

Marco Paulo Rolla

**O CORPO E O MATERIAL:
UMA REFLEXÃO SOCIAL DO DESEJO NA VIDA
ATRAVÉS DA ARTE**

**Belo Horizonte
Faculdade de Belas-Artes da UFMG
2006**

Marco Paulo Rolla

**O CORPO E O MATERIAL:
UMA REFLEXÃO SOCIAL DO DESEJO NA VIDA,
ATRAVÉS DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

**Área de Concentração:
Arte e Tecnologia da Imagem**

**Orientadora:
Profa. Dra. Patricia Franca**

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2006**

Rolla, Marco Paulo, 1967-

O corpo e o material: uma reflexão social do desejo na vida,
através da arte / Marco Paulo Rolla. - 2006.

144 f.: il. + 1 DVD

Orientadora: Patrícia Franca

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Arte contemporânea - Teses 2. Performance (Arte) - Teses 3.
Interdisciplinaridade na arte - Teses I. Franca, Patrícia Dias, 1958-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes
III. Título.

709.05

Folha de Aprovação

Marco Paulo Rolla

O corpo e o material: uma reflexão social do desejo na vida, através da Arte

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre no Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Patrícia Franca
Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Regina Melim
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. Wanda de Paula Tófani
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 27 de julho de 2006.

Dedico esta dissertação aos meus pais por estarem sempre respeitando meu desejo e não medindo esforços para descobrir e aprimorar minha sensibilidade de artista. Também quero oferecer esta homenagem a todos os professores, artistas e influências que foram essenciais na formação de minha maneira de observar a vida.

Agradecimentos

À Patrícia Franca por sua orientação, dedicação e generosidade que foram fundamentais para a conclusão desta pesquisa.

Integrantes da banca, professores e a todos que de alguma maneira ajudaram no processo deste mestrado.

Resumo

Atravessando a história da Arte e a do homem em busca de seus desejos, traço um paralelo entre o desenvolvimento de minhas poéticas artísticas e as ações ocorridas nessa história, buscando entender a contemporaneidade como uma causa ou um resultado de cada realidade. Relaciono as situações sociais do agora com as ações propostas em minha obra, pois somos resultado desse meio e somente mediante o distanciamento analítico podemos adquirir visões críticas da vida no presente. Ao fazer ligações com artistas e movimentos na Arte que, ao longo do processo de minha obra, chamaram a atenção por sua energia de transformação e vivacidade em suas realidades, analiso as semelhanças e a importância desses movimentos e pessoas para hoje podermos usar a Arte como um instrumento de reflexão sobre a vida.

Summary

Looking over Art history and the history of man searching about his desires, I made a parallel between my own art poetics and the actions in these histories, understanding contemporary days as a development of each reality. To relate social situations from nowadays with propositions in my Art work, as we are results of our environment and only with a distant and analytic gazing, we can get a critical vision of life in the present time. When making connections with artists and movements in Art that took my attention over its strong energy of transformation in each reality, I try to analyze similarities and the importance of this actions and people to give us the possibility of today use Art as a tool to reflect life.

LISTA DE FIGURAS

1	Marco Paulo Rolla, <i>Café da Manhã, performance</i> , 2001, fotografia de Ignácio Asparra	13
2	<i>Relâche</i> , Théâtre de Champs Elysées, Paris, 4 de dezembro de 1924	17
3	Marcel Duchamp em sua participação no espetáculo <i>Relâche</i>	17
4	Hugo Ball, <i>performance no Cabaret Voltaire</i> , Zurich, 1917	20
5	Picabia, festival Dada, 1920	20
6	Francis Picabia, <i>Lust and torment</i> , [s.d.]	21
7	Marco Paulo Rolla, <i>Estados de Espírito (detalhe)</i> , lápis de cor e grafite sobre papel, 2001	21
8	Espetáculo com música composta por Erik Satie, 1917	22
9	Marco Paulo Rolla, <i>Tanque</i> , performance em colaboração com Dudude Herrmann, 2003, fotografia de Guto Muniz	22
10	<i>Relâche</i> , Théâtre de Champs Elysées, Paris, 4 de dezembro de 1924.	22
11	<i>Relâche</i> , Théâtre de Champs Elysées, Paris, 4 de dezembro de 1924, Picabia como uma bailarina barbada no frame do filme <i>Entracte</i> , parte do espetáculo	22
12	Marco Paulo Rolla, <i>A Eletrola</i> , acrílica sobre tela, 1992	25
13	Marco Paulo Rolla, <i>Ataque Barroco</i> , criado-mudo, cabelo sintético, relógio despertador e livros, 2003	27
14	Marco Paulo Rolla, <i>A Enceradeira</i> , enceradeira, fio elétrico e cabelo sintético, 2003, fotografia de Fábio Cansado	27
15	Marco Paulo Rolla, <i>Confortável</i> , instalação <i>performance</i> , 1998	28
16	Marco Paulo Rolla, <i>Confortável</i> , silk-screen e Vacuum-forming s/ poliestirene, 1998	29
17	Marco Paulo Rolla, <i>Confortável</i> , lápis de cor e grafite s/ papel, 1994	29
18	Parmigianino, <i>Auto-retrato</i> , 1524	32
19	Dürer, <i>Auto-retrato aos 22 anos</i> , óleo sobre linho, 1493.	32
20	Marco Paulo Rolla, <i>Deformador analógico, videoperformance</i> , 2003	32
21	Jacopo Pontormo, <i>Auto-retrato</i> , século XVI, [s.d.]	32
22	Pontormo, <i>Deposizione</i> , afresco, 1527	35
23	Pontormo, <i>Due gentiluomini</i> , 1522	36
24	Pontormo, <i>Desenhos para o afresco de San Lorenzo, grupo de mortos</i> , 1554-1556	37
25	Marco Paulo Rolla, <i>Desconstruções</i> , casca de parede e grafite s/ papel, 2003, fotografia de Fábio Cansado	37
26	Bernini, <i>Êxtase de Santa Tereza</i> , mármore, 1645-52	38
27	Marco Paulo Rolla, <i>Êxtase</i> , argila crua, 2005	38

28	Marco Paulo Rolla, <i>Objetos do Desejo</i> , Moveis, instalação <i>performance</i> , madeira, pano e ferro, 1999	38
29	David Bailly, <i>Auto-retrato com símbolos de Vanitas</i> , óleo sobre painel, 1651	41
30	Marco Paulo Rolla, <i>Natureza- Morta</i> , fotografia, 1998	41
31	Rembrandt, <i>Auto-retrato</i> , 1637	43
32	Rembrandt, <i>Auto-retrato</i> , 1669	43
33	Jan Steen, <i>The Artist's Family</i> , 1663	44
34	Marco Paulo Rolla, <i>Picnic</i> (detalhe), Cerâmica, objetos, uvas, cebolas brotando e vinho, 2001	46
35	Marco Paulo Rolla, <i>Café-da-manhã</i> (detalhe), <i>performance</i> , 2001	46
36	Jan Steen, <i>Luxuria</i> (detalhe)	46
37	Marco Paulo Rolla, <i>Pano de Mesa</i> , Porcelana, taça de vidro e vinho, 60 X 55 X 6cm, 2000, fotografia de Inês Rabelo	47
38	Marco Paulo Rolla, <i>Paisagem (pedra)</i> , <i>still de videoperformance</i> , 2002	51
39	Hendrick Goltzius de Cornelis Cornelisz, <i>da série The Four Disgracers</i> , 1588	52
40	Marco Paulo Rolla, <i>Natureza-Morta</i> , fotografia, 1998	53
41	Marco Paulo Rolla, <i>Luxúria</i> , Crâmica, pedras semi-preciosas e pérolas falsas, 2001-2003, fotografia de Fábio Cansado	55
42	Marco Paulo Rolla, <i>Vanitas (relógios)</i> , fotografia, 1999	56
43	Gustave Courbet, <i>The Sleepers</i> , óleo s/ tela, 1866.	59
44	Marco Paulo Rolla, <i>Canibal</i> , <i>performance</i> , 2004, fotografia de Ding Musa	59
45	Gustave Courbet, <i>L' origine du monde</i> , óleo s/ tela, 1866	61
46	Marco Paulo Rolla, <i>Vanitas (carnes)</i> , Cerâmica e madeira, 2003, fotografia: Fábio Cansado	62
47	Gustave Courbet, <i>The Painter's Studio; A Real Allegory</i> , 1855	65
48	Marco Paulo Rolla, <i>Banquete</i> , <i>performance</i> , 2003, fotografia: Thomas Lenden	67
49	Marcel Duchamp, <i>Bicycle Wheel</i> , 1913	68
50	Marcel Duchamp, <i>Chocolate-Grinder-No-2</i> (alusão à masturbação), 1914.	70
51	Francis Picabia, <i>Loving Parade</i> , 1917	70
52	Marco Paulo Rolla, <i>Picnic</i> , cerâmica, porcelana e materiais diversos, 2001	73
53	Marcel Duchamp, <i>Etant donné</i> (por fora), 1923 – 68	75
54	Marcel Duchamp, <i>Etant donné</i> (visão interna, pela fresta da porta), 1923-1968	75
55	Bernini, A Abençoada Lodovica Albertoni, um pouco maior do que a escala humana, mármore, 1671	80

56	Marco Paulo Rolla, <i>Êxtase</i> , argila crua, 2005	82
57	Hans Bellmer, <i>La Poupée</i> , 1932/45	82
58	Hans Bellmer, gravura, [s.d.]	82
59	Hans Bellmer, gravura, 65 X 50cm, 1960	82
60	Marco Paulo Rolla, <i>Confortável</i> , instalação <i>performance</i> , 1998	88
61	Marco Paulo Rolla, <i>Confortável</i> , lápis de cor e grafite s/ papel, 1994	91
62	Marco Paulo Rolla, <i>Derramando</i> , instalação na fachada da galeria vermelho, 2005	91
63	Marco Paulo Rolla, <i>A lamparina</i> , acrílica s/ tela, 1996	92
64	Marco Paulo Rolla, <i>Extensões do corpo</i> , instalação <i>performance</i> , 2004	92
65	Marco Paulo Rolla, <i>Objetos do Desejo</i> , Moveis, instalação <i>performance</i> , madeira, pano e ferro, 1999	93
66	Marco Paulo Rolla, <i>Ataque barroco (aquivos públicos)</i> , instalação construída por um dia com arquivos, móveis e eletro domésticos, rejeitados e pertencentes ao serviço público de minas gerais, 2001	96
67	Marco Paulo Rolla, <i>Desconstruções</i> , casca de parede e grafite s/ papel, 29,7 X 42cm, 2003, fotografia: Fábio Cansado	101
68	Marco Paulo Rolla, <i>Canibal</i> , <i>performance</i> , 2004, fotografia: Ding Musa	101
69	Marco Paulo Rolla, <i>Café da Manhã</i> , <i>performance</i> , 2001	102
70	Marco Paulo Rolla, <i>O Lavador de Tapetes</i> , acrílica s/ tela, 145 X 205cm, fotografia: Daniel Mansur, 1991	105
71	Marco Paulo Rolla, <i>Pano de chão (saco de café)</i> , cerâmica, cabo de vassoura e saco de café, 40 X 30 X 3cm, 2001	105
72	Marco Paulo Rolla, <i>Pano de Mesa (detalhe)</i> , porcelana, taça de vidro e vinho, 11 X 48 X 51cm, 2001	106
73	Marco Paulo Rolla, <i>Ataque barroco (aquivos públicos) detalhe</i> , 2001	107
74	Marco Paulo Rolla, <i>Oráculo</i> , porcelana s/madeira, 114 X 60 X 40cm, 1998	107
75	Marco Paulo Rolla, <i>Banquete</i> , <i>performance</i> , 2003, fotografia: Thomas Lenden	108
76	Marco Paulo Rolla, <i>No jardim</i> , Cerâmica, porcelana e sujeira, 495 X 420 X 90cm, 2001/03, fotografia: Fábio Cansado	111
77	Marco Paulo Rolla, <i>Paisagem (pedra)</i> , <i>still</i> de <i>videoperformance</i> , 2002	111
78	Marco Paulo Rolla, <i>pano de mesa (chá)</i> porcelana, chá e xícara, 15 X 48 X 41cm, 2001	112
79	Marco Paulo Rolla, <i>Café da Manhã (restos)</i> , Durban 2002/Buenos Aires 2001	112
80	Marco Paulo Rolla, <i>Café da Manhã</i> , <i>performance</i> , 2001	116
81	Marco Paulo Rolla, <i>Canibal</i> , <i>performance</i> , 2004, fotografia: Ding Musa	117
82	Marco Paulo Rolla, <i>Canibal</i> , <i>performance</i> , 2004, fotografia: Ding Musa	118

- 83** Marco Paulo Rolla, *Transporte (exterior)*, Madeira, porcelana, papel e plástico, 45 X 119 X 134 X 129cm, 2004
- 84** Marco Paulo Rolla, *Transporte*, Madeira, porcelana, papel e plástico, 45 X 134 X 129cm, 2004
- 85** Marco Paulo Rolla, *Ataque barroco (arquivos públicos) detalhe*, 2001. 120
- 86** Marco Paulo Rolla, *Tanque*, performance em colaboração com Dudue Herrmann, 2003, fotografia: Guto Muniz 121
- 87** Marco Paulo Rolla, *Tanque*, performance em colaboração com Dudue Herrmann, 2003, fotografia: Guto Muniz 122
- 88** Marco Paulo Rolla, *Pano de chão (jarro de água)*, cerâmica, cabo de vassoura e jarro de vidro e água, 40 X 30 X 3cm,2001 123
- 89** Marco Paulo Rolla, *Picnic*, cerâmica, porcelana e materiais diversos, 400 X 350cm, 2001. 125
- 90** Marco Paulo Rolla, *Deformador analógico*, vídeo performance, 2003 127
- 91** Marco Paulo Rolla, *Pano de chão (pote de geléia)*, cerâmica, cabo de vassoura e pote de geléia, 40 X 30 X 3cm,2001 129
- 92** Marco Paulo Rolla, Basta uma falha sua para você perder um grande amor - Julia, 131
acrílica s/ tela, 60 X 50cm, 2004
- 93** Marco Paulo Rolla, Basta uma falha sua para você perder um grande amor - 131
Marcos, acrílica s/ tela, 60 X 50cm, 2004
- 94** Marco Paulo Rolla, *Oráculo*, cerâmica, 64 X 212 X 150cm, 1998 131
- 95** Marco Paulo Rolla, *Extensões do corpo*, Instalação performance, 2004, fotografia 132
Anita Dube
- 96** Marco Paulo Rolla, *azeitonas pretas*, acrílica s/ tela, 195 X 160cm, 1995, fotografia: 135
Rômulo Fialdine
- 97** Marco Paulo Rolla, *Banquete*, performance, 2003, fotografia: Thomas Lenden. 136
- 98** Marco Paulo Rolla, *Pele*,acrílica s/ casaco de pele, 60 X 76 X 25cm 136
- 99** Marco Paulo Rolla, *Oráculo*, cerâmica, 64 X 212 X 150cm, 1998 137
- 100** Marco Paulo Rolla, *Café da Manhã*, performance, 2001, fotografia:Ignácio asparra 139

SUMÁRIO

Lista de Figuras	08
O menino guloso	12
Parte I	16
A performance como condensadora e libertadora de muitos meios na expressividade da Arte	16
O Dadaísmo	19
Uma reflexão social do desejo	23
O Maneirismo	30
Vanitas	40
A pintura holandesa do século XVII	42
Acidentes	47
O mundo através das lentes	49
Courbet (1819-1877)	58
Marcel Duchamp	68
Georges Battaille	77
Hans Bellmer	81
Parte II	84
Um corpo performático	84
Novos híbridos e a relação capital no corpo urbano	85
As performances e suas ramificações no conjunto do trabalho	87
Confortável - 1998	88
Objetos do desejo - 1999	93
A memória das imagens e suas simbologias	99
Café da manhã (<i>Breakfast</i>) - 2001	102
Banquete - 2003	108
A comida	112
Canibal - 2004	118
Tanque - 2003	121
Do real ao ilusório	124
Extensões do corpo – 2004	132
A gravidade	137
Considerações finais	140
Referências	142

O menino guloso

Ele engolia tudo o que via. Não deixava nada escapar. Alimentos para o corpo e para o instinto criador. Tudo entrava na máquina lúdica inserida no menino, que ao final apresentava ao mundo um resultado transformador. Mas, de vez em quando, se tornava um monstro, que, em vez de criar, destruía. E, assim, descobria novos alimentos.

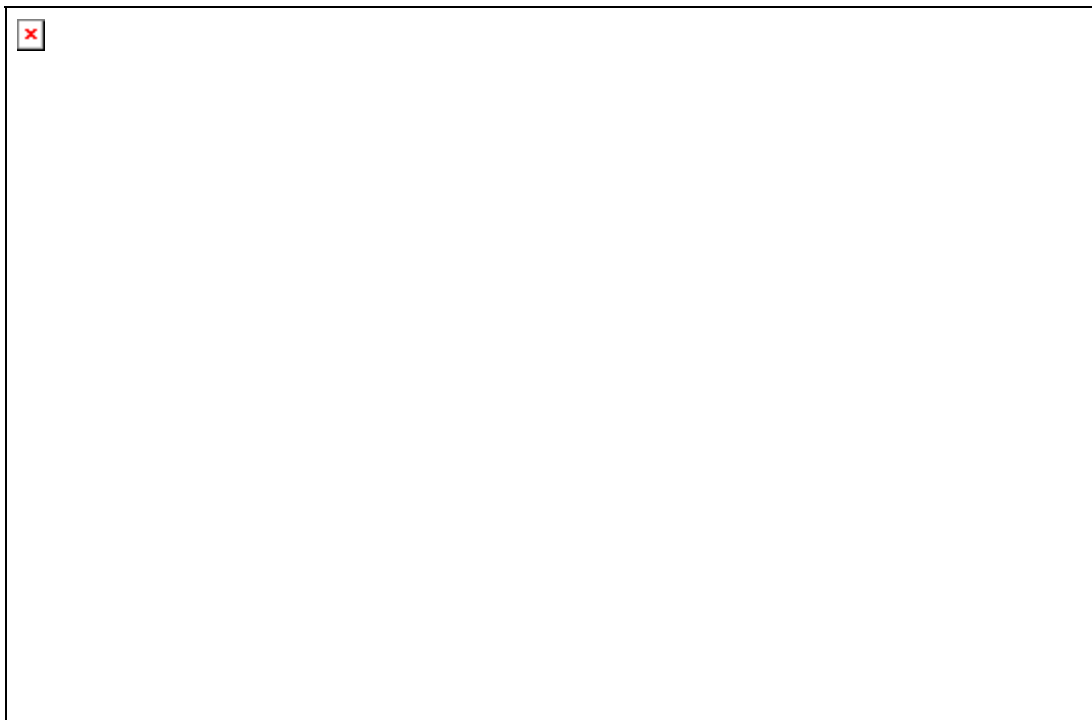
Quando percebemos nosso ímpeto artístico? Talvez uma criança nunca se pergunte tal normalidade, pois nessa fase tudo é possível e permitido de ser vivido. Cria-se com muita naturalidade.

