

# Objetos estranhamente familiares

Andrea Hofstaetter  
Mestre em Artes Visuais pela UFRGS  
Professora Adjunta da FUNDARTE/UERGS

**Resumo:** A partir da análise da obra do artista plástico Felix Bressan, que trabalha com processos de apropriação de objetos, operando com a desconstrução, reconstrução e deformação dos mesmos, propondo, a partir disso, ressignificações ou transgressões aos significados originais, proponho um olhar sobre os processos de instauração da obra, relacionados com as intenções no estabelecimento de uma relação de transferência com o espectador. Utilizo, para isso, uma abordagem a partir da psicanálise. Focalizo, também, as relações de seu trabalho com a problemática da utilização do objeto na arte e com a questão da representação do corpo e do desejo. Este artigo foi elaborado a partir da pesquisa realizada durante o Mestrado em Artes Visuais.

**Palavras-chave:** Objeto, apropriação, reconstrução, deformação, anamorfose, olhar.

**Abstract:** After analysing the artist Felix Bressan work, who operates with process objects appropriation – deconstruction, reconstruction and deformation- suggesting new meaning or over passing previous meaning, I propose a look about the process of instauration of a work relating to intentions while establishing a transfer relation with the viewer. So that I make use of a psychoanalysis approach. I also focus the work relations with the problematic object using in art and with the question of body and wish representation. This paper was produced after research at Visual Art Posgraduation.

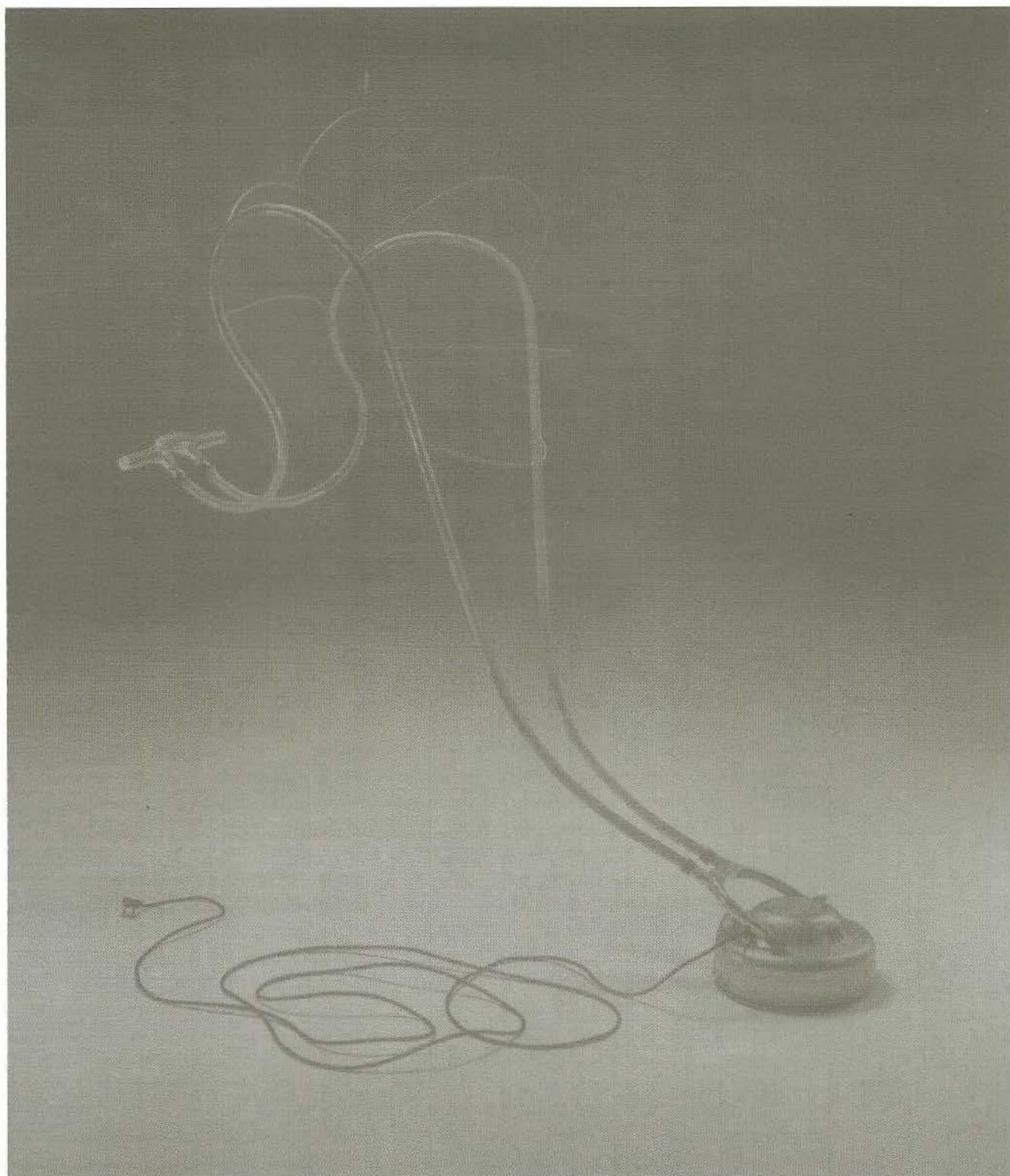
**Key words:** object, appropriation, reconstruction, deformation, anamorfose.

Em sua obra *“Das Unheimlich”* (*“O Estranhamente Familiar”*), de 1919, Sigmund Freud relata que, certa vez, em um restaurante, viu-se repentinamente diante da imagem de uma paciente sua que morrera. Não sabia que havia uma irmã gêmea. O impacto dessa imagem, conforme ele, causou-lhe uma espécie de *“intervalo”* que não pode ser dito, uma perda instantânea do *“eu”*, um susto. Nesse instante, o mundo objetivo desapareceu; surgiu algo da ordem do recalcado. Conforme Freud, é como se o objeto desabasse; constitui-se um trauma no qual a auto-imagem se perde. Outra experiência da mesma ordem ocorreu quando viu-se diante de sua própria imagem refletida no espelho, no interior de um trem, sem dar-se conta de que ali havia um espelho. Era como se enxergasse seu *“duplo”*.

Esta obra de Freud, segundo Miriam Chnaidermann<sup>1</sup>, é uma indagação acerca do sentimento estético e sobre as questões do belo e da morte. É um prenúncio da teoria das pulsões. Nela, Freud discorre sobre a fugacidade do *“Unheimlich”* e sobre a possibilidade de criação que essa perda da temporalidade provoca. Fala do prazer que está além do prazer, e que implica atração e repulsa concomitantes. Para Freud, o prazer estético sempre implica

o *“Unheimlich”*, ou seja, o estranhamento. Este localiza-se num campo de intensidades para além da representação. Junto com o estranhamento está o reconhecimento; com o estranhar, o entranhar.

