

Divagações sobre o Ouro e a Poeira em uma Constelação de Imagens e Reflexões

Luciane Ruschel Nascimento Garcez

Bacharel em Artes Plásticas. Mestranda regularmente matriculada no PPGAV, CEART – UDESC.
Bolsista CAPES.

RESUMO

Este artigo pretende comentar e relacionar três obras de arte contemporâneas, seus processos artísticos e seus desdobramentos. Uma artista catarinense, Aline Dias, e sua obra *Cubo de poeira*, e um artista francês, Hubert Duprat. Deste artista são analisadas duas obras: os *Casulos*, casulos de larvas aquáticas, as *Tricópteras*, feitos em ouro e pedras preciosas e *As Bestas*, figuras esculpidas em sílex. Ambos artistas são contemporâneos e trabalham em seus respectivos países.

PALAVRAS-CHAVE: obra de arte; poeira; ouro; arte contemporânea.

ABSTRACT

This article intends to comment and relate three contemporary masterpieces, their artistic processes and unfolding questions. A Brazilian artist, Aline Dias, and her work *Cubo de poeira*, and a French artist, Hubert Duprat. Of this last artist two masterpieces are analyzed: the *Casulos*, aquatic larvae, the *Trichopteras*, made in gold and precious stones and *As Bestas*, silex sculpted figures. Both artists are contemporary and work in their respective countries.

KEY WORDS: masterpiece; dust; gold; contemporary art.

Divagações sobre o Ouro e a Poeira em uma Constelação de Imagens e Reflexões

Estranhamento, certamente esta palavra pode definir a primeira sensação que se tem ao olhar o *Cubo de poeira*, da artista catarinense Aline Dias, pois é uma imagem que cativa pela estranheza a que remete, e deslumbramento certamente é uma palavra que pode definir a sensação que se tem ante as obras de Hubert Duprat, pois imediatamente elas cativam pela beleza em que se mostram. Enquanto a poética de Aline Dias opera pelo estranhamento, a poética de Hubert Duprat opera pelo encantamento. Um cubo perfeito, com 5 x 5 x 5 cm, feito de um elemento mundano, do dia-a-dia, a poeira que a artista varre diariamente quando limpa sua casa: “Todo dia eu varria minha casa, juntava a poeira e guardava”, conta Aline.

O resultado formou um pequeno cubo que fica ao chão da galeria. Ela passou dois anos guardando a poeira que recolhia em sua casa, materiais que normalmente são eliminados, materiais desprezíveis – como areia, pó, asas de insetos, fios de cabelo, traças – e depositou tudo isto em uma pequena caixa de papelão. Aos poucos a poeira foi assumindo a forma da caixa, se condensando em um pequeno cubo. A artista simplesmente “desenforma” seu cubo na hora de montar a exposição. Aline vem apresentando este trabalho em diversas mostras pelo Brasil desde 2005. Esta obra fala da instabilidade, do efêmero na arte e na vida, Aline fala da memória. Poucas vezes a poeira foi tratada com tanta poesia.

O pequeno cubo é exposto direto no chão, sozinho em uma sala vazia, com luzes

projetadas diretamente nele, produzindo um grande contraste que chama a atenção do espectador; apresentado como algo precioso, único, como uma jóia. Cabe questionar a escolha por uma forma geométrica tão sólida, perfeita e racional, então a artista explica: *Escolhi a forma de um cubo pelo conflito que há entre o elemento simetricamente perfeito e a poeira que não tem forma*. Já sobre o cubo, a *forma cubo*, Georges Didi-Huberman discorre:

O que é um cubo? Um objeto quase mágico, com efeito. Um objeto a fornecer imagens, da maneira mais inesperada e mais rigorosa que existe. Certamente em razão de nada imitar antes dele, de ser para si mesmo sua própria razão figural. Ele é, portanto um instrumento eminente de figurabilidade. Evidente num certo sentido, porque sempre dado como tal, imediatamente reconhecível e formalmente estável. Inevitável por outro lado, na medida em que sua extrema capacidade de manipulação o destina a todos os jogos, portanto a todos os paradoxos (1998, p. 88).

Ele continua em sua reflexão, comentando que *o cubo se fixa, se imobiliza em sua calma estatura de monumento* (1998, p. 88). Aline desfaz esta noção de monumento. Após algum tempo na sala de exposição, o cubo acaba se desfazendo em restos, voltando ao seu estado original de poeira, sujeira no chão pronta para ser varrida. Sobre esta figura, Didi-Huberman também explana:

É uma figura de construção, mas se presta interminavelmente aos jogos da desconstrução, sempre propício, por acoplamento, a reconstruir alguma outra coisa. Portanto a metamorfosear. Sua vocação estrutural é onipresente, virtual; mas igualmente virtual é sua vocação de espalhamento para outras associações, outros arranjos modulares – que fazem parte de sua vocação estrutural mesma (1998, p. 88).