E não foi diferente comigo já que fui estimulado em várias sensibilidades artísticas. Aos cinco anos eu tocava piano, ocorriam muitas incursões teatrais no grupo escolar e outros tipos de manifestações artísticas: do desenho ao bambolê. Se fosse Arte e corporalidade, sempre era uma atração e, então, praticava tudo. Talvez aí já estivesse se definindo o momento em que assumi a proposta de ser artista e comecei a construir uma linguagem com conteúdo para criar um corpo de trabalhos. Vejo que isso se repete hoje, pois fui me concentrando em diferentes meios e percebo que agora tudo se reúne.

Faço um trabalho que tenta refletir o que vivo. Multidisciplinar, mas com um ponto comum que sou eu, como ser humano, considerando que todas as minhas ansiedades e todos os meus desejos estão sendo também sentidos por todos os seres desta época.

Há pouco tempo fui influenciado por uma dessas vivências de quando tinha sete anos de idade. A construção de uma *performance* foi estimulada pela memória de uma representação teatral de que participei no grupo escolar; figurava um “café da manhã”. *O menino guloso*, título da cena, foi apresentado para todos os alunos, no pátio, antes do início das aulas. O meu papel era apenas o de ser comportado e exemplar à mesa, tomando o café da manhã e compondo a inusitada visão. Também havia outros personagens como uma irmã, a mãe e o irmão, que era o guloso que conversava de boca cheia e mostrava sua feiúra. Um detalhe muito importante era o fato de que, naquele dia, acordei e fui tomar o meu café da manhã no pátio da escola e em público. Era um acontecimento raro e, com a percepção de um menino de sete anos, podia sentir a peculiaridade do fato performático e da visão que se formava. Esse fato nunca me saiu da memória. No entanto, o que penso ser de maior relevância é o deslocamento do real naquele contexto do pátio, patético e estranho. Isso foi se

transformar, no ano de 2001, na *performance Café da manhã*.¹



1 – Marco Paulo Rolla, *Café da Manhã*, 2001.

Um homem toma o seu café da manhã por uns dez minutos até que, em um momento decidido, atira-se sobre a mesa em um golpe decisivo, que simboliza o momento de uma decisão precisa, quando giramos a vida e desenhemos nossos caminhos. Como uma resposta ao estímulo recebido na criança que era e, ao mesmo tempo retomando o ímpeto da infância, me dou o direito de transgredir aquela realidade organizada de forma a reverter o drama patético do cotidiano.

Entender o ambiente externo ao meu redor e tentar me expressar a partir dessa realidade. Essa atitude me obrigou a partir em busca de um foco de pesquisa que me levasse de encontro do objetivo de estar atento ao tempo presente. Logo decidi que o ser humano seria meu principal assunto, sempre levando em consideração todos os níveis desse complexo objeto de observação. Parti principalmente da experiência do meu próprio ser e de uma tentativa de observar as relações sociais ao meu redor; todos os tipos de ansiedades: a material, a espiritual, a sexual, a emocional e todos os humores e as ações que quase sempre são repetidas e massificadas como clichês. Comportamentos hoje controlados pelos meios de comunicação. Padrões maneiristas desenvolvidos pela sociedade. Buracos a ser preenchidos e esvaziados.

¹ Ver na seção *Café da manhã* da Parte II uma descrição detalhada e um aprofundamento no conceito do trabalho.

Desejo, em minha obra, desenvolver um discurso em que fique clara a pluralidade do ser do humano, qualquer tipologia física, pensamentos, filosofias, políticas, identidade sexual, desejos materiais, ações, clichês como parte de uma totalidade. Um corpo como forma e linguagem.

Usando estratégias parecidas com o deslocamento provocado em *O menino guloso*, procuro criar uma quebra de narrativas e, como em uma colagem, misturar essas várias realidades simultâneas em um único momento presente. Conseqüentemente, começa a haver quebra de conceitos e maneiras de comportamento mediante os descompassos da imagem. Tento explicitar toda a complexidade contida na sociedade contemporânea, que sempre está construindo um modelo a ser seguido ou apontando para uma organização que, supostamente, nos levaria a um caminho em que a vida teria um rumo eticamente “correto”.

O limite da existência humana é o ponto de tensão da vida. Desejo e morte, uma linha e suas duas polaridades. Dois pontos que fecham um círculo, algumas vezes trabalham como impulso e outras, como limite. De qualquer maneira vivemos a vida diariamente e, segundo se espera, deveríamos construir família, casa, carreira, dinheiro, sempre conscientes de nossa existência, tentando entender tudo e criando o sonho do conforto.

Proteger o futuro em tempos de violência.

Como sustentar uma situação equilibrada? Isso é possível? Ou teríamos que simplesmente aceitar a realidade plural, de seres e situações que simultaneamente estão tornando ativas as várias formas de vida. Muitos desses conflitos serviram de base para reações artísticas perante a fragilidade do humano nos extremos momentos da História, como na Primeira Guerra Mundial. Os dadaístas reinventaram a ordem para explicitar a atrocidade de sua existência diante daquela realidade. Também no momento labiríntico da descoberta do sistema solar anunciado por Galileu, que coincide com o momento do Maneirismo. O desenvolvimento de tecnologias ópticas na Holanda tornou possível a renomada representação dos pintores holandeses no século XVII. O desconforto com o mundo industrial idealizado pela paisagem romântica do século XIX, que foi redimensionado pela bravura de Courbet, com suas imagens desafiantes e deladoras de uma época em que a reflexão do social na Arte ainda era uma operação incomum.

Hoje o conceito é trabalhado pelo artista como parte inerente à obra de Arte e ao discurso próprio de seu trabalho, sendo parte fundamental para se garantir a qualidade do trabalho. E muitas mídias como o vídeo, a *performance*, a instalação, a *videoperformance* e a arte digital são claros efeitos desse poder de propor, transgredir e transformar concepções, éticas e estéticas, sejam da Arte, sejam da sociedade.

Parte I

A *performance* como condensadora e libertadora de muitos meios na expressividade da Arte

A *performance* pode ser considerada um campo de encontro das artes, em que toda confluência é possível, pois muitas vezes várias combinações são necessárias para que o corpo obtenha o momento do estado performático e a expressividade necessária. Em muitos experimentos do início do século XX, primórdios das tentativas de interlocução entre as artes, o senso plástico e visual foi utilizado em conjunto com uma peça musical e ou poética para enfatizar, no corpo, o mundo a ser expresso.

O corpo passa a ser suporte e material a ser trabalhado — a superfície mais real e eficaz para exprimir as atrocidades humanas, como a guerra ou as transformações já reconhecíveis nos homens pelos efeitos do uso, no cotidiano, do desenvolvimento de várias tecnologias.

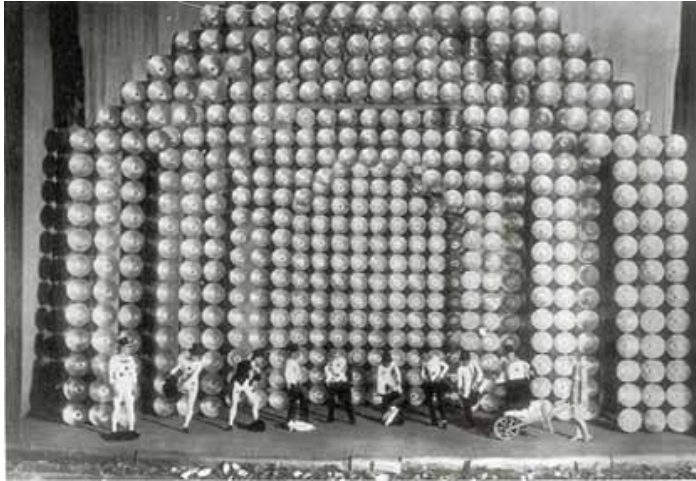
Por que não contaminar o corpo com a máquina que movimenta o mundo e redimensiona o tempo e a vida? O corpo performático quer ser atravessado por tudo o que está sendo materializado no mundo. Quer se diluir na vida e simultaneamente concentrar em si a complexidade do cotidiano.

Com a noção gradativa da colocação da vida cotidiana na obra de Arte através dos feitos dos maneiristas, de Courbet, dos impressionistas com sua noção quase abstrata na representação da atmosfera, os dadaístas, os futuristas e os surrealistas estavam interessados em subjetivamente colocar a vida como sensibilidade inerente ao corpo.

Muitos experimentos fortemente impactantes e fundamentais para a construção da noção que temos hoje das possibilidades da Arte foram realizados por artistas como, Erik Satie², René Clair e Rolf de Maré's Ballet Suédois, que colaboraram na criação de *Relâche*³, em 1924, da qual o libreto é escrito por Picabia, que também performou no filme dirigido por Clair como uma bailarina barbada e, junto com Duchamp e Man Ray, fez aparições performáticas no palco.

² Compositor francês que participou com sua música e sua *performance* do espetáculo *Relâche*, em 1924, e colaborou com artistas como Duchamp, Man Ray e todos os relativos do grupo em Paris. Satie desenvolvia no momento muitos experimentos sonoros referentes a ruídos da modernidade, do mecânico, e isso também era experimentado por todas as áreas artísticas no momento.

³ *Relâche* estreou em 4 de dezembro de 1924, no Théâtre de Champs Elysées, em Paris.



2 - *Relâche*, 4 de dezembro de 1924.



3 – Marcel Duchamp em sua participação no espetáculo *Relâche*.

Esse espetáculo multimídia foi o primeiro a ter experimentado a junção, de maneira muito elaborada e grandiosa, de orquestra, artistas plásticos, corpo de baile, compositor e diretor de cinema. O cinema tinha sido inventado havia pouco tempo e estava sendo experimentado por Man Ray, Duchamp, Buñuel, Dali e outros.

Hoje elementos como o ruído ordinário, que figuram grandes momentos da música contemporânea desenvolvida por compositores como John Cage, devem sua possível existência como Arte aos experimentos artísticos e à realidade de um mundo novo industrializado.

O exercício da velocidade na imagem realizada pelos meios de comunicação e a dança ligada à tecnologia da imagem do cinema já podem ser notados em *Relâche*. Sua estrutura se resumia em dois atos e um entreto, composto do filme de René Clair, que nos deixa atônitos, tontos e impressionados com o tratamento de suas imagens em velocidade, atingida pelas técnicas de montagem, além de ser um exercício de expressão através da subjetividade. É um visível efeito do contato do homem com a máquina, que já aponta para os efeitos hipnóticos da imagem videográfica recebida pela população do mundo contemporâneo globalizado.

Para completar o deslocamento, o filme, que na estrutura do todo do espetáculo, se posicionava justamente no intervalo da obra, entre o primeiro e o segundo atos. *Entrée-act* era o título do filme que contou com a composição musical criada por Eric Satie e executada por uma orquestra. O compositor também participava como ator no filme junto com Marcel Duchamp, Picabia e muitos outros artistas, poetas e intelectuais que mesclavam realidade e ficção ao fazer aparições performáticas também no palco do teatro.

Relâche, título da obra, é o nome que se dá ao momento de descanso no teatro, entre os ensaios. O cotidiano do artista, mais uma vez, se coloca à mostra como nas

pinturas holandesas do século XVII, que de alguma maneira apontam para uma atitude performática em artistas como Jan Steen e Rembrandt, que se retratam e se colocam em várias aparições simbólicas. Podemos refletir como as ações da Arte têm influência e são influenciadas pela vida. Cada vez mais essa certeza reflete o comportamento da Arte hoje.

A *performance* foi uma das mais fortes defensoras dessa mudança de foco na arte no século XX, mais precisamente nos anos 1950 e 1960, tornando definitiva a proximidade entre a vida e a Arte. A *performance* como conhecemos e praticamos hoje, com certeza, ainda é um efeito do conjunto de todas essas ações e se desenvolve na liberdade de combinações oferecidas por essas propostas. As artes podem se intercruzar sempre e experimentar efeitos inusitados e únicos.

Seguindo o curso da história, também podemos notar o fortalecimento do uso do conceito como o núcleo do trabalho de Arte, muitas vezes superando o fazer e a matéria. Esses fatos ocorreram como resposta aos experimentos performáticos e de muitos outros específicos, desenvolvidos em cada área artística e em cada indivíduo artista.

Dessa forma, minha obra opera na contemporaneidade apoiada e em conexão com a abertura que esses experimentos realizaram. Isso fica claro na medida em que podemos observar a variedade de mídias que interligam e dialogam os conceitos destrinchados de minhas primeiras fases pictóricas e dos desenhos que acompanham essas fases. Hoje o meu exercício de montagem e instalação de uma exposição está, cada vez mais, assumindo a multiplicidade de meios em detrimento de uma maior clareza e articulação dos conceitos. E é principalmente na performance que encontro um único corpo de obra materializado por vários meios — a união e a decantação de todo o meu passado curricular composto pela música, pelo teatro, pela dança e pelas artes visuais.

Seguindo esse raciocínio passo a dissertar mais especificamente sobre os movimentos da história da Arte, os conceitos e os artistas, citados e outros, que além de ser fundamentais para o entendimento de minha obra, colaboraram para a construção do que hoje denominamos Arte contemporânea.

Dadaísmo

O Dadaísmo ocorreu no período da Primeira Guerra Mundial, quando vários artistas se refugiaram no campo neutro suíço, mais precisamente na cidade de Zurich. O começo desse movimento pode ser notado em trabalhos de artistas, como Francis Picabia.



4 – Hugo Ball, 1917.



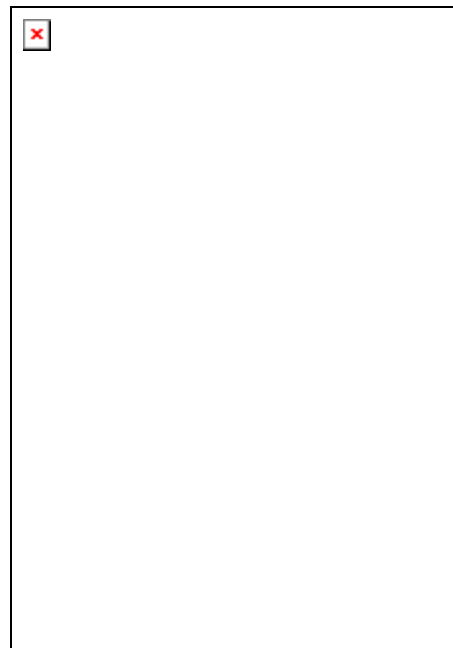
5 – Francis Picabia, 1920.

Uma das mais importantes personalidades da época, e fundamentais para o movimento, eram o escritor Hugo Ball e sua esposa Emmy Henning. Eles criaram o *Cabaret Voltaire* e convidavam artistas para produzir musicais poéticos, performances ou recitais de música. Tudo ocorria em um tom muito experimental e extremamente ligado a um sentimento referente, ou melhor dizendo, repulsivo à realidade crua da guerra, com sua ordem militar destruidora.

O Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo são movimentos de espírito similar e coexistiam em seu tempo. A liberdade de expressão experimentada pelos artistas desses movimentos abriu caminhos para que as possíveis combinações e as quebras de mídias e de conceitos se transformassem em poéticas. Isso representou a base para as performances, para os trabalhos multimídia, os trabalhos sonoros e principalmente todas as colagens praticadas hoje.



6 – Francis Picabia, *Lust And Torment*, [s.d.].



7 – Marco Paulo Rolla, *Estados de Espírito* (detalhe), 2001.

Como no trabalho de Picabia, que tinha habilidades variadas para todas as formas de Arte, como teatro, poesia, pintura, cinema, em minha personalidade também vejo essa diversidade. Essas contaminações conferem ao trabalho um caráter híbrido, que produz obras que se situam nos limites entre as diversas áreas artísticas e muitas vezes produzem proximidades incomuns. Essa é a característica mais marcante da Arte contemporânea em todo o mundo, e isso só seria possível com a existência dos movimentos pioneiros do início do século XX.

Ao contrário da impressão de que tudo ocorria pelo acaso e pela rebeldia, o Dadaísmo não era um movimento anarquizado e despretensioso, os artistas tinham como proposta agir diferentemente para produzir outra ordem de arte e de mundo. Muitos desses trabalhos foram a primeira tentativa de tais combinações. A poesia pôde ser conectada diretamente a formas da música, e sons foram conectados com imagens abstratas. Um podia sugerir cores e atmosfera para o outro! Uma pintura poderia, por exemplo, receber uma imagem rasgada do jornal do dia diretamente colada sobre a tela.