Diante de certas produções artísticas contemporâneas, experiências semelhantes podem ocorrer. É o caso, por exemplo, de algumas proposições plásticas de Felix Bressan<sup>2</sup>. Sua atuação sobre objetos do cotidiano realiza uma ordem de transposição. Após apropriar-se dos mesmos, intervém sobre a estrutura, sobre a condição física de sustentação e existência do objeto. A enceradeira (Obra *“Sem-Título”*, de 1997), por exemplo, após ter sofrido sua intervenção poiética<sup>3</sup>, torna-se única e diferente de todas as outras, saindo definitivamente do universo das enceradeiras comuns. Entre a enceradeira, mais as pás, picaretas, carrinho de bebê, vassouras plásticas e banquinhos de madeira – todos remontados de maneira peculiar, expandidos, aos pedaços e ainda inteiros – eis que se nos interpõe, dentre um emaranhado de ferros e madeira, a imagem transfigurada de um mundo familiar: objetos de uso cotidiano, ferramentas e formas que referem imagens já conhecidas do mundo artístico.



S/ítulo, 1997 - Enceradeira, canos e ferro - 160 x 65 x 110 cm

### O objeto na arte

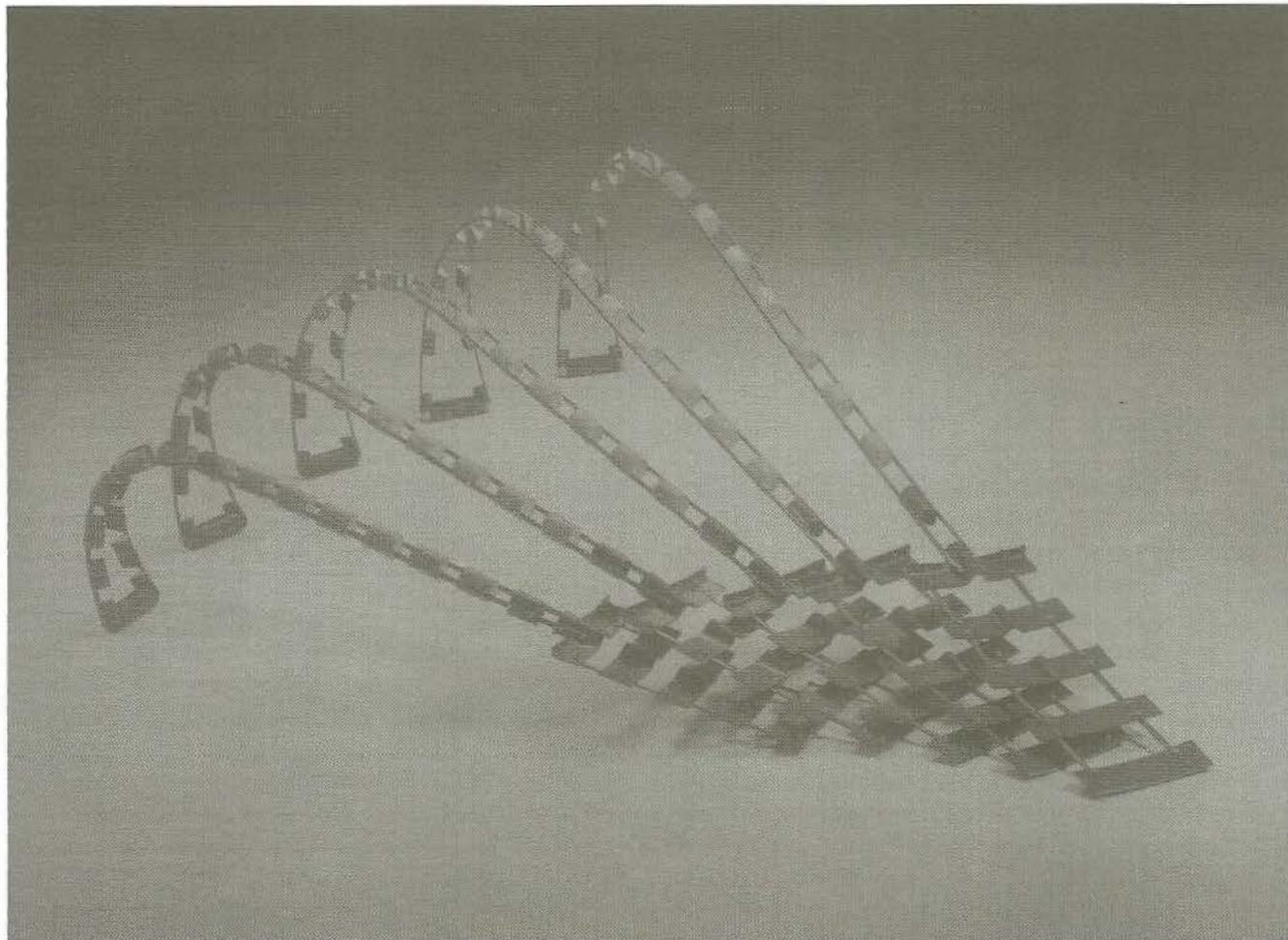
A maneira de Bressan trabalhar sobre o objeto, cortando-o e reconstruindo com suas partes o mesmo e, no entanto, outro objeto, é uma prática localizada no âmbito do contemporâneo. Advém da utilização dos conceitos de apropriação e releitura, referenciados nas práticas pós-modernas. Entretanto, opera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

Esse artista declara escolher as ferramentas – objeto por excelência de suas últimas composições da década de 90 – atraído por suas qualidades formais apenas. A forma e a característica rústica são os elementos que lhe chamam atenção e decisivos no momento da escolha desses objetos. Após transfigurados e apresentados como obra, criam situações que trazem à tona uma série de efeitos e associações altamente simbólicos e expressivos. Os objetos fazem parte da mesma cultura em que o sujeito está inserido. Esse fato é, por si só, determinante na evocação de associações e idéias. O contato com o objeto assim transformado,

na relação dinâmica do sujeito com a obra, leva à atribuição de sentidos, ressignificações, processos de reconhecimento, evocação de cargas simbólicas - presentes no objeto e na cultura do qual fazem parte, portanto também no sujeito.

A problemática do objeto e de sua utilização na constituição de obras artísticas, surgida no perío-

mostra "*Por que Duchamp?*" no Paço das Artes, Cidade Universitária, também em São Paulo (as duas últimas por mim visitadas). As três mostras, formando um só conjunto, propuseram-se dimensionar o legado duchampiano na arte brasileira contemporânea, demonstrando que a idéia da apropriação do objeto e de subversão de sua condição banal



S/título - Pás e Ferro - 55 x 120 x 200 cm

do moderno e no de transição entre o moderno e o contemporâneo, é, ainda, muito presente na produção atual em arte. A transformação do objeto banal, doméstico ou industrial, em objeto artístico, remete-nos à referência da obra de vários artistas modernos, especialmente aos dadaístas, incluindo-se, entre estes, Marcel Duchamp. Sua obra deu impulso ao surgimento de algumas tendências importantes na história da arte, desde o moderno até o contemporâneo. Entre essas, destaca-se a Pop-Art americana, a partir dos anos 50.