O cubo é o exemplo do elemento simples, mas revela sua complexidade ao fazer parte do universo infantil e de pensamentos mais elaborados, *é resultado e processo ao mesmo tempo*. O *Cubo de poeira* também caracteriza um trabalho em série, uma série de cubos, reproduções sem original, cópias sem matriz. Reproduções que contém memórias, cada qual as suas e são sempre o *mesmo trabalho*. Sobre esta ordem de trabalhos em série, Aline fala:

Sobre a potência de dissolução, vejo que as séries exploram um sentido específico de transformação, em que algo se desfaz, tornando-se menos, deixando de ser visível. Dissolver é, de alguma forma, deixar de ser coeso, ou seja, abandonar as ligações muito rígidas entre as partes, perder a consistência. Nesse sentido, dissolver, dissipar, dispersar, diluir, desfazer, são formas de perder a concentração, de abandonar a forma estática e estável.

Deste trabalho de Aline o que ficam são os registros fotográficos, a obra em si se dilui no tempo. Sobre isto a artista comenta em entrevista a Victor Rosa, da revista on-line **NET PROCESSO - arte contemporânea**:

Acho que podemos até pensar numa narrativa mais incerta e móvel, como o cubo se desfazendo, por exemplo. Uma outra questão que me parece importante é que na fotografia esses encontros e processos de transformação da matéria estão deslocados de seu fluxo. A fotografia trabalha com a suspensão do tempo enquanto que as

instalações deixam estes processos em aberto, participam de suas transformações, na medida em que exponho o próprio objeto, em sua precariedade, em sua impossibilidade de se tornar estável. Fico pensando em como tudo é precário e frágil. E como insistimos diariamente para manter o mundo. [...] Me interessa, sobretudo, a insustentabilidade das formas, o caráter inteiramente provisório das coisas.

Hubert Duprat trabalha com o que há de mais precioso na natureza: ouro, diamantes, pérolas, turquesas, corais, rubis, esmeraldas. Ele disponibiliza este material em aquários previamente preparados para que larvas tricópteras teçam seus casulos com este material. Duprat apresenta estes casulos como se fossem jóias, também mostra filmes que exibem várias fases do processo de feitura dos casulos. Mas a obra não é perene, como o artista não interfere no resultado final e as pepitas e pedras ficam conectadas por uma secreção que a larva expele formando sua crisálida, o casulo tem um tempo de vida.

Esta obra fala de paradoxos, o artista trabalha com um metal dos mais duráveis que existem, pedras que, sem a ação do homem, não têm tempo de vida determinado, e ainda assim sua obra não dura muito. O artista fala do efêmero na arte e na vida, fala da instabilidade e da fragilidade do que nos rodeia, de coisas a relações. Ao não interferir no produto final, Hubert Duprat prioriza o processo de criação da obra, o conceito que gerou este trabalho. Ao reaproveitar os materiais, e uma vez que ele vem fazendo este trabalho desde 1980, os *Casulos* de ouro se tornam um trabalho em série, reproduções sem original, cópias sem matriz.

O que liga estas duas obras de arte? O que torna o *Cubo de poeira* de Aline Dias e os *Casulos* de ouro de Hubert Duprat imagens de uma mesma constelação? Que diálogo pode haver entre um trabalho feito com poeira

e outro feito com ouro? Muito. Ambos falam de reflexões semelhantes. Ambos levantam questões recorrentes na arte contemporânea, questões relevantes na vida atual, neste mundo onde as relações são descartáveis, onde o tempo é curto, é rápido, corre mais veloz do que podemos alcançar. Onde tudo é intercambiável e as fronteiras são alargadas, movediças, a memória fala do recente, do que se dilui, a efemeridade se mostra presente em quase tudo o que se toca, o mundo de hoje não é feito para durar. Ambos falam sobre a noção de movimento, fluxo e refluxo, onde, no *Cubo de poeira* este movimento **faz parte da obra**. O ato de se desfazer pertence ao trabalho, uma vez que ele fica lá, exposto, até se tornar poeira espalhada pelo chão. Nos *Casulos* este movimento se traduz pela não perenidade do objeto em si, apesar do material se transportar para outros casulos, este movimento não faz parte do processo artístico como **mostra**, como **reflexão ao público**, mas sim como **criação**. Ambas participam de um movimento cíclico e incessante, um jogo entre forma e matéria. O fazer e o desfazer, quando o trabalho retorna ao seu estado primário, matéria em ponto de criação.

Nesta reflexão, vem à mente uma citação de Georges Didi-Huberman, ele diz que *devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Pode-se dizer que esta frase se aplica a ambos os trabalhos citados neste ensaio, ambos dão o que pensar, quando se dá o primeiro olhar a qualquer um dos dois, algo se rompe no espectador, como se fugisse o chão naquele momento, ou se abrisse uma fenda no tempo. O *Cubo de poeira* desestabiliza pelo inusitado da imagem, os *Casulos* de ouro desestabilizam pelo

esplendor que refletem. Enquanto que uma imagem cativa pela estranheza a que remete, a outra cativa pela beleza em que se mostra. *Desestabiliza pelo inusitado* porque quando o espectador entra na sala o que ele vê? Uma luz muito forte diretamente posicionada sobre um objeto muito pequeno, em uma sala parcialmente escura. O espectador se aproxima e vê... um cubo. Aquela imagem mexe com a pessoa, é como admirar uma caixa de jóias fechada, e não a jóia propriamente dita, ainda mais pela maneira como está a peça, destacada por esta luz, ao chão, desprotegida por um lado, monumental por outro. O *inusitado* fica por conta do olhar atento, aquele que se deita para melhor observar a obra e se depara com traças andando por entre a poeira que compõe o cubo. *Vê sujeira* naquela pequena peça, já não é mais uma caixinha de jóias... Mas aí o sujeito atento, aberto às sensibilidades e à criação de algum significativo vê memória, vê poesia. Vê uma parte da vida da artista representada naquele pequeno objeto. É a fenda que se abre e lhe proporciona este diálogo com a obra.

Quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro? (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). Esta é a sensação quando se está diante da imagem dos *Casulos* de Hubert Duprat, várias temporalidades se interpõem no caminho, é um trabalho que remete a tantos tempos, tantas culturas, como se cada conceito levantado por esta obra formasse camadas que vão dando forma ao casulo, assim como as camadas que formam a pérola são estas pequenas crisálidas de ouro, agregando conceitos, matérias e tempos.

Pensando o *Cubo de poeira* é possível remeter ao movimento minimalista que primou por formas geométricas, puras, simples. Mas ali não se aplica o conceito minimalista

de “o que se vê é aquilo que se vê”. O cubo de Aline Dias esconde muito por dentro daquela forma de 5 x 5 x 5 cm, só quem vê realmente, se aproxima, se entrega e mergulha apreende a obra em si, suas conexões, suas reflexões e sua poesia. O *Cubo* fala, e muito, de outras memórias, da tentativa de apreensão do tempo, de materialização do tempo que depois se desfaz, fala da lembrança, da rapidez com que as coisas se perdem. Existe memória na poeira, nos restos que a artista recolhe e que contam histórias do seu dia-a-dia. Assim como existe memória na poeira, é a memória que atribui conceitos ao ouro.

A instabilidade da obra também se mostra pelas marcas do tempo que carrega, e isto se aplica a ambas as obras aqui citadas. Existe nelas latência, esta obra *falam*, pois há nelas mistério, e há também aura. Tanto Hubert Duprat quanto Aline Dias tratam seus trabalhos como jóias, como peças especiais que guardam algo em si que só na arte é possível se exprimir, se encontrar (DIDI-HUBERMAN, 1998). Aline faz esta relação interpondo seu *Cubo* com o espaço expositivo, usa o vazio como discurso em seu processo artístico, um *vazio* cheio de significados. Hubert Duprat não necessita do espaço, pois seus *Casulos* já são jóias em si, seu discurso é denso e recheado de conceitos, mas sua forma é de uma jóia, pequena, especial, esplendorosa. Mostrada cheia, habitada pela larva, ou vazia, esta obra trilha um percurso de preciosidade e sofisticação.

Estas imagens brincam com a imaginação do espectador, remetem a um jogo de conceitos e significados que só atingem ao apreciador atento, que se permite contaminar por elas. Neste momento o espectador é *olhado* pela obra, ela fala, vive, pulsa. As dualidades e os paradoxos fazem destes trabalhos focos interessantes para se buscar

percursos alternativos, rotas paralelas onde se permite mergulhar e trazer à tona suas temporalidades e simbologias.

O ouro vem carregado de simbologias, seu “manto religioso” agrega diversos valores ao metal, é difícil pensar em ouro sem pensar no conceito de sagrado, que há muito tempo está ligado a ele. Nos sarcófagos egípcios, onde o ouro era usado em abundância, sua sacralidade é evidente, seu uso era ritualístico, para poucos olhares. O casulo não deixa de remeter a estes sarcófagos não só por seu material, mas por ser também um *sarcófago*. Uma imagem sagrada a seu povo, a sua cultura, que vem com tantos significados, que mesmo hoje, neste mundo onde a imagem foi profanada, onde tempo anda apressado demais, onde tudo é descartável, é quase impossível estar frente a um destes sarcófagos e ficar imune ao seu *manto religioso*, à sua sacralidade. É como estar diante de milhares de anos de história, de rituais que falam de outros mundos, de outras realidades.

O historiador alemão Aby Warburg viaja até a América do Norte em 1895 – 96, onde visita a região dos índios Pueblo. Nesta ocasião ele tem a oportunidade de registrar e inclusive de assistir diversos rituais indígenas, o que acaba culminando, anos depois, em seu texto *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte, Art & anthropologie* (2003), na edição francesa. Este texto é apresentado sob forma de conferência em um hospital psiquiátrico onde Warburg era paciente já há cinco anos, e esta seria a maneira requerida, uma conferência para os médicos e pacientes da clínica, pela qual ele deveria provar sua sanidade, seu controle mental; pode-se dizer: um verdadeiro rito de passagem. Neste grande ensaio, Warburg reflete sobre a serpente usada em um ritual feito para garantir a chuva e, conseqüentemente, o sucesso das colheitas.

Interessante observar que ele não *presenciou* realmente este ritual, apenas o conheceu por fotografias. Uma história da arte e da antropologia feita somente por imagens. E esta imagem para se tornar *gesto*, *sobrevivência* deve ter *tocado* o espectador, deve ter *olhado* pra ele, um olhar háptico às avessas.