Os efeitos das fotomontagens eram considerados uma nova descoberta de técnica. Eram diretamente ligadas à cultura de massa, pertenciam ao mundo das tecnologias, da comunicação de massa e da reprodução mecânica da fotografia, até o extremo de usar o próprio material fotográfico como matéria prima para suas criações. Os dadaístas estavam conscientes das mudanças do mundo e do poder desses experimentos para o desenvolvimento das estéticas de massa e até mesmo da nova propaganda trabalhada pela imagem.

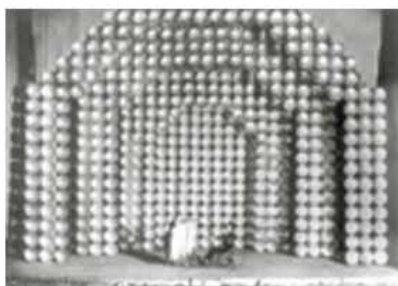
São exemplos muito claros sobre o espírito dessa época as danças performáticas *Parade*, em que Satie colaborou com Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine, além de *Relâche*, espetáculo já citado na seção anterior.



8



10



11



8 – *Parade*, espetáculo com música composta por Erik Satie, 1917.

9 – Marco Paulo Rolla, *Tanque*, 2003.

10 - *Relâche*, 1924.

11 - *Relâche*, Picabia como uma bailarina barbada no frame do filme *Entracte*, parte do espetáculo.

Esse espírito refletiu em cidades, como Nova York e Berlim, e veio a ser de grande importância para a Arte atual. Podemos, inclusive, analisar como Dada influenciou o trabalho do mais influente artista da contemporaneidade, Marcel Duchamp, que era totalmente ligado ao movimento. Além disso, esse movimento é determinante para entendermos a Arte hoje e como evoluímos essa multiplicidade de gêneros e modos de expressão. Ao artista contemporâneo hoje se permite a multiplicidade, o ser híbrido. Na inversão dos valores da Arte, Dada era uma maneira de viver. Arte e vida. Ao analisar momentos como o que acabo de citar, e os experimentos do homem contemporâneo, temos a sensação de que o conflituoso ser humano está sempre ocupado em redescobrir sua essência muitas vezes deformada por forças externas, pelas perturbações psicológicas ou pelo desvio do desejo.

Reflexão social do desejo

Todos esses aspectos povoam meus pensamentos como um turbilhão em espiral de uma imagem barroca, essas contradições e esses quebra-cabeças que coexistem na composição do caos humano. Resta-me a tentativa de dar formas a tudo isso e expressar a complexidade contemporânea do dia-a-dia.

Inicialmente, direcionei o olhar para os tempos modernos. O homem do pós-guerra,

anos 1950, tentando reconstruir o sentimento de um futuro feliz. A promessa de uma nova e promissora sociedade na América, depois do intenso desenvolvimento tecnológico, que decorreu das necessidades da Segunda Guerra Mundial e proporcionou a invenção de um enorme volume de eletrônicos, entre os quais o computador, que poderiam idealmente facilitar o dia-a-dia da família, construindo uma vida pacífica e um mundo próspero. O mundo queria poder esquecer a possibilidade destrutiva da bomba H e a consciência do poder humano de criar e de destruir.

Em meio à fatalidade da guerra, muitas mulheres se viram obrigadas a lutar pela sobrevivência, adicionando ao posto de senhoras do lar outros trabalhos fora de casa, a fim de suprir necessidades financeiras e psíquicas. Findo esse período, tinham que ser seduzidas pelas mais diversas maravilhas para voltarem ao trabalho do lar, à sua condição anterior. Os homens tentaram reverter os efeitos do que fizeram e irreversivelmente transformaram com toda a situação. Então, a partir desse momento, a mulher assume uma nova posição social. Ela se libertou do estigma de se dedicar somente à carreira do lar ao qual deveriam ser devotas após a cerimônia nupcial.

O paradigma do casamento se transformou na sociedade. O homem e a mulher se vêem num novo estado de mundo que, a partir das tentativas de restauração de sua felicidade, é atropelado pela avareza do capitalismo. O mundo descobre o design gráfico e a força da persuasão através dos desejos traduzidos em imagens. Há uma propaganda comportamental produzida pelos Estados Unidos da América, que se destacam como a mais nova potência do mundo. As mais absurdas formas de associações de valores valem para vender os produtos fabricados pelo capitalismo. A televisão, por exemplo, é a mais poderosa arma de indução do desejo construída e, ao mesmo tempo, torna-se um objeto de desejo. Não podemos negar, no entanto, que também é uma ferramenta muito importante para educação e a democratização da informação.

Mais uma vez, a tentativa de dominação em massa ligada ao poder se sobrepõe ao humano. Desde então, todas as pessoas do mundo tinham o mesmo layout, pois se vestiam do mesmo modo e tinham atitudes parecidas com as que estavam sendo divulgadas pela promessa americana de um futuro tecnológico feliz e de paz.

Hoje já escolados pelas cinco décadas desse desenvolvimento desenfreado do mundo e de suas tecnologias, sabemos que tudo não passa de uma estratégia mercadológica de venda de produtos e comportamento social. Se voltarmos aos tempos rurais, quando a eletricidade ainda era uma tecnologia nova, podemos ver que se vivia de forma muito saudável e feliz. O corpo se readapta às novas realidades. É certo que hoje o homem ganhou longevidade com os avanços da tecnologia médica e farmacêutica, mas esse mesmo sistema cria uma anestesia e remédios paliativos para

as angústias e as dificuldades reais do corpo. A mente agora se confunde, e temos que nos cuidar para não adquirir compulsões e síndromes de todos os tipos. Nunca nos sentimos tão inseguros como nesta passagem de século. Muitas vezes me pergunto se os ciclos não se fecham quando pensamos na passagem do século XIX para o XX.

O desejo se manifesta na sociedade de várias formas e vai na direção tanto do mercador quanto do consumidor. O desejo de poder do mercado, persuadindo o desejo de conforto, cria a necessidade do desejo de segurança através desse conflito. É este mesmo sistema de desejos que cria a violência nas profundas diferenças sociais produzidas pelo sistema.

A psicanálise também foi um fator que se desenvolveu nessa época e foi de grande importância para as mudanças ocorridas na população mundial porque, mais do que nunca, o homem se conscientiza de seu eu. O homem-indivíduo toma posse.



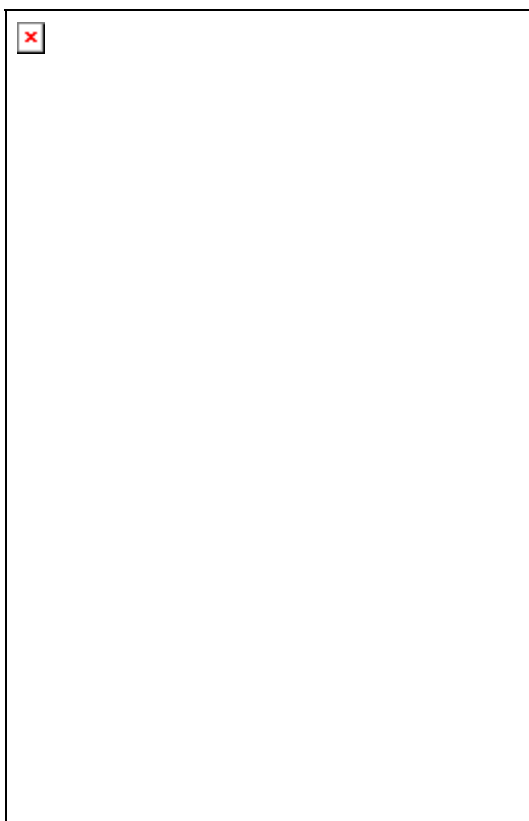
Figura 12 – Marco Paulo Rolla, *A Eletrola*, 1992.

Essa complexa armadilha de viver era o tema de minhas primeiras séries de pinturas datadas de 1992 a 1995, quando os eletrodomésticos dos anos 1950, figuravam como protagonistas da imagem, dando-lhe o título e simbolizando a sensação da época de que todas as máquinas prometiam um futuro mais confortável e de um bom gosto unânime, o que dava a impressão de que se abriria um mundo igualmente confortável para todos.

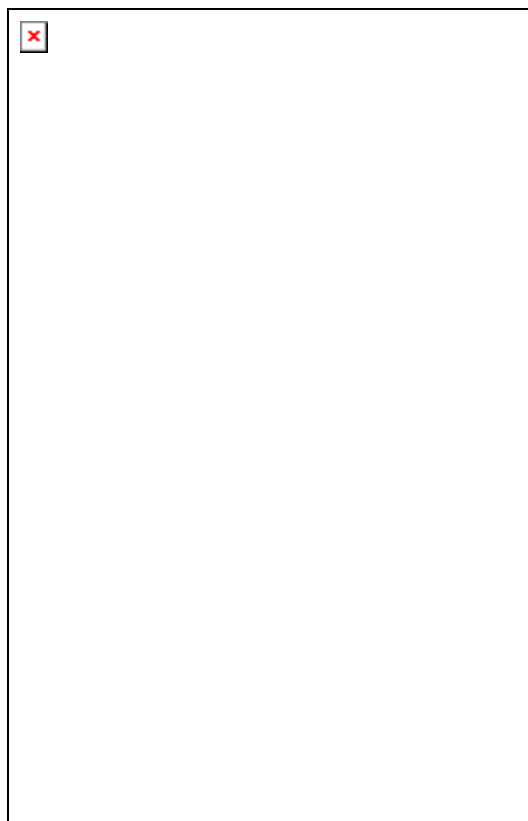
Mas hoje já não há mais este sabor. Através de escorridos de tinta, tentei transmitir a sensação da contaminação e da poluição provocada por esse desenvolvimento: o homem ainda se sente inseguro mesmo cercado por tudo que inventa. Desde então, a busca pelo conforto e a manipulação disso pela mídia do mercado de consumo vêm sendo um dos principais enfoques conceituais de meu trabalho.

Muitas imagens e simbologias surgidas nas pinturas e nos desenhos dessa fase são pertinentes com o desenvolvimento conceitual de minha obra e se reapresentam gerando outros formatos no presente. Por exemplo, os cabelos — que tomavam todo o espaço da pintura e engoliam, e expeliam pessoas e objetos — voltam a aparecer nos trabalhos da série Peludos. O cabelo simboliza a energia humana expandida e funciona também como sugestão de pensamento e direcionamento do olhar. Outro caráter é a sensualidade: seja a sensualidade na matéria do cabelo, seja a sensualidade pictórica da pincelada, que figura puramente em seu movimento, o que cria um efeito óptico circular. Elementos como as comidas são referência direta ao desejo e, ao mesmo tempo, se conectam com as naturezas-mortas e as simbologias do conceito de Vanitas⁴.

⁴ *Vanitas vanitatum mememto mori. Vaidade das vaidades, lembre que morrerás.* Citação retirada do livro dos Eclesiastes, do Velho Testamento. Esse conceito será aprofundado na mais adiante, na seção Vanitas.



13 – Marco Paulo Rolla, *Ataque Barroco*, 2003.



14 – Marco Paulo Rolla, *A Enceradeira*, 2003.

Essas pinturas trabalham a não-gravidade do mundo existencial. Seus elementos vêm de várias fontes, por trabalhar com imagens recolhidas de periódicos, antigos e contemporâneos, de vários países, o que gera um tempo estendido para a contemplação e a ressignificação das imagens. Não existe um espaço definido, figurado, e sim texturas e cores que criam a perspectiva do espaço aéreo. Como nos tetos das igrejas barrocas, muito presentes na cultura do Estado de Minas Gerais, onde nasci. Recordo-me de que em meu primeiro contato com uma dessas obras magníficas e instalacionais que são as igrejas barrocas, aos sete anos de idade, sofri um impacto imagético tão grande que saí correndo da construção, com medo e para esperar que outras pessoas pudessem me acompanhar, mas ao mesmo tempo eu continuava atraído pela experiência vivenciada. Além de imagens de santos e mártires, essas pinturas são cheias de símbolos representados em elementos ornamentais, e o gênero do Vanitas é sempre muito recorrente na iconografia dessas pinturas. Tais representações trabalham justamente a questão do pensar a existência, refletir sobre a morte e os valores da vida. Mas retornado à espacialidade construída nestas emagens, podemos notar que o infinito do universo é o que levou os artistas

pintores, destas igrejas, a idealizar este espaço amplo, onde suas alegorias e símbolos flutuam e se conectam de uma forma orbital, dando a eles a liberdade da composição desta órbita.

Em minha obra, este levitar é levado para trabalhos posteriores como na série *Confortáveis*, que inclui desenhos (1994), uma gravura (1998) e uma performance criada na Holanda, durante todo o ano de 1998⁵.



15 – Marco Paulo Rolla, *Confortável*, 1998.

Nessa performance o corpo é subordinado a uma situação de gravidade forçada: tenta se mostrar confortável e criar a imagem do conforto imaginário, assim como fazemos todos os dias quando respondemos que “tudo bem, obrigado!”.

⁵ Ver na seção *Confortável* da Parte II uma descrição detalhada e um aprofundamento no conceito da obra.



16 – Marco Paulo Rolla, *Confortável*, 1998.



17 – Marco Paulo Rolla, *Confortável*, 1994.

A imagem de colchões vem de minhas observações às propagandas deste produto e à óbvia tentativa de vender a felicidade com esse objeto. Considerando tudo o que um colchão significa de presença em nossas vidas, pois é um espaço da existência humana, pois nele nos recuperamos dos dias de trabalho, nos recostamos em nossas angústias, tristezas, prazeres e felicidades. Todo este sistema do consumo se misturando à nossa psique nos torna frágeis e vulneráveis, principalmente com o advento da invenção da psicanálise, onde o homem tomou contato com o fato de reconhecer seu indivíduo como responsável pela forma de sua existência. Os avanços da tecnologia e da ciência vêm redimensionar o homem e seu sistema de sobrevivência. Quem poderia imaginar que o futuro, em vez de ser povoado somente por evoluções eletrônicas e vestimentas prateadas, nos traria mais e mais o conhecimento de uma consciência individual?

O futuro acarreta um sentimento que, cada vez mais, modifica nossa maneira de ser, nos obriga a pensar nos próximos séculos, com base na observação das grandes revoluções e do poder de interferência que temos sobre nós mesmos e sobre a natureza! Então, o que nos resta de certeza é somente o fato de que todos teremos o mesmo destino.

O mercado se apodera da libido para vender de frango a sabonete. Tudo se vende através do corpo. Se olharmos atentamente as propagandas e se não conhecermos a marca, muitas vezes não podemos identificar de que produto se trata. Como artista, estou muito interessado nos efeitos transformadores dos desejos do homem em nosso cotidiano. Todas as coisas que as pessoas fazem para atingir um status ou o que pensam ser o melhor. Valores fúteis que alimentam uma sociedade consumista para a construção de um mundo desequilibrado. A tensão criada entre nossos desejos, uma vida confortável, pacífica e a realidade. Isso nos coloca novamente em frente ao fato de que estamos — todos — na mesma situação, revelando estresse em nossas

existências. Esse sentimento não é privilégio da contemporaneidade e podemos detectá-lo historicamente em vários momentos da vida humana.

A seguir destaco o movimento Maneirista para criar um espelhamento e uma reflexão de como o homem, desde então, vem se surpreendendo e evoluindo dentro de sua dúvida e da busca do segredo da vida.

Maneirismo

O Maneirismo tem muitos aspectos, em atitudes e imagens, que criam uma relação direta com o meu trabalho, como as deformações e o contraste de valores que são lançados ao espaço flutuante de uma época em que existe uma transformação do espírito humano, pois antigas crenças do Iluminismo são colocadas abaixo. O mundo ideal caía dos céus. O homem perde o centro do mundo com o desenvolvimento de conhecimentos como a Ciência e a Astronomia. O Universo é descoberto, e o ser humano é reduzido a uma célula de um imenso complexo desconhecido. Descobre-se que a Terra é redonda e está em movimento constante. Hoje podemos fazer uma analogia desse sentimento melancólico de tensão e desproteção que vivemos na descoberta do cyber space; um novo espaço dimensional e não-explorado, que nos permitiu redimensionar o mundo e a comunicação.

Outras duas fortes características desse movimento são a inversão de ordens e o erotismo. O homem-artista do maneirismo tentava a unificação da reflexão, do sonho e da multiplicidade erótica para contrastar a intelectualidade melancólica usando a fascinação e a vertigem para dirigir-se profundamente à realidade. O aspecto labiríntico dessa mentalidade, as melancolias da realidade que mostram a vulnerabilidade do mundo. Nesse mundo recém-descoberto e redondo, tudo gira revelando finalmente a presença infinita do Universo. A consciência dos limites entre a fantasia e a realidade é estimulada e se torna também característica deste período.

Maneirismo, como palavra, foi um termo que apareceu no século XIX, quando o historiador Jakob Burckhardt o empregou, pejorativamente, para descrever o período da Arte italiana entre o alto Renascimento e o Barroco (entre 1530-1580, aproximadamente). A palavra “maneira” representou, no início da era moderna, o primeiro uso de um conceito que refletia sobre práticas artísticas.

No alto Renascimento o conceito de Arte estava estritamente ligado a uma construção idealizada da beleza na direção do sentido clássico. A natureza nunca deveria ser representada em sua realidade porque é cheia de imperfeições, e o valor de uma obra de Arte era baseado no fato de que era esteticamente superior à natureza. Esse conceito se denominava “idea”. A beleza era entendida com um grau de perfeição sobrenatural, e a natureza era percebida segundo valores científicos: na época se

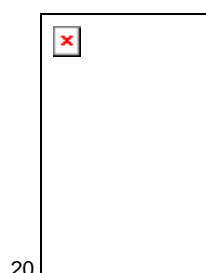
descobre a perspectiva na Itália, e são difundidas novas técnicas pictóricas em Flandres.