Atualmente, muitos artistas trabalham com a apropriação de objetos e sua inclusão na obra, ou também, pela apresentação do próprio objeto como obra, com ou sem a interferência da mão do artista sobre ele. A importância desta problemática - a discussão do objeto na arte no momento brasileiro atual - foi reforçada recentemente pelas exposições "*O Objeto, Anos 60-90*", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em maio de 1999, concomitantemente, e numa relação de complementaridade, com a mostra "*O Objeto, Anos 90*", no Instituto Itaú Cultural, em São Paulo e a

continua sendo praticada com a finalidade de criar efeitos estéticos. Entre os artistas presentes constavam nomes mais influentes, como Nelson Leirner, Carlos Vergara, Cildo Meirelles, Hélio Oiticica, Regina Silveira, Jac Leirner, Waltércio Caldas, Nuno Ramos e Antônio Manuel, até artistas mais jovens, como Beatriz Milhazes e Rivane Neuenschwander. A gaúcha Lia Menna Barreto participou da mostra no Rio de Janeiro, e Felix Bressan participou de "*Por que Duchamp?*". Cabe ressaltar a publicação, pelo Instituto Itaú Cultural, de um livro com o mesmo título da exposição ("*Por que Duchamp?*", 1999), com textos de vários pesquisadores sobre as produções apresentadas, num panorama de desdobramentos na arte contemporânea, no Brasil, que se estende desde os anos 50 até as gerações mais recentes.

A utilização do objeto banal na criação da obra artística tem levantado, no decorrer das últimas décadas, uma série de questões relacionadas ao estatuto da arte e do próprio objeto. Uma das discussões muito presentes no debate atual, ainda, é o limite entre a arte e um objeto qualquer. Pergunta-se, por exemplo, não só o que faz com que de-

terminado objeto comum seja transposto para o mundo artístico, mas também o porquê de esta transposição não elevar, automaticamente, todo objeto semelhante ao mesmo estatuto (Danto, 1989).

Felix Bressan, após apropriar-se de objetos (comuns, fabricados), utiliza artifícios, tais como a decomposição e a deformação, para transfigurar sua forma e seu significado, depois de reconstruí-los. Ou seja: pelo ato de apropriação, o objeto que passa pelas mãos do artista, sofre um processo de transgressão – tanto física, como de significado. Outros dois conceitos, ligados entre si e vinculados à análise da produção de Bressan, são: o fragmento e a repetição. Em algumas peças, principalmente as mais recentes, em que utiliza ferramentas, adota o dispositivo da repetição de partes seriadas – fragmentos - dentro de uma única peça, assim como também a repetição das próprias peças, num jogo rítmico. Este engendra-se tanto no corpo de cada peça, como no conjunto das peças repetidas. Nesse caso, em alguns trabalhos, cada peça funciona como uma peça-módulo, repetida, por vezes, de forma obsessiva. Esta questão – a da repetição - também está muito presente nas discussões da contemporaneidade, sendo um procedimento recorrente em várias produções atuais.

Bressan utiliza o objeto operando sobre ele de maneira direta, manual. O texto de Tadeu Chiarelli, sobre algumas obras de Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, Funproarte, 1999), faz observar um tipo de relacionamento com o objeto, com a matéria, diferente daquele estabelecido pelos artistas norte-americanos da Pop-Art (e do Hiper-Realismo). Este caracterizava-se por uma extrema frieza. Aqui no Brasil, os artistas da "Pop-Brasileira", de acordo com Chiarelli, "*conceberam obras que, embora tivessem as imagens criadas pela sociedade de massa como pretexto, acabavam por 'esquentar' suas obras, por intermédio de uma violência formal e um posicionamento ético perante as imagens que (re)produziam, obtendo resultados totalmente diferentes daqueles conseguidos por seus colegas norte-americanos*" (in Alfredo Nicolaiewsky, 1999, p.106-107). A história, o cotidiano e um contexto social diferente marcaram a produção brasileira, mesmo ao operar com matrizes internacionais.

Em outro artigo, intitulado "*Colocando dobradiças na arte contemporânea*", e que compõe a publicação "*Arte internacional brasileira*" (S.P., Lemos Editorial, 1999), Chiarelli também se refere ao surgimento de tendências artísticas após a II Grande Guerra, caracterizadas pelo uso de elementos modulares, por uma lógica serial e pela impessoalidade das peças, assim como pela transformação de imagens em ícones. Aponta a Pop-Art, o minimalismo e a abstração pós-pictórica, como vertentes dessa tendência, na qual o módulo é "*quem dá a tônica para a estrutura da obra*" (id.,

p.121). No Brasil, conforme ele, a lógica não é bem a mesma. São elementos de uma lógica pré-industrial que dão bases à ação do artista sobre o mundo, ainda hoje. E isso dentro de uma sociedade industrial. Ou seja, por detrás de suas produções explicitam-se operações artesanais, "*provenientes de uma tradição artesanal não-erudita, ainda existente no país, apesar do processo de industrialização descontínuo e cheio de vácuos pelo qual vem passando o Brasil há décadas*" (ibid., p.123).

O trabalho de Felix Bressan inscreve-se neste contexto contemporâneo, como tendo este caráter do artesanal, ao lidar com o objeto produzido industrialmente. Em muitos dos seus trabalhos, até mesmo os objetos escolhidos são instrumentos de um fazer pré-industrial: enxadas, picaretas, forcados...

Seja com a intenção de fazer arte ou de questioná-la, no decorrer do século XX, o objeto foi utilizado em muitas obras como elemento tirado diretamente do real e constituindo outra natureza. Na produção artística da assim chamada contemporaneidade coexistem diferentes conceituações sobre o objeto, que foram estabelecendo-se em tendências surgidas desde os anos 60, no Brasil, e já desde os 50 nos Estados Unidos, sob a influência das realizações de Marcel Duchamp.

A Pop-Art e o Novo Realismo foram expressões de uma arte que propunha a imbricação da realidade dinâmica do mundo contemporâneo e industrializado. Os recursos tradicionais da linguagem da pintura e da escultura foram considerados superados. Atribuiu-se uma importância maior aos objetos de uso cotidiano, que, com a carga de portadores expressivos da realidade urbana e vistos como fragmentos desta, foram utilizados como forma de apresentação e apropriação do real<sup>4</sup>. Nesse processo, como já citado, Marcel Duchamp é referência obrigatória. Seu gesto radical, máximo, na utilização do objeto comum pré-fabricado - como o antiobjeto artístico - ironiza e decreta o fim da arte. Quando introduz o objeto banal no "*mundo da arte*", apresentando-o como obra, Duchamp está questionando os valores tradicionais de significado atribuído à obra artística como tal, e de significação produzida, tanto pelos espaços psicológicos do artista, quanto do observador. O ato de transposição da posição do objeto, e de sua função, representa uma transformação. Ocorre um ato de transferência, em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. O momento dessa percepção torna transparente o "*significado*" do objeto, que nada mais é do que a curiosidade de sua produção (Krauss, 1998, p.94-95).

A utilização do objeto por Duchamp e por outros artistas, especialmente os do movimento dadaísta, em torno dos anos 20, vai estender-se e ampliar significações no surrealismo. Esse movimento, que a princípio pretendia ser a destruição do dadaísmo, foi sua extensão ou sistematização,

como comenta Hans Richter (1993, p.274). O objeto, no surrealismo, assumirá um sentido fetichista e erótico, funcionando como objetivação do inconsciente. Adquirirá o caráter de *objet trouvé*, que acionará o automatismo<sup>5</sup>, agindo como “*provocador óptico*”.