Este é um ritual que crê dominar as forças da natureza através de um jogo de raciocínio simbólico, a linguagem simbólica das imagens indígenas a serviço de um povo, a garantia da prosperidade. A partir da forma da serpente ele faz uma constelação de imagens onde ele fala da sacralidade da imagem, fala de algo que foge ao nosso controle, um sintoma que retorna sem ser convidado, uma permanência deslocada, aquilo que se apresenta como exceção. Tudo aquilo que não se traduz em palavras e que volta na imagem. Seu raciocínio opera por montagem, não só de imagens, mas também por reflexões e conexões. Ele vê na representação da serpente o raio que garante a chuva, imagem sagrada a este povo, uma vez que é a chuva que garante sua sobrevivência. Faz uma relação com os cultos dionisíacos orientais, de tempos muito remotos. Desta imagem, ele extrai a imagem da escada que representa a verticalização humana em direção ao espírito, uma escada sagrada que levaria ao inumano, uma crença pagã onde o sujeito sobe aos céus através dela, mas que também tem relação com a lateral da pirâmide escalonada mexicana, monumento sacro que guarda tantos mistérios quanto as pirâmides egípcias e seus sarcófagos. De uma figura orgânica, cheia de movimentos como a serpente, ele parte para a escada, simétrica, de ângulos e traços retos, não é o aspecto formal da figuração que interessa, é justamente o *movimento* que vai de uma à outra como que numa dança. Imagem como cintilação, como gesto.

Aby Warburg visita diversos povos e muitos tempos para pensar *seu* tempo, *suas* questões. Nesta relação da serpente com o raio é o sagrado posto à prova na imagem, é a imagem usada no culto ritualístico para atrair as graças dos deuses. O que faz com que uma imagem sobreviva e se torne o traço de uma cultura? Warburg restitui a complexidade das possíveis interações entre uma sociedade moderna e uma primitiva e dá uma noção de memória da imagem que faz com que uma cultura subsista dentro de outra. Ele faz um caminho de certa forma inverso, enquanto a Europa está olhando para o oriente, Warburg volta seus olhos para um dos mais primitivos povos do ocidente.

A serpente usada por este povo em seu ritual – onde o dançarino a coloca em sua boca e dança com ela – é ao mesmo tempo um remédio e um veneno, seu perigo e sua salvação, demônio e mensageiro na mesma figura, uma intercessora, que após a cerimônia é liberada no deserto para que possa voltar ao sub-mundo, aos quatro pontos cardeais, e dar seu recado aos deuses, e assim vir a abençoada chuva. Esta ambivalência já existe na figura da serpente desde a Grécia antiga, como ressalta Warburg em sua conferência, se uma serpente monstruosa sufoca Laocoonte e seus filhos no episódio da guerra de Tróia, é também uma serpente que se enrosca e no navio e salva o deus da guerra. Existiria assim um paganismo eterno, indestrutível, ambivalente, onde as imagens permitem ao homem encarar suas angústias e dúvidas frente à vida, mas ao mesmo tempo ao paganismo é dado conhecer as verdadeiras metamorfoses, poder circular por entre a sorte e o acaso trilhando um caminho mágico de certezas assumidas, por um processo de simbolização característico da evolução da humanidade.

No final de sua conferência, Warburg toca

no ponto onde a crescente tecnologia representaria uma vitória sobre a prática mágica e ritualística, onde no mundo civilizado tudo se domina, inclusive seus medos, inclusive o temor da serpente, enquanto se domestica até a eletricidade, ainda não se podem decifrar os enigmas da existência, mas que priva o homem de encarar estes enigmas e aos medos que eles suscitam.

Partir das reflexões de Aby Warburg neste texto permite pensar a memória que a poeira na obra de Aline Dias carrega, permite pensar na memória do ouro, sua carga simbólica, sua ancestralidade, sua sacralidade, o uso dado a ele em rituais mágicos e também em rituais de passagem, ainda hoje em nossos dias, quando o ouro é usado no casamento, sob a forma da aliança; no anel de quinze anos, que simboliza a passagem da infância para a adolescência. O modo como a imagem conta a história e personifica o símbolo, ou o pensamento do artista, sem necessidade de legenda. Fala da história contada no ouro, da sobrevivência de suas significações ao longo dos tempos. Fala do sagrado através da imagem, Hubert Duprat coloca o sagrado em seus *Casulos* através do ouro.

A imagem dos *Casulos* carrega consigo tantas temporalidades e simbologias quanto o olhar do espectador é capaz de devolver a ela. É uma imagem latente que fala por si. O casulo é um rito de passagem. Uma ação mimética em que o artista interfere, inverte, faz do casulo o resultado e não só parte de um ritual, fase transitória de larva a mariposa.

Sobre esta questão do mimetismo o teórico francês Roger Caillois muito falou em seu texto *Mimetismo y Psicastenía Legendária* (1988), ele inicia falando:

De qualquer maneira que se abordem as coisas, no fim das contas o problema que resulta é o da *distinção*: distinções da realidade e do imaginário, da vigília e do sonho, da ignorância e do conhecimento, etc. [...] E entre as distinções, seguramente nenhuma é mais taxativa que a do organismo e do meio, ou ao menos não existe nenhuma em que a experiência sensível da separação seja mais imediata (tradução da autora, p. 94) ¹.