A beleza não podia ser percebida pela visão, pois não se mostrava completa aos olhos. Era como se entendia a criação da imagem no contexto Italiano, mas para os holandeses a visão era para ver e descrever o mundo real que se via através do aparelho humano da visão e com a ajuda das descobertas técnicas e das tecnologias das lentes.

O artista renascentista era simultaneamente imitador e inventor, e acreditava que, através de regras como a da simetria, poderia redimensionar a natureza; com isso, o conhecimento do mundo visível seria o meio para o conhecimento de uma realidade supra-sensível.

Assim, o homem-artista do Maneirismo construiu um novo posicionamento. Em vez de conduzir os critérios do belo às proporções exatas e equilibradas, o Maneirismo explora os conhecimentos matemáticos para possibilitar movimentos e deformações mais complicados (alterações de perspectiva, anamorfozes); em particular, privilegia o **S**, o movimento de serpentinata. Por alguns séculos esse período era malvisto e ignorado por ter realizado uma quebra muito brusca, na arte da representação e no conceito de ser do artista, como confirma Umberto Eco (2004):

Não é por acaso que apenas na Idade Moderna o Maneirismo tenha encontrado sua plena compreensão e valorização: privando-se o Belo dos critérios de medida, ordem e proporção, ele fica inevitavelmente sujeito a critérios de juízo subjetivos, indefinidos.⁶



Os rostos inquietos dos pintores que se auto-retratam, como Dürer, Parmigianino e Pontormo, são claras demonstrações

⁶ ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 220.

disso. Imitando na aparência os modelos da Beleza clássica, os maneiristas dissolvem suas regras. A Beleza clássica é percebida como vazia, desprovida de alma: a ela os maneiristas opõem uma espiritualização que, para fugir do vazio, se lança para o fantástico: suas figuras se movem no interior de um espaço irracional e deixam emergir uma dimensão onírica ou, em termos contemporâneos, "surreal".⁷

18 - Parmigianino, 1524.

19 – Dürer, *Auto-retrato aos 22 anos*, 1493.

20 – Marco Paulo Rolla, *Deformador analógico*, 2003.

21- Jacopo Pontormo, *Auto-retrato*, século XVI, [s.d.].

Para eles a Arte não era somente uma representação que se relacionava com a natureza, mas refletia a própria arte como assunto e, dessa forma, também mudava a posição do artista. Até esse momento, o artista era considerado somente um artesão, diferentemente dos poetas, dos filósofos, dos retóricos e dos teóricos da Arte. Após essas ações, eles puderam ser vistos como criadores ativos, cada um com sua distinta contribuição para o conhecimento.

Os artistas se libertaram para começar uma experimentação mais livre no espaço, na cor e na superfície. Já destituídos das crenças no ideal clássico tentam, através de estranhas composições cromáticas e espaciais, descobrir uma nova espiritualidade para o trabalho artístico. Tal situação aparece como um avanço muito positivo para a construção de uma liberdade criativa e influencia muitos movimentos de Arte.

Uma das fortes características do Maneirismo é fazer uso da composição para criar efeitos de movimentos que funcionam dramaticamente e vão construindo perspectivas espaciais na imagem. Esse é um dos pontos em que detecto uma conexão com o trabalho que desenvolvo. Buscar a sensação do movimento é uma característica muito importante de minha obra, usada para provocar uma sensação viva.

Muitas vezes o movimento é usado para distorcer a realidade, numa tentativa de transferir o espectador para outra sensibilidade, em que possa deixar a percepção ir através de espaços e sentimentos desconhecidos. É com essa finalidade que os maneiristas utilizam essas distorções. Para eles, a ilusão era uma maneira de criar novas realidades, cheias de contrastes: o belo e o horrendo, como na natureza, mas com uma intenção conceitual. Eles estavam muito interessados em mostrar os

⁷ ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 220.

monstros e as feiúras, como reflexo da nova realidade, como uma reação ao ideal a que foram submetidos anteriormente.

As monstruosidades e as deformações também são muito recorrentes em minha obra, na tentativa de explicitar nossas diferenças internas, físicas e psicológicas, que parecem deformadas aos olhos do outro. Tentando traduzir as deformidades de uma sociedade moderna, na qual os valores estão, na maioria das vezes, invertidos pela influência de um capitalismo selvagem, sob o pretexto da globalização. Trata-se de uma era em que a decadência da imagem é decorrência do desenvolvimento eletrônico. A imensa quantidade de imagens produzidas pela sociedade nos conduz à banalidade. Toda essa poluição visual é construída para subverter uma sociedade faminta, que alimenta sua alma com as ilusões vazias vendidas em cada produto inventado.

Sob esses aspectos, o Maneirismo pode ser visto como o precursor da era moderna. Os artistas criaram imagens incríveis tentando se expressar através das cores e das composições, com o propósito de ampliar na Arte as possibilidades de expressar seu tempo. Outra importante conquista desse movimento, que foi fundamental para Arte moderna e contemporânea, e uma forte presença em minha obra, é a manifestação de sentimentos íntimos do artista como tema de sua obra, e até mesmo a presença dele como imagem, como componentes de uma obra de Arte. É a primeira vez na história que isto claramente é explorado. O artista era tema para criação de uma imagem tal qual na obra de Pontormo, um dos mais originais artistas florentinos da época, especialmente no uso da cor e na representação dos corpos.



22 – Pontormo, *Deposizione*, 1527.

Muito particular em Pontormo é o uso de sua própria imagem como parte da obra: em sua pintura *Pietà* ou *Deposizione* (1527), ele é visto como São João Batista. Vale destacar que sua obra tem como tema o relacionamento da amizade e da afetividade.



23 – Pontormo, *Due gentiluomini*, 1522.

Dois homens e uma carta que os liga, um documento do compromisso espontâneo por eles tratado, assim como toda a sensualidade corporal traduzida em suas pinturas e desenhos, principalmente na representação de corpos masculinos, o que nos deixa pistas de sua característica homossexual, já tratada por Vasari em biografia sobre o artista⁸. Segundo Vasari, os dois homens são amigos de Pontormo, e um deles segura um papel onde se lê parte do tratado *De Amicitia* de Cícero (44 AC). A amizade entre dois homens retratada com tal dignidade é única e espantosa para uma época em que a Arte era totalmente submissa às vontades políticas da igreja e da realeza. Até então, nunca um artista havia se permitido falar tão claramente de temas humanos. Em tempos de crise, muitas vezes se encontram os melhores momentos para a evolução. Como poderia existir a Arte contemporânea sem essa abertura?

Pontormo foi muito fundo nesse sentimento, até criou maneiras muito peculiares de viver, por exemplo, sua casa, como sua noção de intimidade e conforto, destoava do usual e até hoje nos causa estranhamento. Construiu uma espécie de torre com uma escada removível; assim, tinha total controle quando não queria deixar ninguém subir ou descer.

Outro fator importante e de uma vivacidade incrível no que se refere à reflexão sobre a existência de um ser humano é o fato de o artista ter, no final de sua vida, se dedicado a construir uma espécie de diário literário do corpo. Em *Il libro mio*, Pontormo faz uma espécie de relato do estado do corpo do artista, da dieta seguida por esse corpo, que

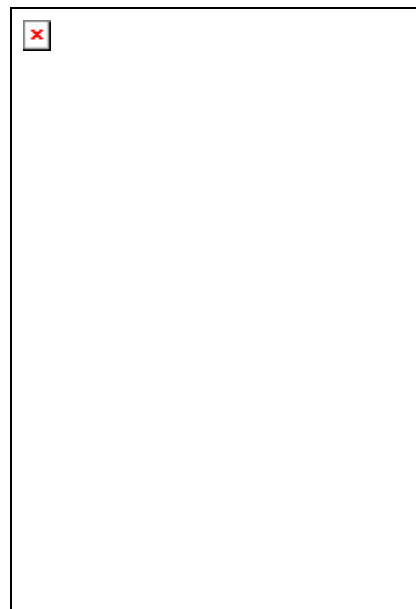
⁸ Vasari. *Vita di Iacopo da Pontormo, pittore Fiorentino*, 1568. Disponível em: <<http://digilander.libero.it/giovannidallorto/biografie/potormo/potormo.html>>.

sofria de uma espécie de úlcera, e relata a construção dos pedaços de corpos que estava criando em seu afresco do coro da Basílica de São Lorenzo em Florença, que foram destruídos depois da reforma católica porque eram muito lascivos, principalmente nos amontoados de corpos em Ressurreição dos mortos.



24 – Pontormo, *Desenhos para o afres de San Lorenzo - grupo de mortos*, 1554 1556.

25 – Marco Paulo Rolla, *Desconstruções*, 2003.



O pintor relata sua percepção emocional do corpo. Em rápidas anotações, o artista quer deter sua transformação sutil e lenta durante o fluir rápido da vida, como em um memento mori:

Na segunda-feira de manhã estava com febre e estômago virado; jantei sem nada me apetecer: no vinho comi 7 onças de pão, carne e pouca, pouca bebida, uma onça de amêndoas.

Terça-feira aa noute miúdos, hum pêsego, 12 onças de pão; e estou com o paladar melhor e comecei a cabeça daquela figura que assi está:

Quarta-feira el braço.

Quinta-feira, 15.

Sexta-feira o corpo.

Sábado as coxas Domingo.

Segunda-feira, terça-feira, comecei as costas embaixo da cabeça.

Na quarta-feira acabei.

Quinta, sexta, sábado, domingo almocei com Bronzino e não ouvi missa.⁹

Temas religiosos misturados com a realidade dos sentimentos humanos também são características da obra de Bernini, considerado o pai do Maneirismo e do Barroco, um artista grandioso, que projetava prédios inteiros, da Arquitetura às decorações, um mestre da Escultura e do uso das dualidades.



26 – Bernini, *Éxtase de Santa Tereza*, 1645/52.



27 – Marco Paulo Rolla, *Éxtase*, 2005.

As misturas de religiosidade e sensualidade, sofrimento e prazer usadas por Bernini podem ser notadas em obras como *O êxtase de Santa Teresa* e *O Êxtase de Lucrecia*. A superposição do sentimento humano do prazer é representada sobre a elevação espiritual das figuras. Tudo é construído para levar magicamente o espectador para dentro desse espaço, em que a luminosidade e a composição criam um mundo de maravilhamento. Efeitos usados para deixar o espectador com a sensação da levitação e da eroticidade, que é enfatizada pelo desejo tátil, provocado pela superfície do mármore e pelo primor do fazer. Entre o volume das vestimentas da mulher, que se deixa levar pelo instante divino. Os corpos como a presença dúbia da vida e da morte. Na obra de Michelangelo, também se encontram muitas dessas visões de aspirais ilusórias, que elevam o espírito e criam imagens especiais para os temas religiosos. Nas imagens da mágica divina que criou, Michelangelo colocou muito de seu gosto

⁹ ANDRADE, Homero Freitas de. *Em nome do corpo, escritos e pintura de Jacopo Pontormo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. P. 57.

peçoal. Por exemplo:;a sensualidade erótica dos corpos e a representação realística deles em contraste com a imagem mística; a construção teatralizada das composições formais dos corpos humanos que em queda flutuam em Último julgamento; a tensão criada pelas fragilidades dos corpos dominados pela misteriosa força maior que determina seu destino.



28 – Marco Paulo Rolla, *Objetos do Desejo*, 1999.

Vale considerar que uma das grandes razões por eu aproximar o meu corpo de trabalhos desse período da Arte vem do fato de ter eu nascido em um dos mais conservadores e ativos Estados brasileiros no período do Barroco brasileiro. O Estado de Minas Gerais é um dos maiores redutos de uma arte seguidora desses princípios, e minha educação católica me fez, desde criança, ter uma relação espiritual e imagética com essa Arte.

No período do Barroco, a Arte estava muito mais institucionalizada, dominava um espírito caótico resultante da luta pelo poder empreendida entre Catolicismo e o Protestantismo. Embora nesse contexto, e talvez por isso mesmo, alguns artistas conseguiam expressar fortes sentimentos particulares e pessoais dentro do movimento.

Caminhando um pouco mais na história e voltando à Itália, observemos o caso de

Caravaggio, que não era muito bem-visto por seus contemporâneos porque se expressava mediante uma estratégia própria de seu instinto particular de artista. Em vez do artifício das deformações e outros efeitos da época, usava somente a realidade como a melhor arma para mostrá-la, simples e sem as artificialidades típicas de seu tempo — Vanitas expressa por sua realidade. A carne e a sensualidade dos corpos humanos envolvidos por sua luz artificial usada para direcionar o olhar para os principais objetos e movimentos a ser vistos e notados.

Esta atitude sobre o real e sua descrição também é a maneira que os holandeses criaram para representar seus sentimentos, ou melhor colocando, seus depoimentos de toda a evolução humana e tecnológica de uma era.

Vanitas

O conceito de Vanitas é fundamental para a leitura de meu trabalho, pois me possibilita tocar na insegurança mortal e humana perante os perigos da nossa existência, a frágil e misteriosa linha que separa o mundo terrestre do desconhecido mundo da morte. Esse tema também é muito pertinente porque, na cultura brasileira, católica, existir é uma exacerbação desse martirizante foco de atenção, como parte da penitência sofrida pelo homem desde que foi pego pelo Senhor pecando, quando Eva e Adão foram persuadidos pela serpente.

Tenho consciência do quanto não posso me desfazer de minhas origens católicas e do quanto esse conceito e a melancolia do culpado inerentemente ocupam parte de meus sentimentos no mundo. Por mais esclarecido e vigilante que sejamos, não fugimos das características culturais do lugar em que nascemos nem do modo como aprendemos a focalizar o mundo.

A cultura das culpas está arraigada no corpo brasileiro, sedutor e lânguido, e antagonicamente cheio de sensualidade e culpado. A culpa pelos prazeres em contraste com o sentimento de que nossa vida é tão frágil e fugaz. Assim, o homem reflete sobre esse sentimento ao observar a vida de uma abelha ou de uma flor, em sua beleza plena e contida em seu quase-ínfimo tempo de vida.

A contemporaneidade e sua similaridade com as tensões criadas no mundo nos séculos XVI e XVII, tanto com a Reforma religiosa quanto às mudanças políticas, nos colocam em plena conexão com a melancolia do artista maneirista. Se considerarmos a desconhecida realidade do um futuro humano como causa da descoberta do mundo virtual, nos lançaremos em um novo abismo existencial. E lá encontraremos as novas pestes como a AIDS, a violência decorrente do forte contraste socioeconômico do mundo capitalista, as guerras religiosas do Oriente Médio que, em um mundo globalizado, atingem toda a humanidade e colocam o planeta em risco de vida,

principalmente depois da consciência da existência e do poder devastador de uma bomba atômica. Assim como na época da Contra-Reforma, vivemos uma luta incompreensível pelo domínio das riquezas do mundo. O homem se devora a si mesmo. Diante dessa imensa anunciação de catástrofes, o homem contemporâneo quase se esquece da delicadeza e das sutilezas que o ligam à consciência da existência do corpo global da natureza das matérias orgânicas.

Os artistas do Maneirismo, do Barroco e os pintores Flamengos do séculos XVII e XVIII se deleitam com as coisas do cotidiano como a comida, as flores, as riquezas materiais, como vestimentas, jóias, e até mesmo a preciosa vaidade humana para elaborar imagens imbuídas da memória simbólica da efemeridade da vida.

Portanto, refiro-me ao Vanitas com a certeza de que esse sentimento se renova no mundo contemporâneo e vai sempre coexistir com a ansiedade humana do tempo e do infinito desejo de se superar.

A pintura holandesa do século XVII

Como ocorreu no mundo católico, que criou o Maneirismo e o Barroco, no século XVII nos países do Norte Europeu uma sociedade protestante se desenvolvia. Em vez de fantasias e distorções para impressionar e atrair o público, o artista desse lado do Hemisfério Ocidental estava preocupado em documentar sua vida e tecer comentários de suas vanidades como parte natural de sua vida.



29 - David Bailly, *Auto-retrato com símbolos de Vanitas*, 1651.



30 – Marco Paulo Rolla, *Natureza-Morta*, 1998.

Na Itália a imagem era ligada aos textos dos poetas tornando-se de caráter narrativo; para eles o olho humano não alcançava o conceito almejado de equilíbrio e beleza.

Com as devidas diferenças de perspectiva, entendimento e razão para fazer imagens,

os holandeses tinham como principal foco o olhar e, de acordo com aquilo que o olho via, tentavam descrever a vida em instantes congelados do tempo, adquirindo uma imagem de caráter descritivo.¹⁰

Os quadros holandeses são ricos e variados em sua observação do mundo, admiráveis em sua exibição de virtuosismo, doméstico e domesticantes em suas preocupações. Os retratos, as naturezas-mortas, as paisagens e a representação da vida diária representam prazeres hauridos num mundo cheio de prazeres: os prazeres dos laços familiares, os prazeres na posses, prazer nas pequenas cidades, nas igrejas, na terra.¹¹

Eles criaram as técnicas de reprodução mais realistas possíveis para expressar a verdade das coisas ao natural, sem ornamentos. Dentro das imagens da vida cotidiana dessa sociedade, todos os tipos de simbologias e significados foram explorados. Os holandeses criaram vários gêneros como marinhas, paisagens, naturezas-mortas, cenas de jantar, piqueniques, e todos os deleites, da leitura à dança, como uma grande biblioteca imagética das vanidades vividas nos países do Norte. Esse era também o modo como catalogavam suas obras em coleções. Qualquer detalhe traduzia conceitos morais e valores na vida social.

Um outro dado muito importante de desenvolvimento em relação ao que é a Arte em nossa sociedade contemporânea era como essa arte instituiu um mercado. Diferentemente do resto do mundo, os artistas holandeses viviam não de encomendas, e sim de suas vendas em lojas próprias ou nas feiras de rua. Assim como hoje, a Arte era um investimento de valor como a prata ou as tapeçarias.

Vale destacar aqui dois artistas entre os vários exemplos primorosos da arte de descrever através da imagem: Rembrandt van Rijn e Jan Steen.