O objeto surrealista é pensado como meio de estimular a imaginação erótica, sendo a simbologia sexual o mote, por excelência, de sua utilização. Foge às preocupações formais, em geral, sendo considerado “*extraplástico*” por definição (MICHELI, 1991, p.162). Micheli (ibid.) lista uma classificação dos objetos “*inventados*” pelos surrealistas, a partir de 1930. Diz que há os “*objetos transsubstanciados*”, de origem afetiva; os “*objetos a serem projetados*”, de origem onírica; os “*objetos-máquinas*”, de origem fantástico-experimental; os “*objetos-modelos*”, de origem hipnagógica<sup>6</sup>; e outros ainda.

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

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

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

Mais tarde, nos anos 50, nos Estados Unidos, e sob a forte influência dos feitos de Marcel Duchamp (a despeito de seu total descaso e negatividade), surge uma corrente de tendência “*dadaísta*”, que se apresentou a si mesma como neodadá, neo-realismo, Pop-art, ... Há, porém, uma inversão de papel, ou de função. Os objetos não são mais anti-arte, mas destinados ao prazer. Com o *neo-dadaísmo* norte-americano, o objeto banal é

desprovido da carga de negação da arte. Ou seja, amplia-se a carga expressiva do mesmo, mas sem a crítica violenta. É, antes, um registro da emergente sociedade de consumo. Superando o gesto antiarte, funciona como meio-mensagem social.

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

Wesley Duke Lee, com seu Realismo Mágico, e Waldemar Cordeiro, com sua arte “*Popcreta*”, atestam essa tendência de apresentação da realidade por meio dos objetos, realizando, no contexto da arte brasileira, um grande impulso para a criatividade, riqueza e liberdade de expressão, por meio da utilização de novos temas e novos materiais. Uma obra que apresenta essas características de forma bem evidente é “*A-Brasão*”, de 1964, em que Cordeiro compõe com objetos banais.

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

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

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

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

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

Oiticica e Lygia Clark centravam seu interesse no ser humano. A obra de arte, em sua concepção, é uma proposição aberta. O mundo passa a ser objeto da arte, sendo também objeto do homem. Mundo e arte são campo de atuação vivencial e de transformação, não só para o artista. O sentido de suas proposições é intencional e declaradamente experimental. A participação do espectador é uma das principais preocupações. Destaca-se a influência da fenomenologia na elaboração de seu pensamento e atuação, especialmente em Clark.

Como consequência desta mediação arte-artista e vida contemporânea, a partir de meados dos anos 60, o objeto sofre uma desmaterialização. Cumprido o papel de mensageiro social, não tem mais razão de ser. Aí o frágil, o efêmero, o fragmentário... As alternativas de permanência do objeto nos anos 70 se reduzem a uma estetização: ou se o transforma em campo para a experiência estética, ou se invoca o seu caráter mágico, com conotações surrealistas. Neste caso, suas qualidades de influência sobre o psiquismo humano despertam uma espécie de fascínio primordial, fetichista. Há, nesse contexto, a revalorização do caráter construtivo neoconcreto e a *glamourização* do objeto pelo *design*.

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

não se preocupar conscientemente com ela.

Bressan utiliza articulações entre objetos e fragmentos de objetos para criar a sua poética própria, fundamentada num ato pensado de seleção e intencionalidade, quando se apropria e constrói, em torno das questões do corpo, da sexualidade, da dualidade entre masculino e feminino, projetando os desejos e a imaginação do espectador<sup>9</sup>. Ambigüidade, suspensão, humor e ironia, surrealismo e arte-pop, a partir da apropriação de objetos e resíduos do cotidiano – assim nos olham as grandes esculturas, articuláveis e vazias, como um ponto de interrogação.

### “Anamorfoses”

Uma forma de olhar alguns dos trabalhos de Bressan é a visão da sua obra como anamorfose, com aporte em uma idéia de Octavio Paz. Este vê a obra de Duchamp, em seu todo, como anamorfose. Jacques Lacan também trata deste dispositivo de inversão da perspectiva geométrica, em relação com a constituição do campo do olhar. Esta idéia é trabalhada também por Regina Silveira e está ligada ao conceito de deformação, utilizado por Bressan, na forma do tridimensional. O próprio artista relaciona seu trabalho com o de Regina Silveira, tida pelo artista como importante referência.

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

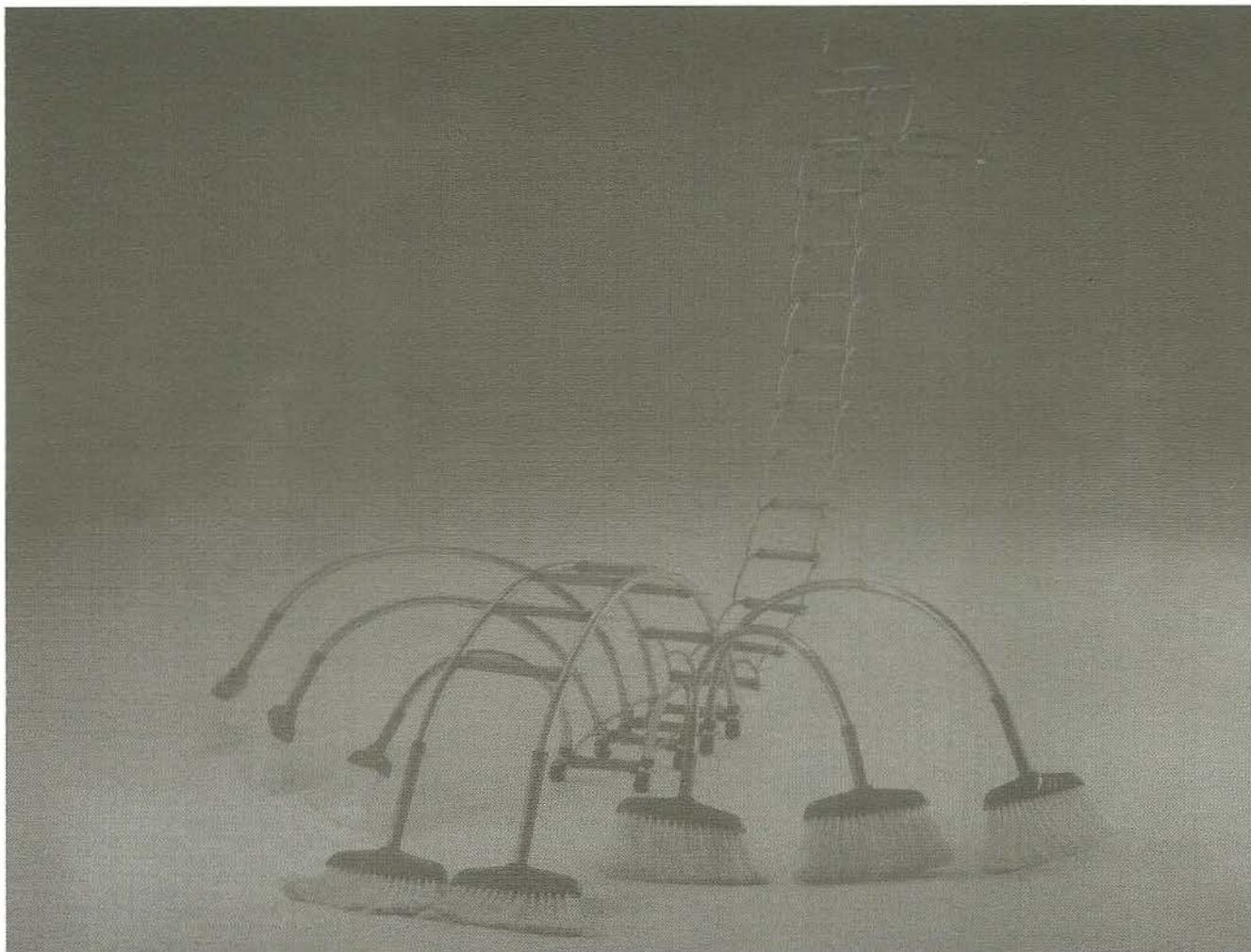
Seu trabalho tem sido associado com o de Regina Silveira, por este caráter de estiramento das formas. Em Regina Silveira, porém, temos a forma trabalhada no plano, bidimensional, pela sombra do objeto, ao passo que em Bressan o processo ocorre no espaço tridimensional. Ambos exploram o que foi chamado (por Leonardo da Vinci) de aberrações marginais da perspectiva. Em Regina Silveira é mais evidente o uso intencional de distorções do que aparentemente parecem procedimentos geométricos exatos. Em sua poética ela se utiliza deste instrumento – manipulação de um rigor perspectivista com vistas à deformação – para atender necessidades de articulações simbólicas entre os objetos e a noção de realidade representada, da qual a perspectiva é um dos alicerces.