Caillois discorre sobre os diversos tipos de mimetismo encontrados na natureza, busca exemplos nas mais variadas ordens animais e visita outros autores para fundamentar sua pesquisa. Após longo estudo e muita reflexão, Caillois conclui, de certa forma, que a experiência mimética se encontra na ordem do luxo, do dispêndio, já que na maior parte das vezes se revela inútil. Ele cita vários estudos que comprovam que mesmo os mimetismos mais sofisticados falham na sua função primordial, que seria a de proteger o animal. Foram encontrados restos de animais que fazem desta prática sua proteção em estômagos de diversos predadores. Algumas vezes o truque mimético é de tal ordem que o animal se parece a uma folha verde, suculenta, atraindo outros predadores ao invés de se esconder. Alguns usam a imagem de uma folha em decomposição, tentando talvez compensar esta outra prática, mas no final, este é um luxo da natureza e não exatamente uma função prática e eficiente. Então é possível concluir que se está na presença de um fenômeno muito mais complexo e perturbador, para não falar fascinante, do que parece a princípio, quando se simplifica sua função. Ele fala da fascinação do *olho* que ao estar diante da imagem se transmuta e se transforma.

¹ De cualquier manera que se aborden las cosas, el problema último resulta ser a fin de cuentas el de la *distinción*: distinciones de la realidad y de lo imaginario, de la vigilia y del sueño, de la ignorancia y del conocimiento, etcétera. [...] Y entre las distinciones, seguramente ninguna es más tajante que la del organismo y del medio, o cuando menos no hay ninguna en que la experiencia sensible de la separación sea más inmediata.

Exemplificando sua teoria ele cita algumas espécies que são miméticas sem serem ao menos comestíveis, então não teriam o que temer. Ele fala de um "epifenômeno", uma atividade defensiva que lhe parece nula. Então ele cita: *Estamos, portanto, diante de um luxo e inclusive um luxo perigoso, pois não faltam exemplos em que o mimetismo faz o animal cair de mal a pior* (tradução da autora - CAILLOIS, 1988, p. 115)², ele continua falando de um inseto que simula tão bem os brotos de um arbusto que são podadas por horticultores; fala de um outro tipo em que os animais se comem entre si, confundindo-se com verdadeiras folhas, aí ele diz que se pode pensar em um masoquismo coletivo, sendo a simulação de uma folha a provocação que desembocaria em um canibalismo. Nesta ordem pode-se, talvez, encaixar os casulos de ouro que ao invés de transformarem a larva em um ser invisível, escondida em seu meio, as faz objeto de fascinação e sedução, subvertendo sua função primordial. Ele cita uma expressão que perfeitamente se aplica a este caso: "a despersonalização pela assimilação do espaço" (tradução da autora - p. 122)³. O autor chega a sugerir, comentando sobre um outro teórico, que: *o inútil e luxuoso mimetismo dos insetos que estuda só se encontra ali por pura estética, que é a arte pela arte, adorno, rebuscamento e elegância* (tradução da autora - p. 126, 127)⁴.

Sobre esta referência da ordem do luxo e do dispêndio cabe citar um outro autor que reflete sobre o assunto. No texto *A Noção de Despesa* (BATAILLE, 1975) onde Georges Bataille reflete sobre o homem no mundo,

sobre o consumo e sobre o que ele chama de "despesa improdutivo", existe uma reflexão que caminha paralela ao luxo, ao dispêndio, à sofisticação. Bataille levanta a idéia de que um mundo pacífico que seria ordenado pela necessidade primordial de adquirir, de produzir e conservar seria apenas uma ilusão cômoda, uma vez que o mundo em que vivemos está consagrado à perda e quando a sobrevivência das sociedades só se faz possível devido ao preço de despesas improdutivas consideráveis e crescentes. O que seriam para Bataille as *despesa improdutivas*? Segundo ele um grande número de fenômenos sociais, políticos, econômicos, estéticos, entre eles o luxo, os jogos, os espetáculos, os cultos, a atividade sexual desviada da finalidade genital, as artes, a poesia no sentido estrito do termo são manifestações de despesas improdutivas. É sempre a noção de excesso que está na base dessa construção, complementa ainda sua reflexão dizendo que sempre há excesso, porque a irradiação solar, que se encontra na origem de todo crescimento, é dada sem retorno: "O sol dá sem nunca receber"; existe, então, um acúmulo de energia que só pode ser desperdiçada na exuberância, no exagero, na ebulição.

O homem desempenha um papel eminente nesta cadeia de consumo; ele abre caminho para novas possibilidades, e, por outro lado, é o homem, de todos os seres vivos, o "mais apto a consumir, intensamente, luxuosamente, o excedente de energia". Ao passo que a indústria que ele cria traz múltiplas possibilidades de crescimento, também traz uma "facilidade infinita de

² *Estamos por tanto ante un lujo e incluso un lujo peligroso, pues no faltan ejemplos en que el mimetismo haga caer al animal de mal en peor.*

³ *La despersonalización por asimilación al espacio.*

⁴ *El inútil y lujoso mimetismo de los insectos que estudia sólo se encuentra allí por pura estética, que es el arte por el arte, adorno, rebuscamento y elegancia.*

consumo inútil". Mas dentro destas duas funções, é no consumo que permite o homem estar em acordo com o mundo: uma vez que o destino do universo é "uma realização inútil e infinita", o destino do homem é levar adiante esta realização. Bataille inova o pensamento econômico vigente no período pós Segunda Guerra Mundial. Ele percebe a diferença fundamental entre a economia de um sistema separado (onde há o sentimento de necessidade e onde surgem problemas relativos ao lucro, mas o crescimento parece possível) e a de uma economia que é a da massa viva em seu conjunto – onde a energia está sempre em excesso, existe sempre o acúmulo. O problema levantado então, é saber como, no seio dessa economia geral, é utilizado o excedente, seu uso "que é a causa das mudanças de estrutura", esta escolha de como despende o excesso, também reflete no futuro.