Bastante peculiar e especial, Rembrant também tece comentários do cotidiano e tem uma série muito importante de auto-retratos. O artista trazia uma angústia perante o conhecimento Italiano e a maneira direta e precisa de seus contemporâneos holandeses de revelar imagens.

¹⁰ ALPES, Svetlana. A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII. P. 29.

¹¹ Ibid., p. 31-32.



31 – Rembrandt, *Auto-retrato*, 1637.



32 - Rembrandt, *Auto-retrato*, 1669.

Talvez por sua origem católica, Rembrandt tenha criado um estilo próprio e delator dessa dualidade trabalhando muitos temas religiosos, além de temas do cotidiano. Na teatralidade da luz também carrega uma tradição Italiana. Mas interessa muito olhar aqui para sua série de auto-retratos na qual toca o tema do Vanitas através da mudança de sua fisionomia durante o tempo. Desde muito jovem, constantemente se pintava mostrando suas visíveis mudanças. Mais uma vez, encontramos o homem consciente de sua existência e se permitindo analisar o mundo mediante a observação de sua própria transformação na passagem do tempo, pressentindo o século XX. De acordo com a evolução da Filosofia e da Psicanálise, o mundo definitivamente se tornou auto-referente. Como vimos em Pontormo, Rembrandt também explicita esse sentimento do homem perante as muitas mudanças de consciência do mundo transformada através da evolução tecnológica e filosófica na vida.

Não podemos deixar de destacar que, embora uma parte da Holanda ainda se manter católica, o protestantismo é a religião que dominou a maioria da mentalidade desse país e possivelmente é fator importante para que sua Arte aconteça da maneira como aconteceu.



33 – Jan Steen, *The Artist's Family*, 1663.

Jan Steen retratou cenas em casas das classes sociais mais baixas. Suas liberdades, alegrias, festas e sexualidade, jogos para criar uma comparação e um espelhamento em que detectamos o quanto somos semelhantes. Através de todos os objetos, traços e gestualidade ele desenha e conta sobre comportamentos dessa sociedade. Além de simplesmente relatar encontros prazerosos na vida mundana dentro destas cenas, Steen representava ditos populares, provérbios orais, para divulgar valores morais, o que era uma característica da pintura holandesa.

Todavia, o que mais me atrai é a descrição do mundo imperfeito, como se dentro das casas, em sua intimidade as pessoas revelassem sua verdadeira forma de existir. Várias cenas de encontros ao redor da mesa, do comer, do beber, do conviver e dar boas risadas. O próprio artista se representa ao retratar encontros familiares em sua obra *The Artist's Family*. Ali ele se retrata oferecendo um cachimbo a uma criança, chamando a atenção para o retrato de três gerações. A velha senhora canta uma canção descrita no papel que segura:

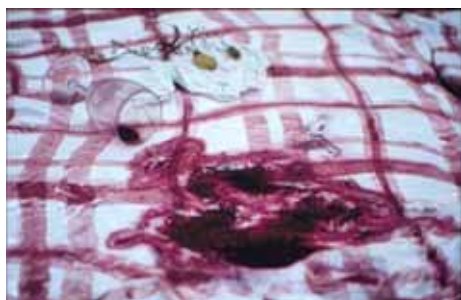
Como nós cantamos você vai ter que piar muito
Esta é uma lei, todos nós sabemos
Eu comando, todos me seguem docemente

De bebês a centenários¹².

Além de explicitar a passagem das idades e do tempo, Steen celebra a vida e os prazeres que ela nos revela desde a infância.

Existe uma proximidade, dentro do assunto que meu trabalho constrói no dismantelar de uma realidade harmônica e no evidenciar das tensões criadas pelo mundo real. Em minha obra trato também de nossa existência através de cenas do cotidiano, principalmente do momento vital da comida. Em minha performance *Café da manhã* (2001) e na instalação *Picnic* (2000), trabalho em outros níveis com esse mesmo explicitar de um momento efêmero do prazer ou de nossa própria existência. Em detalhes das pinturas holandesas, podemos detectar a representação desses acontecimentos que desequilibram o curso lógico da vida.

Essas características pontuadas sobre a descrição da vida pela arte holandesa nos apontam para a primeira vez em que realmente Arte e vida foram relacionadas e, mais uma vez à frente do desenvolvimento do pensamento humano, os artistas holandeses transgrediram e anunciaram o que seria a maior característica da Arte desde o início do século XX e ainda mais forte agora no séc XXI.



34



35



34 – Marco Paulo Rolla, *Picnic* (detalhe), 2001.

35 – Marco Paulo Rolla, *Café-da-manhã* (detalhe), 2001.

36 – Jan Steen, *Luxuria* (detalhe), 1663.

¹² Tradução de uma versão em inglês do poema “As we sing you’ll have to chirrup, / it’s a law the whole world knows. / I lead, all follow suit, / From baby to centenarian”. Disponível em: <http://www.wga.hu/html/s/steen/pa2/family.html>.

Acidentes

Em muitos detalhes de nosso cotidiano tento extrair simbologias e espelhamentos para criar uma possível reflexão da realidade. Criando uma similar imagem do real, talvez nos transportemos à realidade referida, criando este espelho, em que podemos nos rever.

Nos acidentes que represento, quero revelar o momento único e fatal de acontecimentos e destinos que redirecionam uma vida. A fugacidade e a prepotência da certeza são desmanchadas e refletidas nos derramamentos de líquidos e nas manchas — máculas fatais por elas provocadas.

Entre 2000 e 2004, construí uma série de trabalhos que lidam com a questão do acidente como um movimento fatal e revelador de outra realidade. Como parte inerente de todas as existências e do cosmos, o acidente parece explicitar um destino e nos relembrar o curso inevitável da vida. Mesmo os movimentos premeditados e decididos por um indivíduo provocam inesperados redirecionamentos e revitalizam o presente. As séries *Pano de mesa* e *Pano de chão* são reflexo dos trabalhos *Café da manhã* e *Picnic*, e são fundamentais para focalizar os efeitos transformadores das realidades através dos acontecimentos.

Em *Pano de mesa*, o expectador se defronta com uma mesa comum, que acolhe a representação, em porcelana, de uma toalha de mesa recolhida, que foi vítima de um acidente. Por exemplo, uma taça de vinho se derrama e, sobre o tecido branco, símbolo virginal, desenha uma mancha vermelha, sangrenta, uma mácula. As cicatrizes ou marcas de um momento específico e irreversível. Assim, trabalho com outros materiais, como o café e o chá, com cada matéria específica, a mácula adquire um novo caráter visual e sensorial.

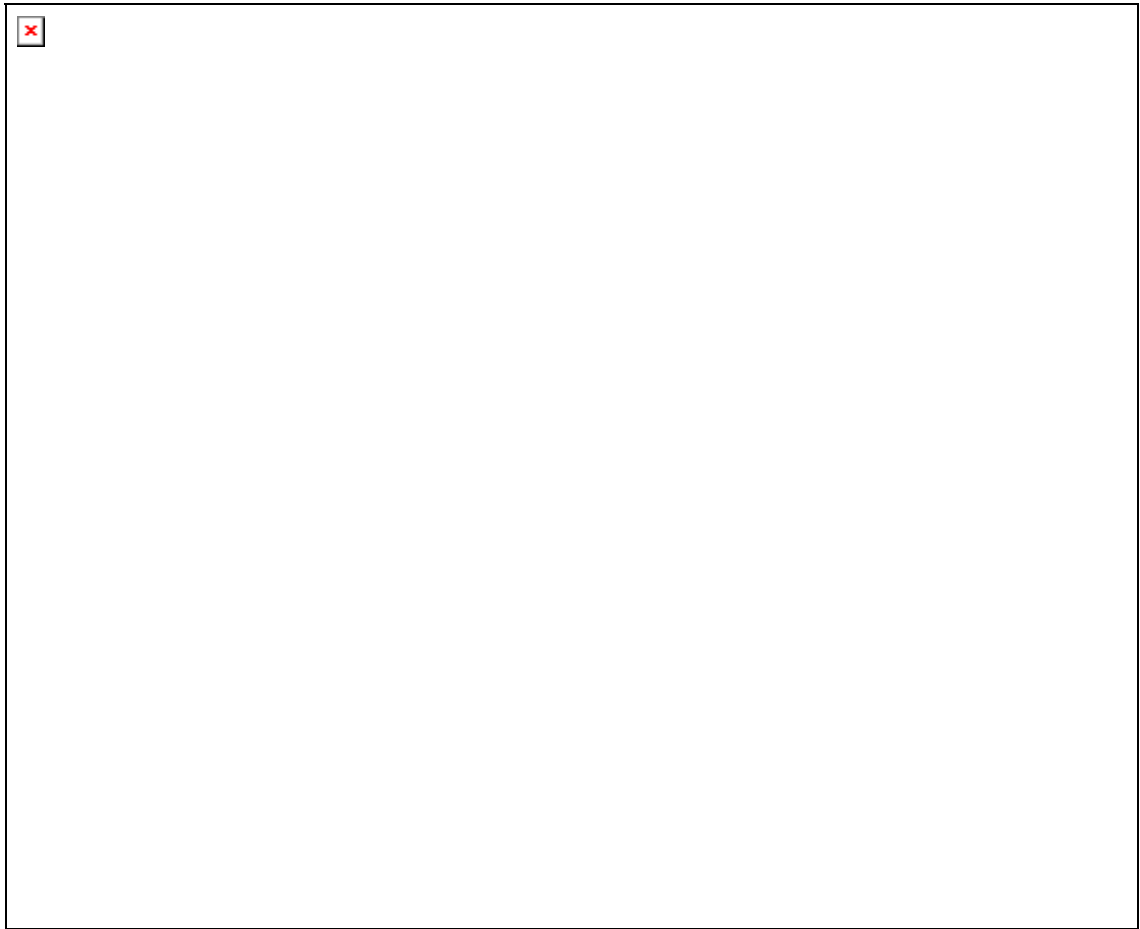


Figura 37 – Marco Paulo Rolla, 2000

Se ampliarmos esse pensamento, podemos perceber que a pintura também não passa de decisões únicas, de gestos marcados pelo toque do artista e do acaso accidental. A visão da realidade pode ser capturada através dos gestos da mão, ligados aos sensores cerebrais e ópticos. Atentos para o problema da representação realista e quase fotográfica da vida, os holandeses, sempre fascinados pela tecnologia, desenvolveram muitos instrumentos ópticos através dos experimentos com as lentes, sejam do microscópio, sejam da câmera escura.

O mundo através das lentes

Um fato fundamental que mudou toda a noção de visão e percepção da Arte foi a introdução dos objetos para se ver, criados como artifício técnico na pintura holandesa. As lentes estavam sendo descobertas pelo povo do Norte, e graças aos relatos de um dos únicos historiadores da arte holandesa, Constantijn Huygens, podemos imaginar os efeitos transformadores do desenvolvimento da óptica neste século. O mundo holandês já ligava a Ciência e a Arte como instrumentos para uma melhor percepção do mundo. Desde as primeiras tentativas de criação dos óculos

para proporcionar uma melhor visão, Huygens estava fascinado por microscópios e telescópios, que, com sua antagônica objetividade revelam do micro e do macro, um vasto e curioso mundo novo que se abria aos olhos. Assim como na Itália os maneiristas se deparavam com o medo da descoberta do cosmos, os povos do Norte ficavam fascinados com a nova realidade que esses aparelhos de “ver” lhes apresentavam. Tudo indica que os pintores flamengos utilizavam o artifício das lentes, como a câmera escura¹³, para chegar aos resultados tão precisos e organizados na representação das imagens.

Consideremos que na Holanda as imagens tinham o mesmo valor que a escrita para relatar descobertas e até mesmo para o desenvolvimento tecnológico. E um dos objetivos mais claros em uma pintura seria desenvolver a melhor maneira de representar a realidade. Assim, se torna claro também o fascínio que esses artistas tinham pela câmera escura. Um aparelho que reproduzia uma imagem muito fiel da realidade em movimento, só que de cabeça para baixo. Mas a luz e as cores eram precisas.

As lentes eram consideradas artifícios para melhorar a visão. O ver, e através do olhar captar o mundo, era a maneira deste povo se desenvolver filosoficamente. É através da imagem que as coisas são ditas. Daí a quase-inexistência de escritos sobre essa arte. Na descrição que Constantijn Huygens faz da câmera escura, podemos notar a importância da sensibilidade ótica que esse aparelho provoca, assemelhando-se ao efeito que o cinema mais tarde vai criar.

Tenho em minha casa outro instrumento de Drebbel, que certamente produz efeitos admiráveis na pintura criada pelo reflexo no quarto escuro. Não é possível descrever a beleza dela em palavras: toda pintura é morta em comparação a essa, pois aqui é a própria vida, ou algo mais nobre, se a palavra para exprimi-la não faltasse. Figura, contorno e movimento encontram-se aí naturalmente, de um modo que é conjuntamente agradável.¹⁴

Hoje essas lentes já quase dominam o cenário contemporâneo da arte. O status

¹³ Tratava-se de um quarto ou uma caixa escura que tinha um orifício, com uma lente inserida, virada para o exterior. A imagem externa é projetada invertida na parede como no olho humano.

¹⁴ HUYGENS, De Brifwisseling; ALPES, Svetlana, op. cit., p. 63.

Parte necromante, parte experimentalista, um tipo muito freqüente em sua época, Drebbel, chocou os seus contemporâneos como charlatão e pessoa indigna de suma, como impostor ou inventor. Ele fabricou os primeiros microscópios e inventou uma máquina que se mantinha em perpétuo movimento entre outras. Huygens era fascinado por ele.

adquirido pelo vídeo, pela fotografia e o cinema é de tamanha força que já se chegou a criar um sentimento ao revés, na contemporaneidade, em relação às técnicas das artes tradicionais. O fato de ser reproduções de imagens vivas e bem próximas da realidade ativou essa mudança de olhar em relação às “novas mídias”, como muitas vezes as denominamos. Na arte contemporânea, a fotografia e o vídeo, principalmente por ser técnicas mais economicamente acessíveis que o cinema, por exemplo, tornaram-se instrumento de pesquisa em vários momentos da produção do artista. Do produto ao processo e à documentação, a arte, essa quase sempre permeando pelas lentes. Até mesmo no cotidiano de qualquer pessoa no mundo, através das câmeras de vigilância, televisão, nas fotografias das férias, principalmente pelo computador. O homem adquiriu tal poder de comunicação e reprodução da realidade que começou a agredir a si próprio, a invadir a intimidade e tomar o corpo como modelo e mercadoria. Estou me referindo às imagens da mass media, em que qualquer produto é vendido por uma imagem sedutora do corpo, com a mesma estratégia de Pontormo¹⁵, mas sem o caráter ético a que Pontormo se sustentava para criar tais imagens.

Em muitos de meus trabalhos, faço uma operação reversiva dessa situação, como no caso da série *Basta uma falha sua para você perder um grande amor*.¹⁶ Em muitas pinturas faço uma inversão do sistema óptico que dominou o mundo massificado das imagens da mídia e uso essa imagem redimensionando-a no fazer manual em toques táteis entre o olho, a mão e a fotografia retirada de revistas e jornais. A imagem impressa e focalizada no desejo e nas éticas predeterminadas pela sociedade ganha deformidade na imprecisão do organismo humano. Como em uma ação arqueológica, recolho imagens já produzidas e que já viraram arquétipos desta mesma sociedade. Hoje a criação de uma imagem realista do mundo é quase sempre executada através da projeção dessa imagem, usando o projetor de slides e, assim, passada para a superfície da tela e do papel, até mesmo as sombras são transferidas. Essas imagens têm uma característica fotográfica, de exatidão, que eliminam a deformação humana do olho nu, que tem muito valor expressivo e revela outro tipo de imagem. Expressividades características do fazer manual da pintura e do olhar, já que uma pintura nunca vai ser uma fotografia.

Muitos trabalhos que realizei com o vídeo e a fotografia são diretamente relacionados com gêneros criados pela arte holandesa como a videoperformance *Paisagem* (2002) e as séries fotográficas *Natureza-Morta* (1998) e *Vanitas* (relógios, 1999).

¹⁵ Ver Maneirismo.

¹⁶ Figura - p. 130.



38 – Marco Paulo Rolla, *Paisagem (pedra)*, 2002.

A tradição das pinturas holandesas, que desejavam captar na paisagem o real de sua atmosfera, misturada ao sentimento romântico do gênero da paisagem e refletida novamente na história no movimento impressionista, é incorporada nesse vídeo. Uma câmera estática mostra a contemplativa e bela realidade de uma vasta visão do mundo em som, luz e movimento, que são projetados até que essa harmonia seja quebrada pela presença decadente do corpo humano. O corpo despenca na paisagem interrompendo essa ilusão e, através de efeitos técnicos de animação digital, recupero a paisagem, criando o simulacro de uma realidade. Logo, o que parece ir na direção oposta à tradição desse conceito na pintura, na verdade, o recupera, se considerarmos o uso tecnológico das lentes para a criação da pintura.

A natureza e o homem. Esse conflito foi muitas vezes mais foi explorado no campo das artes, principalmente no campo da pintura romântica de paisagens. O homem em contraste com o poder da natureza; a força da natureza perante a mínima presença humana.

O homem de hoje vive essa realidade com outros olhos: com a tecnologia criou artifícios e ações que podem simplesmente destruir a natureza. Mesmo assim, ainda se espanta quando, se dá conta da energia e poder da existência ao admirá-la. A consciência de planeta. Com seu progresso, o homem desenvolveu formas de degradação tão poderosas, principalmente dentro das cidades, onde a presença da natureza fica cada vez mais distante.