Marcel Duchamp também foi um dos mestres no uso das potencialidades simbólicas decorrentes das deformações de perspectiva. Para compor suas duas obras de maior envergadura – O Grande Vidro

e *Étant Donnés*<sup>10</sup> – o artista recorreu a estudos aprofundados das artificialidades da perspectiva. Em sua atitude anti-retiniana (contra a pintura que se exercia em seu tempo e que ele chamava de retiniana) a perspectiva era a forma por excelência de devolver à pintura o seu caráter científico. Nesse sentido constitui-se em paradigma para o trabalho de Regina Silveira, sendo homenageado na série *"In Absentia"*, de 1983, com a sombra de alguns de seus mais famosos *ready-mades*: *"Roda de Bicicleta"* e *"Porta-garrafas"*.

da manipulação do artista sobre elas e de acordo com as possibilidades reais de ajuntamento e articulação entre os vários pedaços. De sua ação sobre o objeto inicial surge um outro, antes inexistente. Nesse sentido difere de Regina Silveira, que nos apresenta o objeto original distorcido, esticado, deformado...

A deformação operada por Bressan sobre os objetos sugere, por analogia, a deformação do corpo – já que suas montagens remetem quase sempre diretamente a ele. Por meio dos objetos



*Cauda II*, 1997 - *Vassouras e Ferro* - 150 x 200 x 150 cm

As distorções projetivas de Regina Silveira exploram o fascínio pelo monstruoso, misterioso e enigmático, assim como a ambigüidade, elemento constante na produção artística de todos os tempos. Felix Bressan também explora essas sensações na produção de seus seres projetados no espaço, abordando o objeto de maneira a dar-lhe um caráter ambíguo, recorrendo a hibridismos e projeções fantasmáticas. Sua ação não se projeta, entretanto, a partir da régua e dos pontos de fuga rigorosamente estudados. A forma vai se constituindo como por um processo de crescimento orgânico, criando-se a partir da experimentação mesma, sem um rígido projeto anterior. Seus seres fantásticos crescem a partir do alongamento e distorção das partes do objeto original (após o processo de cortar, especialmente nas últimas fases), com a liberdade

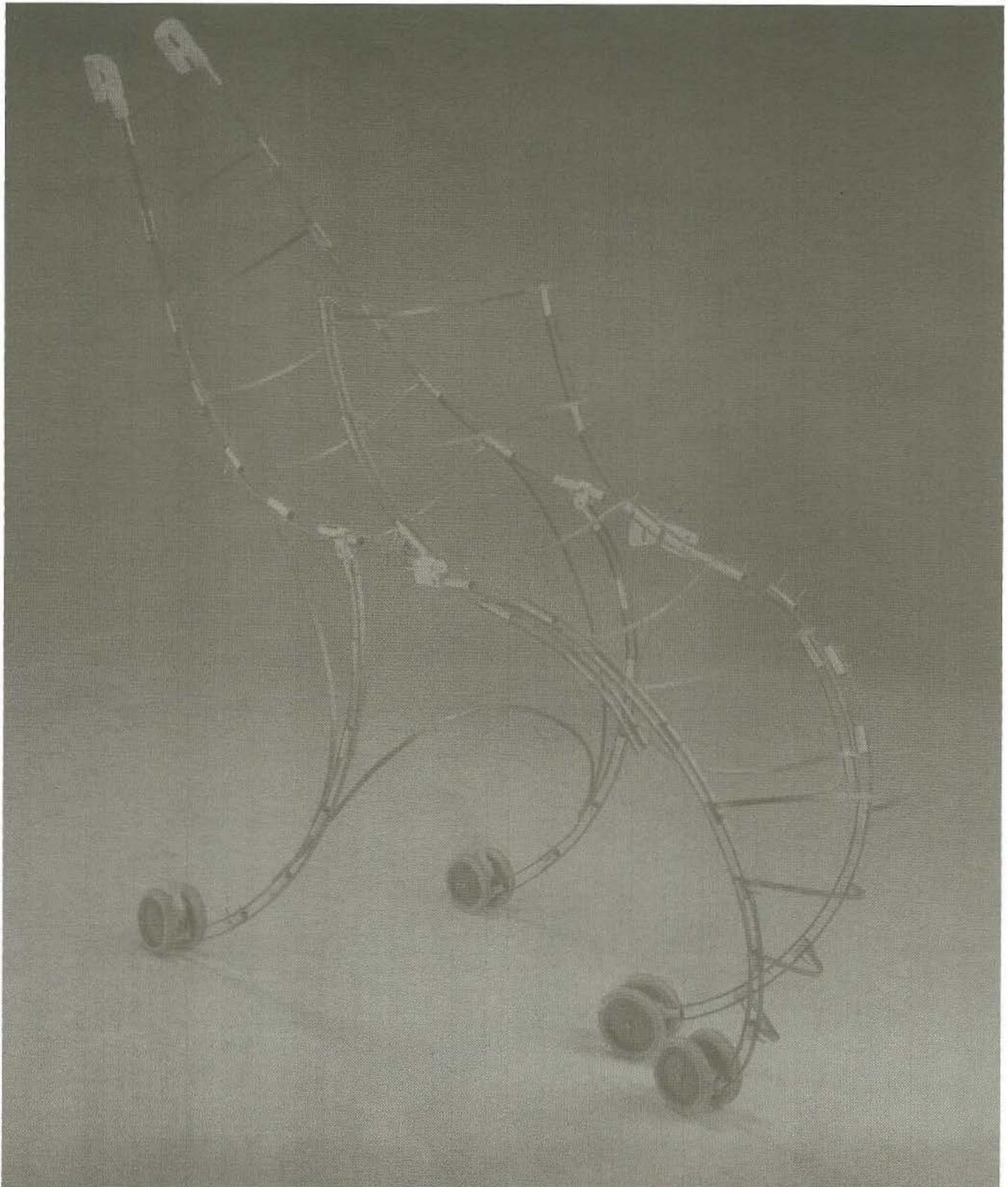
deformados, portanto, estaria se dirigindo ao significado projetado pelo corpo do espectador – e pelo seu próprio – no confronto com a obra. O corpo e o seu espaço são o tema de sua escultura. Em seu trabalho *"Sem Título"*, de 1997/98, com carrinho de bebê e ferro, cria uma espécie de projeção do corpo que tomaria lugar neste espaço deformado. Propõe uma nova visão do ser a partir da deformação de seu mundo – do espaço em que habita e dos instrumentos de que se utiliza em suas rotinas. Nesse sentido articula não só as peças cortadas e remontadas entre si, mas também todos os significados que envolvem este novo dimensionamento e o espaço simbólico que ocupam. Articula o real (os objetos tirados do mundo real e a percepção que se tem deles) com o simbólico (o culturalmente construído e o lugar que os objetos

ocupam no social) e o imaginário (o mundo fantasmático do espectador em relação com este universo).

