista que atravessou o século XX para o XXI e que está inscrito na história da arte, influencia muitos de nós no trato com a arte e seu procedimento processual. Deixamos aqui um pouco daquilo que pudemos observar e refletir sobre sua trajetória e mais especificamente 'Vestidas de Branco'. Agradeço imensamente todo o carinho e atenção dispensada por ele, para chegarmos até aqui.



Figura 33 - Nelson Leirner – Detalhe da Instalação Vestidas de Branco
Fonte – Anjos (2008, p. 64).

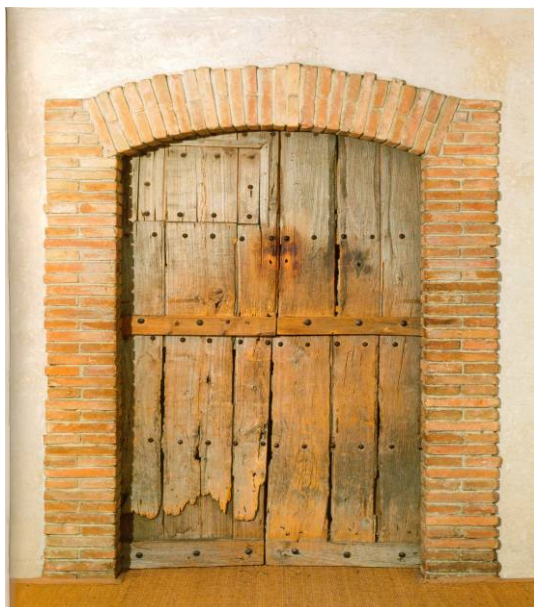


Figura 34- Marcel Duchamp - Étant donnés
Fonte – Filipovic (2008, p. 267, 290).

5- CONCLUSÃO

Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é o bastante poeta para extrair as suas riquezas. Para o criador, com efeito, não há lugar mesquinho e indiferente.

RAINER MARIA RILKE

A arte é um princípio que promove o que é mais próprio do homem, a sua transformação. Pensar a arte e seu criador no âmbito do processo nos permite atravessar fronteiras do limite imposto pelo próprio pensamento. Ao interpretá-la por meio de determinações conceituais, podemos incorrer no erro de fazê-lo erroneamente, criando signos e símbolos possíveis dentro de nosso arsenal de informações e vivências. Assim, essa pesquisa traz relatos de processos de criação, sua complexidade e possíveis caminhos que induzem a interpretações.

Concluir essa tarefa é errôneo para nós, na medida que o processo sofre transformações permanentes e essas são incorporadas como parte de um reconhecimento do que está por vir, e assim sucessivamente. Para aquele que cria, o limite de terminar um trabalho é um dado temporal necessário para que outro trabalho se inicie e, assim, o fim é o início de algo.

Quando abrimos o leque e colocamos no corpo desta pesquisa, Louise Bourgeois, Marcel Duchamp, Rosana Paste e Nelson Leirner queríamos propositadamente criar uma inquietação da diversidade dos processos gerados por esses artistas. Temíamos que ao retratar somente um, pudesse ser interpretado como um método único e possível para interpretação da arte e deixar de lado a transformação que ela provoca. Assim nos aponta Pessoa (2010, p. 15);

A arte não é nem o artista nem a obra. Embora seja o princípio no qual ambos se fundem, a arte, a origem, a criação, oculta-se no que ela faz aparecer, permanecendo sempre latente, e, portanto, na necessidade de ser descoberta, tanto no artista como na obra. Por sua característica original, a arte precisa ser compreendida como a vigência de uma dinâmica, um acontecimento ou experiência – e não como uma coisa, um ente, o artista ou a obra.

Assim vivenciamos uma experiência rica de investigações, na procura dos rastros deixados por estes artistas e por suas obras, para deflagrarmos transformações em

nosso conhecimento. Não podemos, portanto, concluir um conteúdo passível de mudanças redescobertas pela própria pesquisadora num futuro próximo. Podemos aqui exercer o papel de obedecermos Cronos e despedirmo-nos deste rico processo em que nos foi dada a oportunidade de investigar. Não podemos também deixar de afirmar que, os ensinamentos obtidos por meio da Crítica Genética e, mais especificamente da autora Cecília Salles, contribuíram para que o diálogo com o estudo de caso tenha sido fundamental para aumentar nossa sensibilidade diante da complexidade do processo de criação em arte.