Neste rumo de seu pensamento, o prazer estaria associado à concessão, não à regra. O consumo estaria dividido em duas partes: uma representada pelo uso do mínimo necessário à sobrevivência, situação relativa a certa parte da sociedade; a outra seria representada pelas ditas "despesas improdutivas", acima mencionadas, que representariam atividades que teriam em si mesmas seu fim. O fato é que em cada caso citado, *a ênfase é colocada na perda, que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido* (BATAILLE, 1975, p. 30); esta despesa ainda é destinada

a adquirir ou manter uma posição, posição esta que está diretamente vinculada a uma riqueza, à posse de uma fortuna, com a condição de que esta fortuna seja parcialmente sacrificada por despesas sociais improdutivas, tais como festas, jogos, jóias, luxos e espetáculos. Por exemplo:

Não basta que as jóias sejam belas e deslumbrantes, o que tornaria possível a substituição pelas falsas: o sacrifício de uma fortuna, à qual se preferiu um rio de diamantes, é necessário para a constituição do caráter fascinante desse rio. Esse fato deve ser relacionado com o valor simbólico das jóias (...). Quando em um sonho diamante tem uma significação excrementícia, não se trata apenas de associação por contraste: no inconsciente, tanto as jóias como os excrementos soam matérias malditas que saem de um ferimento, partes da própria pessoa destinadas a um sacrifício ostensivo (...). O caráter funcional das jóias exige seu imenso valor material e explica sozinho o pouco caso que se faz das mais belas imitações, que são quase inutilizáveis. (...) Antes de tudo, fica claro que as coisas sagradas são constituídas por uma operação de perda (BATAILLE, 1975, p. 30 – 31).

Seguindo esta linha de pensamento com Bataille, é possível entender porque Duprat não poderia simplesmente disponibilizar miçangas para suas larvas, perderiam o sentido, não seriam mais, como cita o teórico francês Roger Caillois, um "mito em ação"⁵, perderiam sua aura.

O sacrifício é compensado pelo prazer de adquirir uma peça "original", não uma simples cópia, "imitação barata" que não alimenta

⁵ Segundo o escritor Mircea Eliade, "é o mito que revela como uma realidade veio à existência" (ELIADE, 1995, p.70), o mito é onde encontramos a história por trás do ritual que legitima, ele conta uma história sagrada, um acontecimento primordial que teve lugar no início do Tempo; neste sentido, contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério. "O mito proclama a aparição de uma nova 'situação' cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto é sempre a narração de uma 'criação': conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das realidades, do que aconteceu realmente, do que se manifestou plenamente" (IDEM, p. 85). Quando aqui se falam em realidades, são realidades sagradas que estão em jogo, pois o sagrado é o real. Tudo o que pertence ao profano não participa do Ser, não tem modelo; conforme já falamos, o sagrado não existe sem o profano, mas este não tem lugar nos mitos. "O mito revela a sacralidade absoluta porque relata a atividade criadora dos deuses, desvenda a sacralidade da obra deles. Em outras palavras, o mito descreve as diversas e às vezes dramáticas irrupções do sagrado do mundo" (IDEM, p. 86), e é este sagrado que funda o mundo, o torna legítimo.

os sentidos nem aplaca o desejo de possuir algo valioso e único. Quanto maior a perda, maior o prazer em possuir tal objeto, pois, como lemos acima, “é somente pela perda que a glória e a honra lhe são vinculadas”. A perda ostentatória ainda permanece ligada à riqueza, entretanto a demonstração desta opulência se modificou, hoje a ostentação se faz entre quatro paredes, já não é mais pública e regada a multidões.

Estas pequenas perdas e ostentações, entretanto, parecem ter se tornado a principal razão de viver, trabalhar e sofrer do homem contemporâneo. O desejo de ofuscar anima indivíduos de todas as sociedades e iguala seus anseios, somente diferenciados pelo poder de cada um.

A alguns passos do banco, as jóias, os vestidos, os carros esperam na vitrina o dia em que servirão para estabelecer o esplendor ampliado de um sinistro industrial e de sua velha esposa, mais sinistra ainda. (...) O ciúme de um ser humano pelo outro se libera como entre os selvagens, com uma brutalidade equivalente: só a generosidade, a nobreza desapareceram, e com elas a contrapartida espetacular que os ricos retribuía aos miseráveis (BATAILLE, 1975, p. 39).

A festa e o jogo, que também entram nesta ordem de *despesas improdutivoas*, significam para o homem o momento onde ele pode ser e fazer tudo aquilo que não é possível na vida diária, tudo o que a sociedade não permite. Na festa o excesso é justificado, e até celebrado, uma pessoa pode inclusive se transformar, personificar outra criatura, liberar sua fantasia, agir de maneira completamente diversa da sua, e assim tem sido desde a antiguidade, quando o homem se fantasiava, personificava animais e celebrava as estações, as colheitas, a natureza. É neste momento que o homem deixa sua natureza fluir e atitudes antes

impensadas, agora são passíveis de acontecer, liberando instintos socialmente controlados.