Marcel Duchamp, em seus estudos para o Grande Vidro, durante anos tratou do tema da perspectiva com grande interesse, o que atestam várias das notas de suas duas "Caixas" (Branca e Verde). Uma dessas notas refere-se a uma hipotética perspectiva de uma quarta dimensão e a suas relações com a perspectiva ordinária. Esta noção especulativa de uma quarta dimensão exerceu certa

influência sobre as preocupações artísticas e filosóficas de Duchamp. E este tema foi apontado pelos críticos, na época, como um dos principais componentes intelectuais do Grande Vidro.

Para o próprio Duchamp, seus estudos e a realização do Grande Vidro foram a sua redescoberta e a reabilitação da perspectiva. Declarou, em entrevista a Pierre Cabanne, que "*o Grande Vidro é uma reabilitação da perspectiva, que havia sido completamente ignorada e depreciada, mas de uma perspectiva matemática,*



*científica [...] baseada em cálculos e dimensões*" (Cabanne, 1987, p.64-65). Não se tratava de uma perspectiva realista. Quer dizer, em lugar das coisas e das conseqüências sensoriais de sua percepção, encontram-se as medidas das coisas, as relações entre elas e os símbolos dessas relações. A representação visual está a serviço de uma história, mas transposta radicalmente.

Duchamp interessou-se também pelas relações entre o espaço tridimensional e o espaço bidimensional, criando analogias entre pontos de suas concepções teóricas. E seu interesse recaiu também sobre a *"perspectiva curiosa"*, nome dado à anamorfose no século XVII. Na *"Caixa Branca"* há uma alusão ao matemático Jean François Nicéron (1613-1646) e ao seu tratado de perspectiva *Thaumaturgus Opticus* (1646). Este foi um dos grandes estudiosos da anamorfose, e o livro citado é a versão em latim da primeira edição de *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux* (1638). O livro básico, entretanto, e único sobre o assunto é de Jurgis Baltrusaitis – *Anamorphoses* (Paris, 1969).

Sobre a perspectiva, instrumento destinado a dar a ilusão da terceira dimensão e designado como a arte de restituir as aparências, diz Baltrusaitis, apontando uma oposição em seu interior: a perspectiva *"é a ciência que fixa as dimensões e as posições exatas das formas no espaço; e é a arte da ilusão que as recria. Sua história não é somente a do realismo estético. Também é a história de um sonho"* (Apud Paz, 1995, p.147)<sup>11</sup>.

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

Baltrusaitis aponta a reversibilidade da imagem na anamorfose, o que lhe dá um caráter duplo. Diz ele: *A anamorfose "é uma evasão que implica um regresso; a imagem, afogada numa torrente ou num torvelinho confuso, emerge semelhante a si mesma numa visão oblíqua ou refletida em um espelho... A destruição da figura precede a sua representação"* (Apud Paz, 1995, p.149). Ou seja, ela esconde o objeto ao mesmo tempo em que o representa.

Ao encontro dessa idéia, temos o célebre estudo de Lacan sobre a anamorfose a partir do

caso específico da obra de Hans Holbein – *"Os Embaixadores"*, de 1533. Lacan aproxima-se particularmente da figura da anamorfose para aproximar-se o mais possível do olhar na função do desejo, lá *"onde o domínio da visão foi integrado ao campo do desejo"* (1979, p.84). A anamorfose, como processo técnico, somente se tornou possível pela invenção da perspectiva. E sua estrutura baseia-se na inversão da mesma. Trata-se da perspectiva geometral, que é somente referência do espaço e não vista deste. A dimensão geometral é uma dimensão parcial do campo do olhar – o simbólico da função da falta: aparição do fantasma fálico, objeto perdido.

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

No quadro *"Os Embaixadores"* o que chama a atenção de Lacan é justamente este objeto estranho, no primeiro plano, suspenso, oblíquo, resultado de uma anamorfose. Para ter a visão da imagem que o objeto representa, é necessário distanciar-se do quadro pela esquerda e virar-se em direção a ele, enxergando-se, então, uma caveira. O efeito elástico da anamorfose assumiria uma forma de ereção. Mas, para Lacan, na sua interpretação da função da visão, a imagem vai para além do símbolo fálico. É o olhar, como tal, que aparece aqui, como fantasma anamórfico.

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

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

Voltando à apreciação da tradição da perspectiva e de suas variações de efeito óptico, encontramos outro feito científico e filosófico que se liga ao tema. Trata-se do estudo dos autômatos.

E ambas as idéias se inscrevem no âmbito do cálculo racional mecanizado, no automatismo. Ao lado da perspectiva, o estudo e o desenvolvimento de autômatos remonta também a uma tradição dentro do ramo da física, da geometria e da ótica. Seriam a "*razão em movimento*" (Paz, 1995, p.150), tendo também, por fundamento, um persistente impulso mimético, ambicionando uma réplica animada da vida, um aperfeiçoamento na aparência de fidelidade à vida na criatura mecânica. Seriam uma concepção do ser humano como uma máquina hidráulica, como comenta Baltrusaitis (ibid., p.151). Seu funcionamento ou movimento é racional, não dependente da subjetividade e do psiquismo, com suas alterações imprevisíveis.

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

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

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

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

Apesar de, em alguns casos, fazer uso de programas de computador para a produção de seus projetos de montagens com ferramentas já "*transfiguradas*", utilizando, portanto, o rigor do cálculo geométrico, sua forma de tratar a escultura evidencia uma posição de afastamento em relação ao rigor modernista, especialmente o de tendência construtivista. Nesse sentido, quando se utiliza de efeitos semelhantes aos obtidos a partir de estudos científicos e técnicos (como a perspectiva), o faz por uma inversão, ou mesmo uma perversão<sup>12</sup>. Neste caso da anamorfose, talvez até se poderia falar de uma dupla inversão, já que ela em si já era a primeira ( a inversão da perspectiva normal).

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

Na obra de Bressan essa aparição do corpo se verifica especialmente e de maneira muito forte na série "*O Corpo Ausente*", na qual há referência direta ao corpo feminino, sob forma de estruturas de espécies de vestimentas. O corpo em si está ausente, fazendo-se a sua projeção justamente no lugar dessa ausência. Nestes, e também em outros trabalhos, onde há entrelaçamentos do corpo com outros objetos e estruturas maquinizadas, fazem-se aproximações do mesmo com a máquina, e da máquina com o corpo. Esse aspecto liga-se à relação entre aparência e aparição.