Por fim, acreditamos ter sido envolvida pela necessidade de continuar sendo pesquisadora nessa área, desbravando outras mentes brilhantes e seus processos de criação.

6 REFERÊNCIAS

1. ANDRÉ, M. E. D. A. **Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional**. Brasília: Liber livro, 2008.
2. ANJOS, M. **Vestidas de branco**, Nelson Leirner. Vila Velha: Museu Vale, 2008. (Catálogo de Exposição).
3. BARILLI, R. **Curso de estética**. Lisboa: Estampa, 1994.
4. BASSEY, M. **Case study research in educational settings**. Maidenhead: Open University Press, 2003.
5. BOURGEOIS, L. **Destruição do pai reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-1997**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
6. COLA, C. **Ensaio sobre o desenho infantil**. Vitória: EDUFES, 2006.
7. _____. **Estética: panorama e lente**. Vitória, 2009. (Material didático).
8. FARIAS, A. **O fim da arte segundo Nelson Leirner**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1997.
9. _____. **Nelson Leirner, uma viagem...** Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1997. (Catálogo de Exposição).
10. FERRER, D. A crítica genética do século XX será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: WILLEMART, P. (Org.). **Fronteiras da criação: VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito**. São Paulo: Annablume, 2000.
11. FILIPOVIC, E. **Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra “de arte”**. São Paulo: MAM, 2008.
12. KAFKA, F. **A metamorfose**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.
13. LANCERY, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B. ; TESSLER, E. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
14. LOUIS, M. **Dentro da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
15. MERLEAU-PONTY, M. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

16. MERLEAU-PONTY, M. **Palestras**. Lisboa: Edições 70, 2002.
17. PESSOA, F. Do fundo abismo nascem as altas montanhas. In: PESSOA, F. ; BARBOSA, R. (Org.) **Do abismo às montanhas**. Disponível em: < [http:// 3.bp.blogspot.com/seminario](http://3.bp.blogspot.com/seminario)>. Acesso em: 10 mar. 2010.
18. RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta**. Rio de Janeiro: Globo, 2002.
19. SALLES, C. A. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.
20. SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
21. STAKE, E. F. The case study method in social inquiry. **Educational Researcher**, v.7, n.2, p. 5-8, 1995.
22. TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
23. TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 2008.
24. WILLEMART, P. **O Manuscrito de Gustave Flaubert**. São Paulo: FFLCH-USP, 1984.

7- BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
2. BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, C. (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
3. BUORO, A. B. **Olhos que pintam**: a leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: EDUC, 2002.
4. CABANNE, P. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987.
5. CHAUI, M. **Merleau-Ponty**: vida e obra. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
6. DERDYK, E. **Formas de pensar o desenho**. Rio de Janeiro: Scipione, 1989.
7. FABBRINI, R. A. **A Arte depois das vanguardas**. São Paulo: Unicamp, 2002.
8. GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 2001.
9. GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
10. HALL, C. N. ; LINDZEY, G. **A psicologia existencial**. São Paulo: EPU, 1989. v.2.
11. HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.
12. KANDINSKY, W. **Olhar sobre o passado**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
13. LEITE, M. ; FILÉ, V. **Subjetividades, tecnologias e escolas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
14. LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 2000.
15. MORIN, E. ; LE MOIGNE, J. L. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Fundação Peiropólis, 2000.
16. OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
17. PAZ, O. **Apariencia desnuda**: la obra de Marcel Duchamp. Madrid: Alianza, 1994.
18. PETRELLI, R. **Fenomenologia**: teoria, método e prática. Goiânia: Editora da UCG, 2004.
19. RANCIERI, J. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

20. RICHTER, H. **Dada**: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
21. SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Porto: Rés, s.d.
22. STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
23. VEIGA-NETO, A. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
24. VEIGA-NETO, A. ; WORTMANN, M. L. C. **Estudos culturais da ciência e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.