Para a exposição realizada em Paris, no Centre Georges Pompidou, em 1997, intitulada L'Empreinte, Georges Didi-Huberman (1997) faz uma proposta onde ele brinca com a noção de marca, sinal e impressão. Seriam trabalhos que partem da ordem do imediato, da primeira leveza, do primeiro instante, quase um jogo ou uma brincadeira. Para participar desta mostra, Hubert Duprat mostrou seus *Casulos* de ouro, onde a obra se apresenta como o primeiro lampejo, abre a perspectiva da obra que se forma com o gesto, sem retoques, sem interferências posteriores. O casulo fala da presença/ausência da larva. Ele é a *impressão* da larva em seu processo mimético, diretamente ligado a ela. Citando Didi-Huberman na introdução do catálogo desta mostra: “poderíamos dizer que a impressão é a imagem dialética, alguma coisa que nos fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia) que da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia)”, assim funcionam os casulos.

Mas este não é o único trabalho de Duprat que poderia se encaixar nesta proposta de Didi-Huberman, *Les Bêtes*, 1992/1999, são peças de sílex de 30 X 35 cm que falam da arte dos primórdios da humanidade. Sílex é uma rocha sedimentar silicatada, era utilizada na pelos homens no período pré-histórico como material de confecção das pontas de lanças e para instrumentos de corte. O artista transfere para o sílex figuras que representariam as imagens formadas nas paredes quando uma pessoa brinca frente a uma luz, formando cabeças de animais com suas mãos. Ele diz que nesta brincadeira infantil, que talvez tenha sido feita nas cavernas, durante a pré-história, reside o início da arte, nas imagens geradas na parede, antes

dos desenhos de bisontes e das mãos impressas nestas mesmas paredes. Didi-Huberman diz, neste mesmo texto, que “as impressões podem ser também a *aurora das imagens*”. Hubert Duprat eterniza o momento em que a imagem é refletida na parede com o mesmo material que era utilizado por estes seres pré-históricos em sua vida diária - referência dupla a este período, referência esta que vai da ordem do jogo, nos momentos de lazer dentro das cavernas, como se pode imaginar, para o instrumento rudimentar de caça, imagem já sedimentada em nossa memória como sendo a figura do homem pré-histórico, o caçador que antes de sair para sua empreitada desenhava o animal nestas mesmas paredes, em um ritual simbólico. É um momento fugaz este em que uma brincadeira de mãos em frente à fogueira se traduz em imagens na parede, e é com muita poesia que Duprat as transfere para a rocha. Quando se olha esta obra, imediatamente o que vem à mente são os jogos para crianças, pois as cabeças de animais representadas levam a este imaginário infantil. O artista está falando de um gesto, de uma impressão causada através da luz, da imagem apreendida em um momento que se perde com o próprio gesto de mover as mãos, o mesmo gesto que as cria.

Não se pode deixar de pensar em uma entrevista de Georges Didi-Huberman a Pedro Romero, quando ele fala da imagem como gesto e como crença. Ele fala sobre um texto que estava escrevendo onde compara a imagem a uma borboleta, onde só se consegue ver suas asas em uma cintilação, posto que quando esta está em repouso está com as asas fechadas. Ele diz:

Se realmente queres ver as asas de uma borboleta, primeiro tens que matá-la e em seguida colocá-la em uma vitrine. Uma vez morta, e só então, podes contemplá-la tranqüilamente. Mas se quiseres conservar a vida, que no fim é o mais interessante, só verás as asas fugazmente, por muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma borboleta. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em uma cintilação (tradução da autora - DIDI-HUBERMAN In: ROMERO, 2007) ⁶.

É muito bonita esta comparação, pensar na imagem como uma cintilação faz pensar na imagem enquanto memória, enquanto momento que se tenta apreender, e isto a arte faz com maestria. É sobre isto que falam *As Bestas* de Hubert Duprat, mas também remete ao *Cubo de Poeira* de Aline Dias, assim diz Didi-Huberman nesta mesma entrevista: [...] *pela simples razão de que uma só imagem – igual que um só gesto – reúne em si mesma vários tempos heterogêneos* (tradução da autora) ⁷

Os três trabalhos citados neste artigo levantam a questão da série, e esta é também uma característica comentada por Didi-Huberman no *L'Empreinte* quando ele fala sobre a impressão. Ele segue:

Porque cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada do corporal e universalizante como a reprodução serial: a que produz semelhanças extremas que não são mimésis, mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como negativos, contra-formas, dessemelhanças (DIDI-HUBERMAN, 1997).

⁶ *Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y sólo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, sólo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.*

⁷ [...] *por la simple razón de que una sola imagen – al igual que un solo gesto – reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos.*

O que seriam *As Bestas* de Duprat se não impressões como contra-formas? O gesto calcado na pedra. Os *Casulos* são as dessemelhanças, casulos que entre si se diferenciam, mas são em síntese a mesma obra. O *Cubo* de Aline Dias é a duplicação, sempre igual, sempre contendo outras memórias, outras poeiras, outras histórias. E continua no mesmo texto:

Todas as práticas da impressão, desde os primórdios do homem, passando pela Idade Média, pela Renascença, ou pela iconografia de cada época, estão sempre jogando com o paradigma da impressão: duplicar legitimamente, disseminar o único, aproximar o distante até a sensação tátil (o vestígio), afastar o contato até a distância intransponível (aura) da face enquanto face (DIDI-HUBERMAN, 1997).