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

### A questão do olhar

O olhar para a obra de Felix Bressan, objeto de estudo desta reflexão, evoca questões ligadas ao estranhamento e ao reconhecimento. O objeto transfigurado e a figuração de um corpo invisível propõem a criação do momento fugaz que desterritorializa o sujeito. Nas grandes articulações entre objetos, fragmentos e materiais intencionalmente escolhidos e a eles agregados, figura um outro elemento constitutivo, que se coloca além do que um primeiro olhar pode apreender. São

os espaços abertos – “vazios”. Este outro elemento é da ordem do ausente, do invisível.

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

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

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

Na obra “*Sem Título*”, de 1992, enxerga-se uma espécie de corpete de couro, agregado de formas que se assemelham a pernas de inseto, feitas de madeira. Estas partem da cintura do corpete, dando a impressão de uma saia. O que se vê são elementos concretos, palpáveis, que aludem à associações com objetos conhecidos: corpete, saia, pernas de inseto... No entanto, o que aparece não é só isso. A maneira pela qual a peça está apresentada, suas medidas, o material utilizado (especialmente o couro, neste caso), fazem ver muito mais. No vão do corpete vazio – no imaterial e ausente - revela-se uma aparição: está ali um corpo.

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

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

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

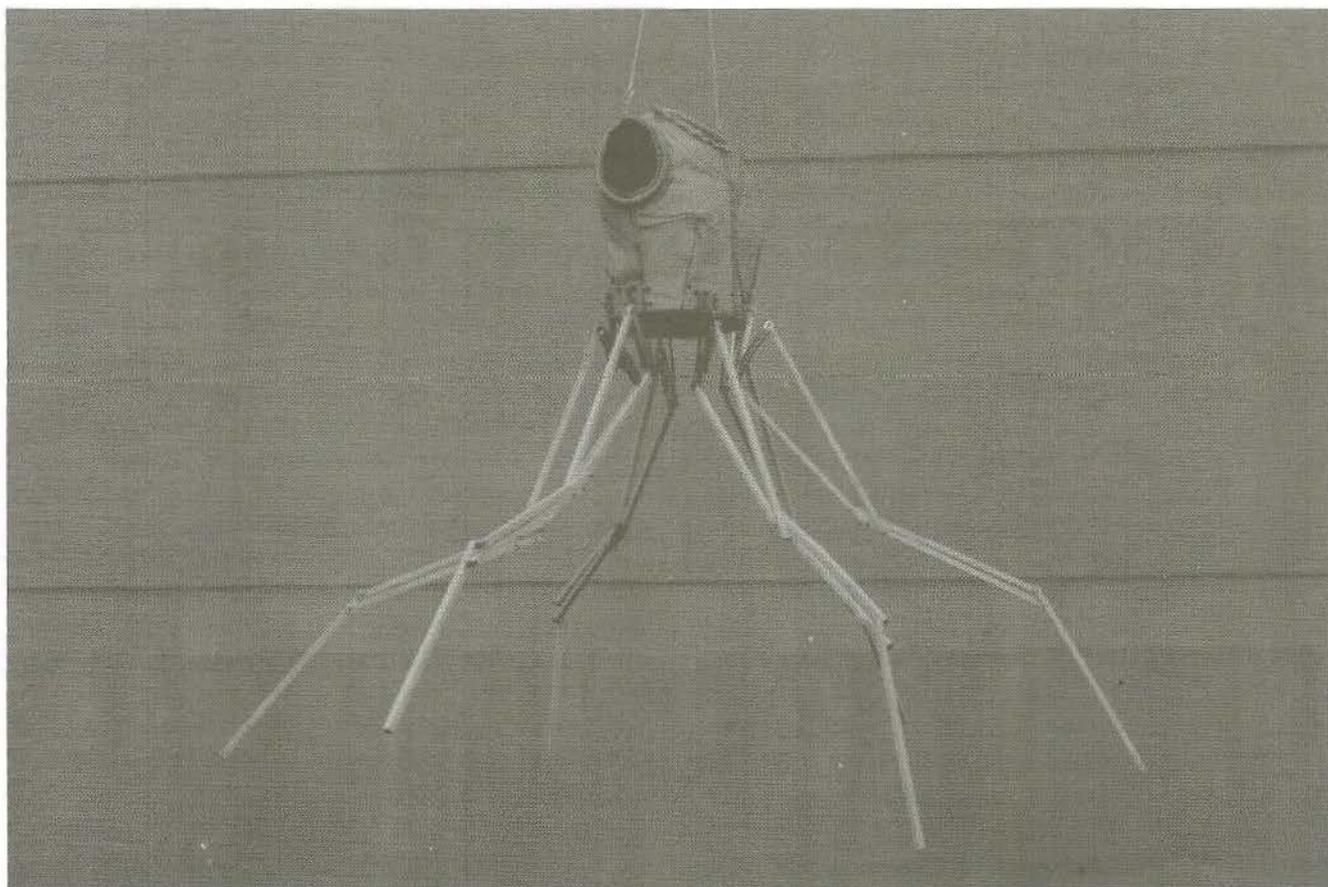
Uma leitura possível deste aspecto da presença do invisível, do ausente como corpo constitutivo da obra, pode surgir a partir de uma abordagem psicanalítica, especialmente do enfoque da questão do olhar desenvolvida por Jacques Lacan, em seu Livro XI do Seminário (proferido em 1964, em Paris).

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

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

Como aporte em outra área teórica, Lacan discorre sobre a obra de Merleau-Ponty: O Visível e o Invisível. Conceitua a mesma como terminal e inaugural. É terminal na tradição filosófica da Fenomenologia da Percepção, na qual o sujeito se constrói num caminho em busca da verdade, movendo-se ao nível da dialética do verdadeiro e da aparência. Nessa tradição, a forma tem função reguladora e preside o olho do sujeito, sua espera, seu movimento, sua tomada, sua emoção muscular e visceral – sua presença constitutiva (ibid., p.73). E a obra é inaugural porque a partir desse patamar dá o passo seguinte: afirma a preexistência de um olhar ao olho que vê. O ser que olha está originariamente submetido a um olhar. “*Vejo só de um ponto, mas, em minha existência, sou olhado de toda a parte*” (ibid., p.73).

Para Lacan, entretanto, não interessa circular entre o visível e o invisível. Existem formas impostas pelo mundo e para as quais a intencionalidade da



*Sítulo, 1992 - Couro, madeira e dobradiças - 200 x 200 x 200 cm*

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

Aqui ele introduz a noção de mancha, como interstício entre o olho e o olhar. A mancha adquire função autônoma e, ao mesmo tempo, é identificada com o olhar. É possível encontrar sua presença em todos os estágios da constituição do mundo no campo escópico. Mancha e olhar, ao mesmo tempo, cumprem as funções de comandar o mais secretamente o próprio olhar e de deixar escapar a apreensão da forma de visão que se satisfaz consigo mesma imaginando-se como consciência. E explica que a consciência vendo-se ver-se é uma evitação da função do olhar, um escamoteamento. A consciência imagina-se sabedora de tudo exatamente por ignorar que em sua constituição figura a falta. O 'eu' *“não sabe nada”* de si mesmo, de seus desejos (id., 1986, p.193). A mancha, então, estaria justamente no lugar da ausência constitutiva e, por isso, escapa do olho e do olhar.