Sendo assim, me propus desenvolver essa videoperformance onde coloco uma câmera fixa, de frente a uma paisagem natural e gravo minutos daquela presença. De

repente, um corpo em queda é atirado na paisagem cortando a contemplação do olhar e “deformando” a imagem. Depois de alguns segundos, a paisagem começa a envolver o corpo com os materiais específicos inerentes a ela. Como em um corpo doente, ela cria uma membrana para tentar inserir ou dissolver aquele corpo estranho na paisagem.

Alguns aspectos ficam bem fortes perante tal transformação. A consciência das duas existências — a do homem e a da paisagem — e do momento em que acontece um mimetismo na interseção dessas duas matérias, a imagem do homem retorna à natureza e, ao mesmo tempo, desaparece lembrando típicas visões de lendas indígenas ou mitológicas. Uma imagem muito ligada à morte, à transformação do estado de existência e o desaparecimento do espírito e do corpo.

O homem em queda, outro tema evocado por esse trabalho, foi tratado no período maneirista por Cornelis Cornelisz. van Haarlem, na série de gravuras e pinturas *As quatro desgraças*, através dos temas, de Ícaro, Phaeton, Tantalus e Ixion.



39 - Hendrick Goltzius, da série *The Four Disgracers*, 1588.

Esses homens desenvolveram paixões e desejos tão fortes que foram levados à degradação, à queda! No caso de Ícaro, que queria ter o poder de voar, perdeu o senso em relação ao controle da realidade da existência humana. Sabemos que é lícito querer conhecer o dom divino de Deus, mas é permitido apenas se o homem sujeitar-se aos seus limites. A morte, que é o limite mais preciso e certo do homem, através de sua presença, se torna a consciência da frágil e volátil existência humana. A partir de tais pensamentos, desenvolvi esses três exemplares do projeto Paisagem com folhas, com pedras e com areia. Assim, fica clara a personalidade de cada paisagem e a reação de cada material em relação ao corpo humano a cuja presença ela foi imposta.



40 – Marco Paulo Rolla, *Natureza-Morta*, 1998.

Na busca por provocar um encontro entre imagens da vida ordinária com os conceitos e imagens na história da Arte, desenvolvi uma percepção em meu cotidiano. Tornei-me alerta às imagens do cotidiano à minha volta. No período de minha residência na Holanda¹⁷, entendi que os elementos das pinturas de natureza-morta são parte da vida cotidiana daquele país, onde à falta do calor do sol e da luz natural em grande parte do ano, torna-se necessário o uso da luz de velas para confortar o ambiente com uma luz quente. As flores são naturalmente parte do cotidiano de um povo orgulhoso de ser não só especializado mas também a maior referência internacional no cultivo de tais delicadezas. Assim, o uso decorativo e higiênico da presença dessa beleza é diário e corriqueiro.

Tais vivências me colocaram ainda mais perto dessa realidade e, em minha casa construí esses hábitos, influenciado pela atmosfera da vida holandesa. Logo, sempre deparava a memória das naturezas-mortas em detalhes da casa e decidi começar a fazer registros espontâneos dessas presenças.

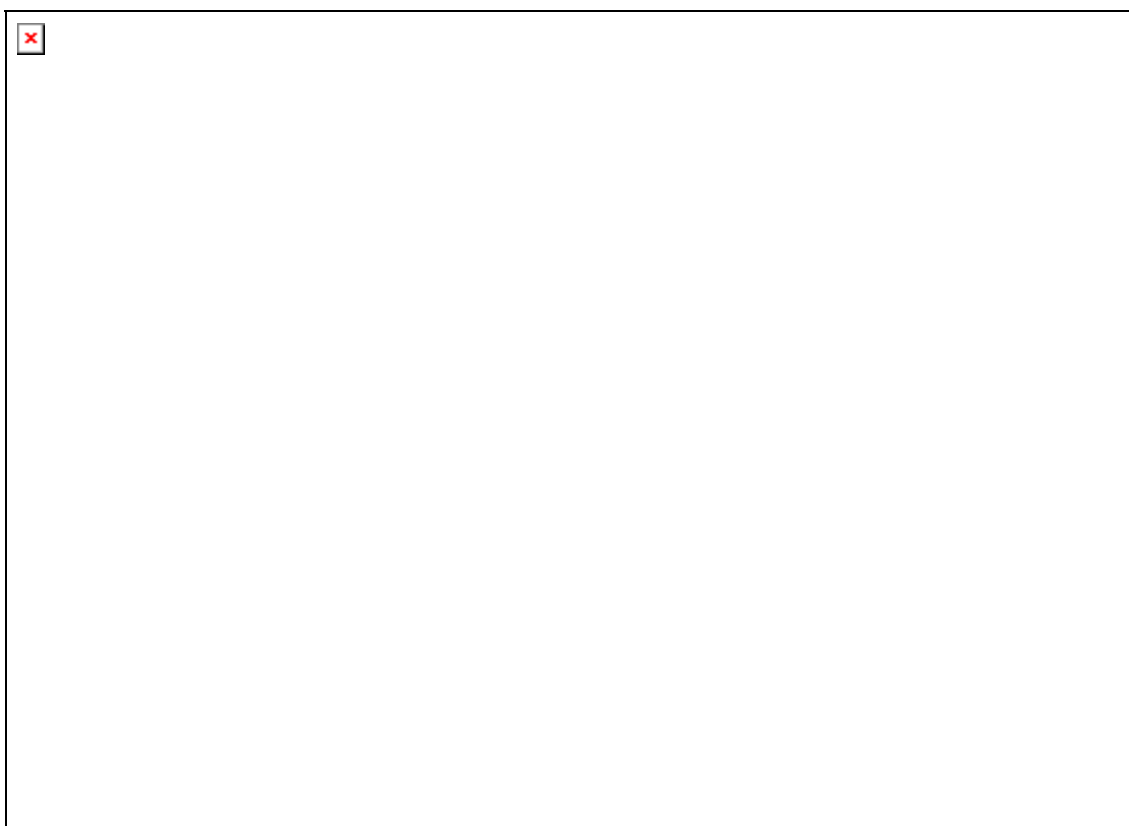
A série é denominada natureza-morta ou still-life, pois em inglês nos dá a noção mais específica da operação para a criação do trabalho, já que ao pé da letra still significa

¹⁷ Entre 1998 e 1999 estive em um programa de residência na *Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam*. E em 2000, cumpri três meses de residência no Instituto de Cerâmica European Ceramic Werk Center (EKWC), em Den Bosch, na Holanda.

um congelado, fragmento de vida, na linguagem videográfica e na cinematográfica. Trata-se de uma série de fotografias de elementos de minha casa na Holanda, que faziam parte da iconografia desse gênero de pintura, só que dessa vez estou apresentando e acrescentando um novo elemento simbólico — a televisão.

Todos os elementos eram posados em frente ao meu televisor ligado, e eu, com o controle remoto em uma das mãos, rodava os canais. Na outra mão, segurava minha câmera fotográfica e esperava o momento “still”, em que a imagem da TV se comunicava com a composição de frutas, restos, flores, velas e coisas do meu dia-a-dia. E, quando era surpreendido por tal evento, tentava capturar a imagem. A TV sempre nos mostra imagens passadas de momentos de vida e do tempo, um presente que não existe. Mesmo o “ao vivo” já passou quando chega até nossos olhos. Em frente à TV matamos anos de nossas vidas na contemporaneidade.

As pinturas de natureza-morta eram um desafio e uma inspiração para os artistas do século XVII na Holanda: Por meio delas, eles refletiam sobre a nossa frágil condição do existir. Todos os detalhes eram usados para significar: as transparências de vidros, o brilho e o valor dos objetos de metal, a delicadeza e fragilidade das flores. Tudo expressa os sentimentos humanos perante sua condição de existência.



41 – Marco Paulo Rolla, *Luxúria*, 2001-2003.

Esse conceito é parte de minha obra, pois acredito que independentemente de estarmos numa sociedade católica ou protestante, a existência é um caminho para se

discutir a vida. O limite da morte como foco para construir um discurso sobre a vida. A presença do corpo, da mente, do espírito e as contradições sobre as condições morais orientadas por valores sociais e conveniências.

Um outro ponto muito interessante de considerar é que, ao ser introduzido pelos europeus em suas colônias, como o Brasil, o gênero das naturezas-mortas é esvaziado — o tema e o conteúdo. Ficam vazias e destituídas de seus valores e símbolos para se tornar imagens decadentes e de valor decorativo no gosto popular; ao mesmo tempo, é uma imagem muito forte no cotidiano de nossa classe média para decorar as salas de jantar.



42 – Marco Paulo Rolla, *Vanitas (relógios)*, 1999.

Estas fotografias trabalham com a mesma operação e simbologias desenvolvidas na série natureza-morta. Também se trata de fotografias de minha coleção particular de relógios de pulso, alguns já estragados, parados. Através de seus vidros refletiam a luz de velas que pousava ao lado e a luz que passava através da vidraça da janela, elementos que brilhavam em cada material refletor de luz do relógio, criando uma leitura da luz do espaço à sua volta.

Podemos fazer uma interessante analogia dessas imagens esvaziadas com a inconsciência de nossa sociedade, com os seus cérebros massificados pela mídia perante sua realidade e perante nossa condição de terceiro mundo. Seja nas naturezas-mortas de feiras no Brasil, seja nos valores simbólicos de sua presença na sociedade holandesa, nos dois casos, o tema tem uma grande influência e presença na intimidade das sociedades, cada uma a seu modo.

Não podemos perder o foco de meu interesse pelo compromisso de representação, testemunho e documentação de existências da qual são carregadas as obras de artes

desse período. Ao longo da história, outros artistas se mostraram inconformados com a imperfeição da realidade e usaram a imagem para expressar e reagir ao presente. Um desses marcos de uma época é Gustave Courbet, homem ético e de sentimento aflorado pela verdade na vida e na Arte, integralmente. Logo despertou minha admiração, até mesmo por sua pintura de uma materialidade pictórica inovadora e viva.

Courbet (1819-1877)

Conhecido como o mestre de Ornans e um dos mais provocativos artistas de sua época, Courbet é um artista aclamado como realista e teve como objetivo ser verdadeiro com seus princípios. Usou sua arte como ferramenta de denúncia contra as injustiças sociais e as falsidades morais e ideológicas. Sob a bandeira do realismo, ele quebrou muitos conceitos na teoria, na prática e na sociedade. A Arte Moderna, com seu múltiplo potencial de integração e desintegração, tinha nele um forte impulso. Com sua experiência no interior da França, Courbet pôde observar a vida rústica e, assim, fazer uma enorme revolução e ver muito além de seu tempo. Tinha a capacidade de enxergar muitos aspectos em um fato corriqueiro e, como um poeta, trazer sentimentos à realidade.

Ingres exclamou uma vez sobre o jovem artista: “Ele é um olho, misturando admiração e desdém dentro de seu julgamento”. E André Chamson escreveu em seu livro:

Maravilhosamente rápidos e precisos, os olhos de Courbet vão muito além da lente de uma câmera. Isto não é meramente um olho. Isto é uma maneira de ver. Ele vê o mundo de um jeito específico e somente possível com nossa visão binocular; é uma visão que mede e compara todas as coisas; uma mirada de um ser pensante, um olhar de doçura e sofrimento.¹⁸

Artista que profundamente volta a suas origens e, ao mesmo tempo, discute a relação social da Arte com um novo entendimento, uma mente muito complexa para seus contemporâneos, Courbet usou sua sensibilidade para mostrar o lado animal e o lado intelectual da humanidade. Era um pensador e procurava freqüentemente desenvolver seus pensamentos na escrita, muitos deles em forma de cartas para seus parentes e amigos mais próximos, a exemplo do trecho a seguir, de uma carta datada de 1854-5, para o amigo Bruyas, logo após retornar de Paris para viver em Ornans:

¹⁸ CHAMSON. André. *Gustave Courbet*. Nova York: Harry N. Abrams, 1956.

Passei por tantos caminhos desde que parti. Minha vida é muito difícil e estou começando a perder minha faculdade moral. Embaixo da máscara sorridente que você já conhece, eu escondo o meu desgosto, amargura e tristeza que toma o meu coração como um vampiro. Nesta sociedade em que vivemos não precisamos cavar muito fundo para encontrar um vazio. Na realidade existem tantas cabeças bloqueadas que nos desencorajam a tentar desenvolver uma inteligência em alguém pelo medo de fazê-lo sentir um ser totalmente solitário.¹⁹

Courbet é, para mim, a mais importante conexão para discutir a realidade através da sua representação. Meu impulso é representar o desejo, os humores, os sentimentos, a sexualidade, os valores sociais e a existência através dela mesma. Courbet estava interessado em contradizer os valores falsos na sociedade, mostrando até mesmo sua decadência. Confrontando-a com sua própria realidade, tudo isso com profundo apuro estético e construções pictóricas belíssimas, trabalha o contraste entre uma bem-tratada pintura e sua indesejável verdade. Ele vivia em tempos em que a Pintura Romântica era praticada, procurando exotismos e uma natureza de dimensões e representações grandiosas perante a insignificante presença humana. A melancolia do homem e sua fragilidade diante de vida e da morte ficam de novo em foco. Consigo, então, relacionar esse momento com aquele mencionado, quando existia uma tensão entre o conceito estético — “Idea” — usado pelo Renascimento, e sua quebra através de conceitos desenvolvidos pelo Maneirismo.

Com Courbet, o uso de temas e opiniões pessoais desenvolvidos pelo artista se torna ainda mais visível, assim como acontecia na pintura de Pontormo, quando as considerações pessoais tomaram importância.

¹⁹ LINDSAY, Jack. *Gustave Courbet his life and art*. London: Adams and Dart, 1973. p. 126. “I have had so many trials since I left you. My life is so difficult I’m beginning to think my moral faculties are drying out. Under the laughing mask you are familiar with, I hide within my shelf chagrin, bitterness and sadness that grips my heart like a vampire. In the society in which we live one doesn’t have to dig deep to find a void. Really there are so many blockheads (bêtes) that it’s discouraging to the point of making one hesitate to develop one’s intelligence for fear of feeling oneself absolutely alone.”



43 – Gustave Courbet, *The Sleepers*, 1866.



44 – Marco Paulo Rolla, *Canibal*, 2004.

Um bom exemplo disso em Courbet é a pintura *The Sleepers*, datada de 1866. O tema mitológico de Vênus e Psique é tratado como uma cena real de amor entre duas mulheres. Os detalhes da imagem estão cheios de sensualidade. Na imagem dos lençóis pode-se notar formas referentes à genitália feminina, o colar de pérolas rompido sugere os movimentos e a ruptura do prazer, o calor das faces avermelhadas, o jogo de entrelace das pernas, a realidade dessa situação íntima entre duas damas entregues a um relaxamento profundo. Uma pintura muito provocante, que foi considerada uma imagem imoral de seu tempo. Rejeitada em um salão como muitas de suas pinturas submetidas a tais julgamentos, essa pintura foi considerado “imprópria”. Em *L’Origine du monde*, também de 1866, Courbet foi ainda mais radical ao representar a genitália feminina em um corte de aproximação, recriando a simbologia da existência humana, muitas vezes representada no Renascimento por Maria, através do corpo carnal, pecador, humano.

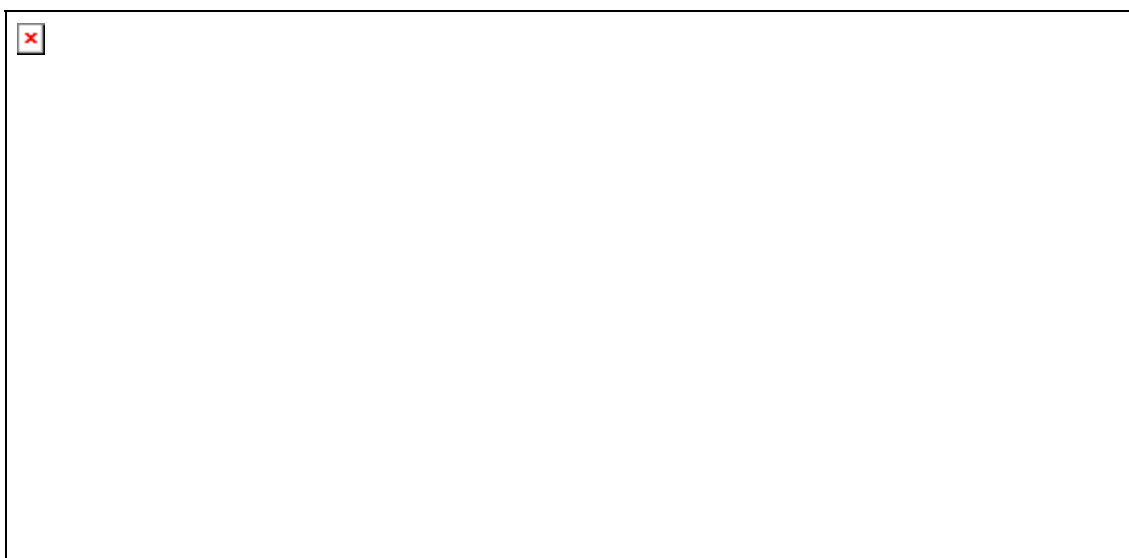


45 - Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866.

Hoje a performance é, talvez, uma das técnicas artísticas que mais consegue provocar esse impacto na sociedade, porque trabalha com a matéria corpo e muitas vezes expõe a carne em situações a criar simbologias e analogias, muitas vezes ainda vistas

como tabus. Notamos que a sociedade ainda se sente agredida com a presença do corpo nu em ambientes sociais. Courbet usou o nu como elemento para mostrar a realidade do corpo de seus contemporâneos, da verdade de uma existência humana relacionada a seus anseios e desejos, desmistificando, assim, a imagem simbólica e aproximando-a de seu cotidiano.