A impressão teria por função “conservar” a imagem, ou parte dela, para que pudesse ser observado na posteridade, para que o “outrora encontrasse o agora” nesta imagem conservada em seu esplendor, ou ao menos em seu gesto.

Estas são obras que têm o anacronismo em suas raízes, onde o tempo calcou sua marca e é parte fundamental do trabalho, o tempo *fala* nestas obras. Citando Walter Benjamin no texto, Didi-Huberman diz que:

[...] uma hipótese admirável sobre o anacronismo das obras de arte que não chegaram ainda a serem legíveis pela história. Ele disse: “O Outrora reencontra o Agora em um momento de luz”. A imagem na qual o passado e o presente se miram, se transformam, se criticam mutuamente formando algo que *Benjamin* chamava de constelação, uma configuração dialética dos tempos heterogêneos (DIDI-HUBERMAN, 1997).

Diante do olhar do espectador têm-se diversas temporalidades pulsando na obra e ela devolve as camadas de olhares e significantes que a constituem. A três obras transitam pela ordem do esplendor, cada qual a seu modo, e o esplendor nunca é o que parece.

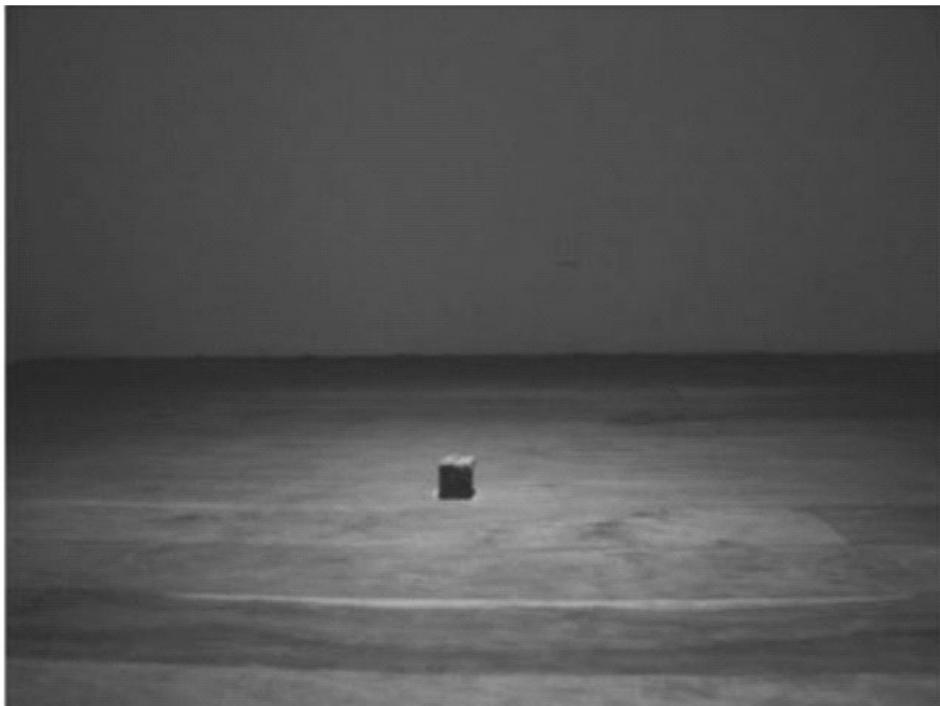


Imagens adaptadas pela autora
Huber Duprat – *Lês Bêtes* (1992 – 1999)
Sílex ; 30 X 35 cm

Imagens adaptadas pela autora

Hubert Duprat – *Larves aquatiques de Trichoptères avec leur étuis* (1980 – 2006)

Ouro, turquesas, pérolas ; dimensões variáveis de 2 a 3 cm



Imagens adaptadas pela autora
Aline Dias – *Cubo de poeira* (2005)
poeira

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *A Noção de Despesa – A Parte Maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BESSION, Christian (Org.). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaître. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.
- CAILLOIS, Roger. Mimetismo y Psicastenia Legendaria. In: *El Mito y el Hombre*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Impressão, Marca, Sinal. In : *L'Empreinte*. Catálogo de exposição – Centre Georges Pompidou – Paris – 1997. Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG, por Patrícia Franca.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ROMERO, Pedro G. *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. 2007.
- WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*. Introduction de Joseph L. Koerner. Paris: Macula, la littérature artistique, 2003, 162 p. *Aline Dias e Bruno Vieira - Projeto Trajetórias*. In: <http://65.110.61.30/oktiva.net/1321/nota/17750>, com acesso em 14 de março de 2008.
- CAVANI, Júlio. Reinterpretações do vazio. FUNDAJ - Duas exposições investigam os movimentos e sentidos da ausência e presença. *Caderno Viver*. Da equipe do DIÁRIO. In: <http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=782&textCode=6797&date=currentDate>, com acesso em 14 de março de 2008.
- Quase vazio - *Entrevista com Aline Dias*. In: <http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/1321/nota/18536>, acesso em 13 de março de 2008.