Retomando a análise da questão do invisível em Felix Bressan, pode-se dizer que em seu trabalho estão em jogo estas questões do interstício entre o que olha, o olhado e o olhar. O que se coloca neste

*“vazio”*? O artista parece interessar-se justamente nisto: em suscitar o aparecimento do que normalmente passa despercebido, do oculto, do escondido. As obras da série *“Corpo Ausente”* e outras em que trabalha com a referência do corpo, sempre pelo artifício do jogo entre presença/ausência (1992-1996), evidenciam isso claramente.

Em determinada passagem do Seminário XI, Lacan declara que todo quadro - o que equivaleria a dizer-se: toda obra de arte - é uma armadilha ao olhar (ibid., p.88), para corrigir-se logo em seguida. A função do quadro - obra - tem uma relação com o olhar, mas não é uma armadilha (ibid., p.99). Diz até que o pintor - artista - não deseja, de início, ser olhado. Porém, oferece algo para ver e alguma coisa a mais, além daquilo que o que olha - o espectador - pede para ver.

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

tático de envolvimento e pelo seu caráter de evocação do mistério do oculto, é também impulso de ação, no sentido de ligar-se à atitude de prontidão para captar do real revelações de outra lógica.

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

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

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

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

Bressan é hábil quando, além de provocar a inquietude do espectador com relação ao *entre*, utiliza-o também como material *"bruto"*. São os espaços abertos, vazios, entre as estruturas dos objetos e fragmentos articulados, ou envolvendo-os, como na obra *"Espartilho"*, de 1996. É justamente aí que se produz a *"névoa"* geradora do ato de olhar – é ponto central. O que se vê e o que não se vê formam, juntos, a totalidade da obra.

Realizo uma abordagem ao trabalho escultórico de Bressan sob este enfoque. Procuo investigar as intenções do artista no estabelecimento de relações de transferência com o espectador, subjacentes às questões do olhar. Estas se manifestam abertamente por modos operacionais que articulam o que se vê com o que não se vê. Referindo-me ao seu trabalho, utilizo o termo *"escultura do invisível"*. Este invisível é lugar de figuração. O vazio é elemento constitutivo na

construção de suas peças, tanto nas que aludem diretamente ao corpo, como nas mais recentes, feitas com ferramentas e objetos seccionados. Nestas há, entre os pedaços dos objetos, *"pausas"* criadas por espaços vazios, onde algo se torna visível.

O olhar opera significações e ressignificações; simbolizações e visões criadoras. O ausente, o invisível, o imaterial, ao lado do que está presente, visível e material, dão corpo ao todo da obra. Essa forma de operação evidencia o fenômeno da aparição, que está além da pura aparência. Há um jogo entre o que se percebe e o que está oculto. De modo mais evidente ou mais sutil, sua maneira de operar suscita o aparecimento do despercebido – ou do estranhamente familiar.

<sup>1</sup> Em palestra proferida em 23.7.1999, no Instituto de Artes / UFRGS.

<sup>2</sup> Felix Bressan é artista jovem, tendo iniciado seu trabalho na década de 90, no Rio Grande do Sul. Suas primeiras exposições datam do início da década, a partir de 1992, ano em que concluiu o bacharelado em Artes Visuais na UFRGS. Nasceu em Caxias do Sul/RS, em 1964, e atualmente reside em Porto Alegre/RS.

<sup>3</sup> De *poiesis* – ato da criação.

<sup>4</sup> Utilizo a palavra *real* aqui com sentido de concreto - os objetos do mundo visível.

<sup>5</sup> Procedimento metodológico na criação da obra surrealista, que aciona o acoplamento de elementos aparentemente inconciliáveis num plano aparentemente não conveniente, cuja escolha se opera mais mecanicamente do que psicologicamente. Breton definiu o surrealismo como *"automatismo psíquico"* ou o *"ditado do pensamento com a ausência de todo controle exercido pela razão, além de toda e qualquer preocupação estética e moral"* (apud MICHELI, 1991, p.157).

<sup>6</sup> Diz-se das alucinações e visões que se têm ao cair no sono.

<sup>7</sup> *"Coisas"* tem sentido de objeto comum, banal, cotidiano.

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

<sup>9</sup> Estas questões são trabalhadas no texto sobre Bressan, de Vitória D.Bouso (in: *Por Que Duchamp?*, 1999, p.12-21).

<sup>10</sup> Respectivamente: *"La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même"* ou *O Grande Vidro – 1915-1923* e *"Étant Donnés: 1º. La chute d'eau, 2º. Le gaz d'éclairage"* – 1946-1966.

<sup>11</sup> Traduzido do espanhol pela autora.

<sup>12</sup> Octávio Paz fala da anamorfose como a perspectiva perversa, pois rompe a relação entre realidade e representação, deixa de reproduzir a realidade, quando nasceu justamente para dar-nos essa ilusão. É a perversão do sentido original da perspectiva normal, ou construção legítima, como a chamavam os italianos, sua depravação. Ela esconde ao invés de mostrar (1995:148,149). Lembramos que a coleção na qual Baltrusaitis publicou seus livros chama-se *"Perspectives Dépravés"*.

### Referências bibliográficas

ALFREDO NICOLAIEWSKY. Porto Alegre: FUNPROARTE, 1999.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations – Les Perspectives dépravées*. Paris: Flammarion, 1995.

\_\_\_\_\_. *Anamorphoses*. Paris: Flammarion, 1984.

BOUSSO, Vitória Daniela. Felix Bressan. In: *Por que Duchamp?*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1999. p.12-21.

BRESSAN, Félix. *O Corpo Ausente: Ausência/Presença do Corpo a Partir de um Enfoque Escultórico Contemporâneo – Análise de uma Produção Particular*. 1996. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1985.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CATTANI, Icleia Borsa. Imagem e Semelhança. In: KERN, Maria Lúcia et al. *Espaços do Corpo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/PPG em Artes Visuais, 1995. p.159-203.

\_\_\_\_\_. Série e Repetição na Arte Moderna e Contemporânea. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; FECHINE, Yvana (Ed.). *Semiótica da Arte, Teorizações, Análises e Ensino*. São Paulo: Hacker Ed./Centro de Pesquisas Sociosemióticas PUC/SP, USP/CNRS, 1998.

DANTO, Arthur C. *Après la Fin de L'Art*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

\_\_\_\_\_. *La Transfiguration du Banal: Une Philosophie de L'Art*. Paris: Editions du Seuil, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos e o que nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LACAN, Jacques. *Os Escritos Técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986. (O Seminário; 1)

\_\_\_\_\_. *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979. (O Seminário; 11)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

\_\_\_\_\_. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra – Trajeto*. São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 1992.

NASIO, Juan David. *A Criança Magnífica da Psicanálise – O Conceito de Sujeito e Objeto na teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Olhar em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

PAZ, Octavio. *Apariencia Desnuda – La Obra de Marcel Duchamp*. México: Biblioteca Era, 1995.

PECCININI, Daisy Valle Machado. *Figurações. Brasil Anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SOUSA, Edson Luiz André de. Tempo e Repetição: Intersecções entre a Psicanálise e a Poesia. In: SLAVUTZKY, Abrão; BRITO, César Luiz de Sousa; SOUSA, Edson Luiz André de (Org.). *História Clínica e Perspectiva nos Cem Anos da Psicanálise*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 1996.