Em minha *performance Canibal* acontece algo similar, evocando a verdade do visível, como nas estrias e nas celulites das mulheres pintadas por Courbet. Um fogão ordinário de quatro bocas é exposto em um espaço e, de repente, primeiro um corpo é expelido para fora do forno; depois outra perna. Como pedaços já esquartejados, os corpos são regurgitados pela máquina cotidiana. A carne humana está exposta com todos os seus defeitos e contornos e colocada em uma situação para sensibilizar a sociedade da cegueira, em que o dia-a-dia e a necessidade de sobrevivência nos aprisionam. *Canibal* quer provocar uma profusão de sentimentos relacionados com nossa presença e letargia diante da máquina consumista. O fogão que prepara os nossos alimentos também está conectado com a invenção da indústria. Pensamos que estamos engolindo o mundo mas não percebemos que estamos sendo engolidos.



46 – Marco Paulo Rolla, *Vanitas (carnes)*, 2003.

Em minhas cerâmicas *Vanitas (carne crua)*, de 2003, é o jogo da representação do real que mimetiza vida e Arte. Represento realisticamente modelos tirados de propaganda de carne feitas por supermercado. As carnes são posadas e decoradas com sua cor complementar através dos verdes de alfaces, que, por sua vez, reproduzem os babados e as rendas de um gosto rococó. A força dessa obra está na ironia direcionada do mau gosto social e à ilusão imagética do mercado. A porcelana rococó, em todo mundo, é de gosto popular. A cerâmica tem *status* decorativo. Porém,

quando toma as formas realistas de carnes cruas decoradas, é quase impossível não se incomodar com esse deslocamento. O olhar se transforma em pensamento.

Era exatamente essa a operação feita por Courbet quando se interessava somente em representar as circunstâncias de seu dia-a-dia. Em seu realismo, ele controla suas imagens, tira a dramaticidade e a natureza simbólica do primeiro plano dos conceitos da obra; constrói, assim, pinturas que têm um componente intelectual e visual proeminentes.

Em minhas pinturas também mantenho essa intenção de representar do modo mais realista possível os corpos e os objetos para provocar um espelhamento de imagens da realidade. Por mais que as situações esbarrem no surrealismo, porque quase sempre são deslocadas de sua existência lógica, a intenção é desconectar a narrativa óbvia e fazer aflorar novos pensamentos.

Trabalhar a imagem realista para transmitir uma reflexão, e até mesmo uma idéia moral, era uma estratégia clara na obra de Courbet. Proudhon escreveu: “Courbet faz pela pintura o que moralistas como Ezekiel e Juvenal fizeram pela poesia: para satirizar as abominações de seu tempo”.

No livreto *The Exposition Universelle des Beaux-Arts*, existia uma espécie de manifesto no catálogo que se tornou à primeira declaração de seus princípios:

O rótulo de realista foi imposto sobre minha pessoa como o de Romântico foi imposto ao homem de 1830. Estes rótulos nunca descrevem com justeza a idéia por detrás das coisas; se eles traduzem, certamente os trabalhos seriam supérfluos. Sem querer me explicar como uma verdade, mais ou menos boa, de uma qualificação de ninguém, mas para dar uma esperança de um melhor entendimento, eu deveria me confinar em alguns trabalhos de elucidações para cortar alguns desentendimentos.

Eu estudei, sem usar nenhum recurso sistemático ou tomando qualquer situação preconcebida, as artes do passado e a arte dos modernos. Eu nunca desejei imitar um mais do que copiar o outro; tão pouco meus pensamentos foram mais objetivos e alcançaram a insignificante meta considerada por um artista. Não, eu simplesmente desejo desenhar os meus conhecimentos da tradição e o ressonante e independente sentimento de meu próprio individuo. Para conhecer e logo obter o poder: Este era o meu pensamento. Tentar traduzir as maneiras, os ideais, os aspectos de minha

época, de acordo com minha própria estimativa; não ser somente um pintor mas um homem também; em uma palavra, para criar arte viva – este tem sido meu objetivo.²⁰

Aqui o artista afirma posições até então não-externadas tão claramente na história. O artista e o indivíduo, cada vez mais claro no mundo, tornam-se conscientes de seu poder como único olhar. A consciência de Courbet sobre sua autonomia de pensamento e comportamento social espantava sua época, cheia de preconceitos e normas. Junto ao desenvolvimento industrial, o homem também se torna consciente de suas realidades antagônicas. Principalmente através dos artistas, que não se contentavam em aceitar uma realidade imposta e não-coerente com o que seu corpo sofria na realidade dos dias.

O corpo em Courbet toma a dimensão simbólica da verdade, pois assim se apresenta ao olho desacostumado a ver tal vulnerabilidade de existir. Nas pinturas de Courbet a representação do desejo através do corpo é uma personificação do desejo de ética, ética de uma sociedade hipócrita, que idealiza a vida. O desejo sexual é o impulso libertador dos sentidos da Arte em Courbet, e podemos refletir sobre a energia sexual como a energia da criação assim como o desejo é força motriz da vida. Essas telas personificam a *performance* do artista; Courbet exercita a ética na Arte. Talvez pela primeira vez um artista se conscientiza claramente, e sem concessão, da proximidade da Arte na vida. Muitos conceitos ligados à *performance*, à fotografia e ao vídeo são trabalhados aqui através da pintura. As mulheres de Courbet são as heroínas da verdade, representada pelos detalhes indesejáveis nesses corpos, para o conceito estético de seu tempo.

Assim como os países do Norte no século XVII, aqui estamos também diante de um olho testemunhal, assim como na *performance* o público se torna esse olho; na

²⁰ LINDSAY, Jack. *Gustave Courbet his life and art*. London: Adams and Dart, 1973. p. 138.

“The title of realist has been imposed on me as that of romantic was imposed on the men of 1830. At no time have titles given a just idea of things: if they did, the works would be superfluous. Without explaining myself as to the correctness, more or less great, of a qualification that no one, it is to be hoped, is required to understand well, I shall confine myself to some words of elucidation so as to cut misunderstandings short.

I have studied, without recourse to any system and preconceived position, the art of the ancients and the art of the moderns. I have not wants to imitate one any more than to copy the other; nor has my thought been any more aimed at reaching the trifling (oiseux) goal of art for art’s sake. No, I have wanted quite simply to draw from total knowledge of tradition the reasoned and independent sentiment f my own individuality. To know soars to have the power: that was my thought. To be in a position to translate the manners, the ideas, the aspects f my epoch, according to my estimation; to be not only a painter but a man as well; in a word, to create living art — that has been um aim.”

fotografia e no vídeo a câmera personifica o olho de Kepler²¹. Em suas teorias sobre a imagem Kleper acredita que o mecanismo de ver define-se como algo que se faz na representação: representação no sentido dual de que é um artifício — no próprio ato de fazer — e que dissolve os raios de luz numa pintura. A percepção visual é, ela própria, um ato de representação na análise de Kepler: Assim, a visão é produzida por uma pintura da coisa vista, que vai sendo formada na superfície côncava da retina²². Courbet parece perceber exatamente esse olhar e ser a verdadeira incorporação desse sentimento de vida no testemunho da existência da Arte, do artista e do modelo.



47 – Gustave Courbet, *The Painter's Studio; A Real Allegory*, 1855.

A obra *The painter's studio; a real allegory* destaca-se no conjunto de obras do artista por ser, na história da arte, um marco no que diz respeito à colocação do artista na obra. Além de se retratar na centralidade da obra, ele refaz toda a história ligada ao seu estúdio, às pessoas que o freqüentaram e uma definitiva tomada de posição social ao separar a burguesia dos personagens menos abastados, criando uma leitura de sua postura política. E refere-se ao trabalho dizendo:

É a história física e moral de meu estúdio.

Ele contém pessoas que se realizam na vida e pessoas que se realizam na morte. Sua sociedade em seu melhor, seu

²¹ Kleper, um grande conhecedor de Filosofia e Arte, era um estudioso da formação da imagem no olho na Holanda do século XVII, o que influenciou e confirmou muitos aspectos da Arte naquele país.

²² ALPES, Stetlavan. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*, São Paulo: Edusp, 1999.

pior e o seu regular; resumindo esta é a minha maneira de ver a sociedade em seu interesse e paixão. São as pessoas que vem a meu estúdio para serem pintadas...

A cena é em meu estúdio de Paris. A imagem é cortada em duas partes. Eu estou no centro, pintando; à direita, estão todos os participantes ativos, que são meus amigos, os trabalhadores, os colecionadores de arte. Na esquerda estão os outros, para quem a vida não tinha significado: as pessoas comuns, os indigentes, os pobres, os abastados, os exploradores, os explorados: aqueles que se realizam com a morte. Na parede como fundo estão representadas minhas pinturas *Return from the Fair* e *the Bathers*, e (no cavalete) a imagem em que estou trabalhando.²³

À direita, representa pessoas influentes em sua vida: o crítico de Arte e poeta Baudelaire e outros, como Bruyas, Cuénot, Buchon, Proudhon. Ele se representa pintando uma paisagem, absorvido, concentrado. Uma criança está observando o artista pintando, um gato brinca, e a modelo, nua está hipnotizada pela cena, as roupas a seus pés. À esquerda da tela, há uma cena de Vanitas, uma caveira e um torturado. A luminosidade do nu e a obscuridade da morte. O caráter do artista está exposto na leitura da imagem. Podemos notar a evolução transformadora da humanidade em seu melhor, seu pior e seu razoável.

²³ LINDSAY, Jack. *Gustave Courbet his Life and Art*. London: Adams and Dart, 1973. Pp 127

Estes são fragmentos traduzidos de texto originalmente escrito por Courbet em uma carta a seu amigo Champfleury:

“It’s the moral and physical history of my studio.

In it are the people who thrive on life and those who thrive on death; it’s society at its best, its worst, and its average; in short it’s my way of seeing society in its interests and passions; it’s the people who come to my studio to be painted...

The scene’s laid in my Paris studio. The picture’s cut into two parts. I’m in the center, painting; on the right are all the active participants, that is my friends, the workers, the art collectors. On the left are the others, whose lives are without significance: the common people, the destitute, the poor, the wealthy, the exploiters, the exploiters: those who thrive on death. On the wall in the back-group hang the *Return from the fair* and *The Bathers*, and (on the easel) the picture I’m working at...”



48 – Marco Paulo Rolla, *Banquete*, 2003.

É esse caráter que me impressiona e me coloca a admirar o artista. Consigo perceber algo de Courbet em aspectos de minhas obras, por exemplo, a dimensão do espaço na tela, que traz uma relação com o volume e o tamanho do corpo humano em sua realidade, não somente na tentativa do real mas também na revelação de uma realidade, ser testemunhal. Mas talvez a *performance* seja a representante desse impulso em minha obra. Em minha *performance Banquete*²⁴ queria provocar uma confrontação do real, com o absurdo e o irreal, com a vida, a carne, a morte, o sangue, o vinho, a comida e a celebração do instinto humano e a realidades nos corpos de pessoas da sociedade que se submeteram à ação, de se desnudar publicamente, para compor o texto da imagem. Como em *The Painter's Studio; A Real Allegory*, essa *performance* delata um sistema social dividido pela mesa e os privilegiados a ser servidos, os excluídos, que admiram ou se indignam de não estar à mesa, que é a grande maioria do público, as galinhas e um fauno, que sacrifica uma dessas galinhas, com mordidas animais, personificando o homem erótico, animal humano e a morte: o momento mais teatral e o mais realista da *performance*. A evolução feita pela *performance* em relação à pintura é o fato de trabalhar com elementos descontrolados, sem previsão já que submeti o público a protagonizar o ato performático. À mesa, que comportava 30 pessoas, sentavam-se 9 *performers* e 21 espectadores comuns que tiveram o ímpeto e se sentaram mais rápido, privando as outras 300 pessoas da

²⁴ Ver na seção *Banquete* desta dissertação uma descrição mais detalhada e um maior aprofundamento no conceito do trabalho.

audiência de estarem na mesa do Banquete. Assim excluindo-as e reproduzindo a cena de um jantar público; costumes dos reis Italianos do século XVI, quando o rei comia à frente dos súditos que o admiravam em suas habilidades ao comer socialmente.

O realismo abriu caminhos para que o artista transformasse a realidade em suporte artístico, e no século XX chegou a ponto de um artista ser capaz de submeter um objeto industrial ao *status* de Arte.

Marcel Duchamp

Toda a Arte contemporânea está contaminada por conceitos explorados por Marcel Duchamp. Depois de sua existência, a percepção de valores relacionada aos objetos de arte foi transformada. Se uma pessoa pode aceitar olhar para uma mesa exposta em uma galeria de Arte e acreditar em sua emanção artística, isto é um efeito Duchamp.



49 – Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913.

Duchamp fez questionamentos muito peculiares e determinantes para o desenvolvimento da Arte em nossos tempos como: Quando um objeto de arte é considerado Arte? O artista elaborou o seu primeiro *ready-made* em 1913, dentro de uma influência dadaísta. Desde então, ele descobriu um conceito formal e intelectual que poderia ser explorado através do cotidiano. A sua arte começou a refletir esses pensamentos. Desde então, podemos determinar e dizer “Isto é arte” para qualquer objeto escolhido para sê-lo.

Duchamp não tinha uma produção muito volumosa em relação ao seu trabalho feito em vida, pois considerava o uso de seu tempo o melhor de seus trabalhos, como ele mesmo confirmou em entrevista dada a Cabanne²⁵. Ele usou seu tempo para observar longamente e, em poucos movimentos, fez cortes precisos em conceitos e preconceitos das artes que foram fundamentais para o surgimento, por exemplo, da Pop-Art, Art Povera e outras propostas de Arte na contemporaneidade.

Na mesma entrevista dada a Cabanne ele declarou:

Eu acredito fortemente no aspecto “mediático” do artista. O artista produz algo, então um dia, ele é reconhecido pela intervenção do público, do espectador; logo mais tarde ele vai para a posteridade. Mas você não pode mais parar isto, porque, brevemente explicando, isto é um produto de dois pólos – tem o pólo de quem faz o trabalho e o pólo de quem vê. Isto dá aos dois a mesma importância.²⁶

Duchamp propôs uma outra posição para se considerar o foco do artista como explicam Martha Buskirk e Mignon Nixon:

A obra “Bottle Rack” foi criada em 1914. Um porta-garrafas nunca foi pintado, motivo de poema e nem tão pouco uma peça musical; isto é arte ou isto não é nada. E se agora não é impossível se ver o objeto como uma escultura, isto ocorre pela condição de que uma primeira pessoa percebeu o objeto como arte.²⁷

Não há um artista hoje que não sofra as influências das ações sugeridas e realizadas por Duchamp e em seus trabalhos certamente muito disto está latente. Principalmente quando nos ocupamos de relevar a sexualidade e ironia na obra do artista. Duchamp, por detrás da rigidez do conceito de um *ready-made*, em que queria mostrar um objeto sem atrativos estéticos e formais, brincava com os preconceitos da sociedade, e é com grande ironia que cria seus objetos inusitados. Em toda a sua obra podemos notar essas características desde sua fase Dada, quando cultivava uma grande amizade com Francis Picabia, e os dois costumavam dar às máquinas propriedades do corpo humano e com dessa metáfora fazer alusão ao sexo.

²⁵ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 205.

²⁶ Ibid.

²⁷ BUSKIRK; NIXON, Martha and Mignon: *The Duchamp Effect*. London: The Mitpress, 1996. p. 95

A bottle rack is neither a painting, a poem, nor a piece of music; it's art, or else it's nothing. If it is not impossible to see it as a sculpture, that's on condition that one initially view it as art.



50 – Marcel Duchamp, *Chocolate-Grinder-No-2* (alusão à masturbação), 1914.

51 - Francis Picabia, *Loving Parade*, 1917.

Duchamp desenvolveu primeiro uma série de pinturas como, *The King and Queen Surrounded by Swift Nudes*, *Nude Descending a Stair*, *Transition of Virgin into a Bride*, os três datados de 1912. Nas obras de Picabia, *Paroxysm of Pain* (1915), *Loving Parade* (1917) assim como nas obras de Duchamp, claramente estão explícitas referências aos órgãos sexuais femininos e masculinos e à mecânica movimentação das máquinas, referindo-se ao próprio ato sexual.

A famosa pintura *Chocolate-Grinder* (1914) é uma clara alusão à masturbação. E essa estratégia se confirmou em sua última obra *Etant donné* (1923-1968), mantida em segredo até a sua morte, usando um dos mais fortes fetiches sexuais, que é a sensação do oculto e do proibido. Desde o primeiro impacto essa obra é efetiva. Primeiro o espectador tem que ser curioso, tem que querer achar algo por detrás da porta, querer tanto que olha pela fresta deixada de propósito pelo artista. Esse olhar pela fresta já coloca o espectador no papel do *voyeur*, usando a prática fetichista sexual do voyeurismo. E, então, uma imagem se deflora, um corpo feminino nu está nos encarando pela genitália aberta como uma caverna, como outra fresta a ser violada. Como na obra de Courbet, *L'Origine du monde* (1966), o corpo feminino toma dimensões míticas.

Octávio Paz afirma sobre essa série dos antimecanismos:

Para Duchamp a visão não é só o que vemos; é uma posição, uma idéia, uma geometria – um ponto de vista, no duplo sentido da expressão.

Antes de tudo uma atitude diante da máquina. Duchamp não é um adepto de seu culto; ao contrário, ao invés dos futuristas, foi um dos primeiros a denunciar o caráter ruidoso da atividade mecânica moderna.

As máquinas são agentes de destruição e daí que os únicos mecanismos que apaixonam Duchamp sejam os que funcionam de modo imprevisível – os antimecanismos.

Esses aparelhos são os duplos dos jogos de palavras: seu funcionamento insólito os nulifica como máquinas. Sua relação com a utilidade é a mesma que a de retardamento e movimento, sem sentido e significação: são máquinas que destilam a crítica de si mesmas.²⁸

A primeira ironia em todos esses trabalhos é que sequer vemos o corpo nu: a máquina, aludindo ao homem, deserotiza as formas, mas não desmancha a força erótica do pensamento — máquina e ironia, símbolo e autobiografia. A pintura se converge em uma cartografia simbólica nas transmutações do ser humano e o objeto em idéia. Esse tipo de operação pode ser notado em alguns trabalhos meus como *Enceradeira*²⁹, *Ataque Barroco*³⁰ e em *Canibal*³¹.

O *ready-made* tem uma erotização no fato de ser um encontro, como um casamento, único. Há uma química entre o artista e o objeto escolhido para o gesto. “Um momento oco”³²; como disse o próprio Duchamp. Toda a obra de Duchamp é permeada pela ironia e pelo erótico, o pensamento e a energia vital.

²⁸ PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 12.

²⁹ Imagem p. 27.

³⁰ Imagem p. 27.

³¹ Imagem p. 110.

³² PAZ, op. cit., p. 12.



52 – Marco Paulo Rolla, *Picnic*, 2001.

Podemos fazer aqui uma aproximação de dois de meus trabalhos com a operação entre *Eros e Tanatos: Picnic e Canibal*. O *Picnic* é uma grande instalação de cerâmica, que representando o ato humano da convivência nos prazeres e muito tradicional na história. Os piqueniques no século XVIII eram momentos cheios de intenções eróticas: ir a um lugar reservado na natureza, a dois ou em grupo e lá desfrutar.

Em minha obra, como na tela a Noiva de Duchamp, não há a presença dos corpos. Nós é que completamos a idéia erótica, cada um com sua intensidade, pois o picnic está comido, muitas garrafas de vinho estão ao lado da churrasqueira, vazias. Sapatos e luvas foram esquecidos para trás indicando que os convivas ainda estão presentes ao redor, “apreciando a natureza”. Há uma poça de vinho derramado sobre a toalha, um acontecimento que traz a presença viva dos momentos passados pois se sente o cheiro do líquido, a presença de um fluido derramado.

Paz, em seu livro, nos dá uma idéia desse senso na obra *O grande vidro de Duchamp*:

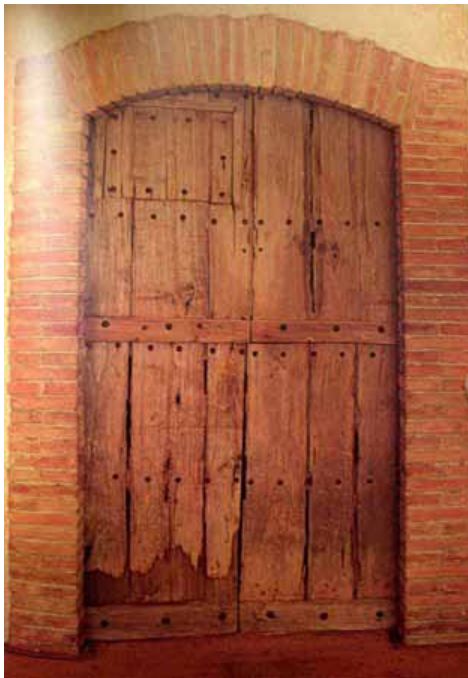
Devo completar este sumário catálogo com uma brevíssima descrição do funcionamento da Máquina. A Noiva envia a seus solteiros um fluido magnético ou elétrico, por meio do

Letreiro de Cima. Despertados pela descarga, os moldes se inflam e emitem, por sua vez, um gás que, após várias peripécias, passa pelos sete cones do Tamis, enquanto o Carrinho ambulante recita as suas monótonas litanias. O fluido, filtrado pelos cones e convertido em um líquido, chega até as Tesouras que, ao fechar-se e abrir-se, o dispersam: uma parte cai na “região de salpicos” e a outra, explosiva, dispara para cima e perfurando o vidro (zona dos tiros de canhão). Nesse instante a Noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas. Fim do ato. A Origem de todo este movimento erótico-mecânico é um dos órgãos da Virgem: o Motor-Desejo. Duchamp sublinha que o Motor está “separado da Noiva por um esfriador de água”. O esfriador “expressa que a Noiva, longe de ser um pedaço de gelo sem sensualidade, recusa calidamente (não castamente) o inopinado oferecimento de seus solteiros”. Assim pois, entre a Noiva e os seus solteiros não há contacto direto mas à distância – um contacto às vezes imaginário e outras elétrico. Esta nova ambigüidade reflete, suponho, outra analogia verbal: o pensamento é elétrico e a matéria é pensamento.³³

É quase uma descrição de atos sexuais, só que a noiva se auto-satisfaz somente por ser vista nua pelas testemunhas ali representadas. Também a questão do material do vidro remete a essa relação do voyeurismo: o vidro como um material que aproxima e afasta, antagônico em si mesmo. Podemos ver por uma vitrine, mas não se pode tocar o que está além dela.

Essa relação da trapaça é inerente à realidade das relações humanas, da ironia, do reverter o óbvio ou surpreender-se com o cotidiano, uma das estratégias mais usadas por ele, que vai culminar em sua última obra, *Etant donné* (1923-1968) que realizou em grande segredo até sua morte. Duchamp determinou que somente depois desse acontecimento seria permitido ao público o sabor de ver o que se escondia durante todos esses anos. Como num jogo, Duchamp sabia como imantar suas obras desse instinto curioso, levar o homem a sentir seu próprio desejo.

³³ PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 33.



53 – Marcel Duchamp, *Etant donné* (por fora), 1923 – 68.



54

54 - Marcel Duchamp, *Etant donné* (visão interna, pela fresta da porta), 1923 – 68.

Essa obra é muito contundente com o percurso do artista ao propor uma sala vazia em que o espectador se defronta com uma porta antiga, que apresenta frestas por onde a luz está vazando. A luz ilumina e revela a imagem, a eletricidade que em *O grande vidro* conduz toda a energia sexual da noiva, que está na mão do corpo nu, iluminando e deixando à mostra tudo o que se encontrava escondido. Relacionando essa obra mais uma vez a Gustave Courbet em *L'Origine du monde*, podemos notar que nos dois casos encontramos no primeiro plano a cavidade da genitália feminina como uma fresta que se espia a distância, como na vitrine, sem o toque, mas está sendo oferecida ali e iluminada pela personagem. Esses dois artistas são os mestres em trabalhar o espectador, em considerar sua contribuição à obra, pois é ele que vai, com seus conceitos e sua imaginação, adentrar os espaços obscurecidos ou iluminados.

Em minha obra *Picnic*, quero também ativar a curiosidade e conduzir o espectador a completar a cena com suas próprias fantasias e seus próprios conceitos. Ao não encontrar nenhum dos convivas ali presentes, temos toda a liberdade de construir cenas do um passado quase presente e de um presente em sua ausência. O homem contemporâneo está sempre se defrontando com essa angústia, a máquina capitalista tentando sempre trapacear o sentimento básico vital do humano, criando uma relação de sedução para a compra de uma realidade reinventada pelo capital. Esse espírito também é base para as ações Dada, que nunca deixaram de coexistir na obra de Duchamp, que, estimuladas pela realidade de uma guerra, puderam entender as

atrocidades e as trapaças a que o homem se submetia.

A erotização dos objetos funciona como uma entrada mais animalesca e instintiva do homem, para um público que, depois de ser surpreendido por visões inesperadas, parte de fantasias do inconsciente e inversões lógicas, se debate com seu senso racional.

Canibal é um de meus objetos performáticos, em que a erotização é uma isca para a compreensão da morbidez dos corpos partidos e da fragilidade do humano perante a máquina industrial. Nessa obra um fogão ordinário é encontrado em frente de uma parede que esconde toda uma realidade interna. Ao contrário da obra *Etant donné*, o espectador é excluído do interior do objeto que, de vez em quando, expelle e engole pedaços de corpos humanos. Pelo pequeno buraco do forno, três *performers* se manipulam e põem à mostra pedaços de sua carne, brilhantes de azeite, envolvidos por esse fluido, criando uma mistura de memórias da comida, da atração do sexo e da paralisação da energia do corpo na morte. Para que a imagem se forme, é necessária uma máquina interna, e os corpos são submetidos àquela situação, numa ilusão criada por essa maquinaria escondida, que deixa os expectadores com muitas dúvidas sobre como seria possível aquela existência. Trabalho assim, através de um *ready-made*, a absorção do homem e a mecanização de seus sentimentos pela máquina capitalista, com o intuito de reinventar a relação da imagem do objeto no cotidiano através da ação do corpo.

O erótico como instrumento de análise e redimensionamento dos princípios do homem é também recorrente em dois contemporâneos de Duchamp: o filósofo Georges Bataille e o artista Hans Bellmer, que chegaram a realizar uma colaboração no livro *Story of The Eye*.³⁴

Georges Bataille

Georges Bataille era uma personagem peculiar na década de 1930. Filósofo parisiense, escreveu muitos artigos sobre Filosofia através da análise da obra de Arte e das atitudes dos homens através da história. Filosofia especializada na análise do comportamento humano usando como foco a construção dos valores da sexualidade e suas perversões. Uma atração pela análise de formas decadentes desenvolvidas pela sociedade e características de nossa existência. Coloca, assim, a energia vital da sexualidade em contraste e ao mesmo tempo relacionada com a cruzeza da morte.

Em seu livro *The Tears of Eros* constrói uma análise da psique erótica do homem, desde Lascaux até os tempos modernos, através das imagens produzidas. Bataille

³⁴ BATAILLE, Georges. *Story of The Eye*. London: Penguin Books, 1982. p. 127.

distingue claramente o erotismo do ato sexual simples. O erotismo é criado pela sociedade através de conceitos e dos preconceitos determinados por éticas morais de cada época. Por exemplo, a relação do erotismo com o diabo, que foi introduzida no mundo por uma mentalidade cristã, pode ser totalmente dissociada dessa visão quando falamos do erótico na Era Pré-Histórica e no mundo grego, em que o sexo, em vez de lembrar o pecado, é o símbolo da força viril da criação e do poder do homem diante do mundo. No capítulo *Eroticism Linked to the Awareness of Death* desse livro³⁵, ele faz uma clara referência aos primórdios desse sentimento humano e sobre o despertar do homem para sua consciência intelectual da morte:

A passagem do ainda homem-macaco Neanderthal em nossa criatura, neste ser totalmente formado, do qual o esqueleto nada se difere do nosso e cujas pinturas e gravações, onde ele é representado, nos mostra que ele havia perdido sua animalesca cobertura de pelos, foi sem dúvida decisiva. Como já vimos provavelmente o homem Neanderthal estava ciente da morte. É desta consciência que nasce o erotismo, distinguindo a vida sexual do homem da do animal .

Certamente é difícil perceber, clara e distintamente, como a consciência da morte forma uma unidade com o erotismo. Em seus princípios, o desejo exacerbado não pode ser desconectado da vida, da qual é mesmo uma resultante. O momento erótico pode ser considerado o zênite da vida, da qual as grandes forças e as maiores intensidades são reveladas quando, em qualquer momento, dos seres se sentem atraídos um pelo outro, acasalam-se e perpetuam a vida. Isto é uma questão da vida e de sua reprodução; mas nesta reprodução, a vida corre, e passando ela atinge o mais extremo frenesi. Estes corpos intuitivos, contorcendo-se e desmaiando, perdidos em si mesmos e no excesso de prazeres sensuais, estão em oposição à morte, que mais tarde vai direcioná-los ao silêncio da corrupção.

Certamente, julgando pelas aparências, o erotismo está de todos os modos ligados ao nascimento, numa repetição que repara, sem interrupção, a revanche da morte.³⁶

³⁵ BATAILLE, Georges. *The Tears of Eros*. Hong Kong: City Lights Books, 1989.

³⁶ BATAILLE, Georges. *The Tears of Eros*. p. 32. “The passing of the still somewhat apelike Neanderthal man into our fellow creature, into this fully formed being, whose paintings or engravings, where he is

Esse ímpeto vital do desejo em suas várias formas está sempre presente em minhas obras como o princípio do existir. Em trabalhos como *Objetos do Desejo*³⁷ e *Banquete*³⁸, essas forças são exploradas em distintas energias. As duas estão ligadas ao desejo que nos faz percorrer a linha da vida, principalmente pela consciência de um fim determinante, no qual todos os seres se equivalem. A morte nos supre de uma força de vida, um desejo de vivê-la até o frenesi, ao mesmo tempo que nos coloca em tensão quando quebra e trapaceia todos os valores construídos de uma sociedade.

Esse antagonismo entre erotismo e morte também é muito característico de passagens da religião cristã como os êxtases das santas como Teresa D'Avila, tão bem representado pelo escultor e arquiteto maneirista Bernini. Nessa dimensão da culpa católica, este êxtase vem personificar o sentimento do orgasmo carnal no frenesi do espírito. A representação do artista italiano traz direcionamentos bem claros da relação erótica e iluminada do momento único e passageiro. Até mesmo o material utilizado, o mármore enche a escultura de sensualidade. Um anjo aponta sua flecha em direção à imagem da santa que, de olhos entreabertos e boca que quase solta gemidos, enfia os dedos no panejamento excepcional de suas vestes, que são representações claras do órgão sexual feminino.

Em 2005, já ciente desse tema e da importância de me ligar ao desejo para falar da existência e do desaparecimento do corpo, criei a obra *Êxtase*, que faz uma clara ligação com a obra homônima de Bernini, com uma diferença que minha obra quer se ligar ao sentimento corriqueiro do homem, sem os julgamentos católicos. Quero refletir sobre a densidade do corpo e a grandeza do espírito no gozo. Assim representei uma mulher contemporânea, em êxtase, no barro cru. Para dar maior verossimilhança à peça, representei um sapato perdido e um dos pés descalços mostrando a vulnerabilidade do corpo em seu orgasmo ou o deixar gozar da vida em reação à

figured, show us that he lost the animal's lush hairy covering, was without doubt decisive. As we have seen, the probably villainous of this awareness that eroticism appeared, distinguishing the sex life of man from that of the animal..

It is indeed difficult to perceive, clearly and distinctly, how death, or the consciousness of death, forms a unity with eroticism. In its principle, exacerbated desire cannot be opposed to life, in which the greatest force and the greatest intensity are revealed wherever two beings are attracted to each other, mate, and perpetuate life. It is a question of life, and of reproducing life; but in its reproduction, life overflows, and in overflowing it reaches the most extreme frenzy. These entwined bodies, writing and swooning, losing themselves in an excess of sensuous pleasure, are in opposition to death, which will later doom them to the silence of corruption..

Indeed, to judge from appearances, eroticism is by all accounts linked to birth, to a reproduction that endlessly repairs the ravages of death."

³⁷ Ver na seção *Objetos do Desejo* desta dissertação uma descrição mais detalhada do trabalho.

³⁸ Ver na seção *Banquete* desta dissertação uma descrição mais detalhada do trabalho.

consciência da morte. O elemento barro, que também é o material da criação divina, torna-se o grande operador da idéia do trabalho.

A partir de um molde de gesso, tirado da modelagem original, essa imagem é transferida nos espaços, sempre no material do barro cru, frágil e vulnerável como o corpo. Assim, quando a aparição é concretizada, e o acabamento está perfeito, retiro a proteção de plástico que garante uma secagem homogênea e submeto a peça à sorte de sua existência. Atravessada pelos ventos e pelas mudanças do tempo, a escultura cria suas próprias marcas de vida através da retração do material e no contato com o mundo. Depois de exibida, a imagem tem que ser quebrada para ser retirada do espaço. Assim, se cria a ligação determinante com a morte e com o desaparecimento do corpo, o que traz à peça a mesma dramaticidade inerente à vida do homem que, através do desejo, tenta escamotear a trágica certeza do limite da vida.



55 – Bernini, A Abençoada Lodovica Albertoni, 1671.



56 - MarcoPaulo Rolla, *Êxtase*, 2005.

Hans Bellmer

O artista alemão criou uma boneca para executar estranhas imagens, um importante grupo de fotografias em sua obra. Bellmer também exercitou um olhar sobre os decadentes caracteres da existência humana e desenvolveu isso em uma atmosfera filosófica. Como Bataille, Bellmer conectou dor e prazer e transformou as possibilidades de olhar sobre nossa existência através do profundo mergulho nessa direção. Ele foi o criador dos desenhos que ilustram o livro de Georges Bataille, *Story of the eye*³⁹, o que confirma a ligação entre esses dois pensadores do início do século XX.

Bataille escreveu em seu livro *Visions of the excess*:

Para qualquer extensão há que pertença, o infeliz *bourgeois* manteve uma vulgaridade humana, um certo gosto por virilidade, e o desafeto por sua própria classe rapidamente se transforma em um ódio obstinado.⁴⁰

³⁹ Título original: *Histoire de l'oeil*.

⁴⁰ BATAILLE, Georges. *Visions of the Excess/Selected Writings, 1927-1939*. p. 32. "To whatever extent the unhappy bourgeois has maintained a human vulgarity, a certain taste for virility, disaffection with his own class quickly turns into stubborn hatred."



57 - Hans Bellmer, *La Poupée*, 1932/45.



58 - Hans Bellmer, gravura, [s.d.].



59 - Hans Bellmer, gravura, 65 x 50 cm., 1960

O corpo está sempre dilacerado, e de seu interior brotam fantasias e formas inconfessáveis. Esse dilaceramento é parte de meu trabalho como uma representação da angústia do homem diante da vida. Trabalhos como *Modelo de Classe* e a série dos trabalhos *Cabeludos* têm muito do sentimento da decadência e da hipocrisia dos valores da sociedade, principalmente quando coloco meu trabalho no limite do mau gosto para questionar a sociedade sobre o seu sistema. Eles rejeitam o que se

considera decadente e tentam disfarçar e encobrir essa característica de sua existência, esquecendo que são parte dessa realidade. Mas, na maioria das vezes, esse horror é parte de sua própria criação.

Esses aspectos trabalhados por Bellmer e, conseqüentemente, por Bataille são articulados em minha obra como nas já citadas — a performance *Canibal*⁴¹ e a escultura *Enceradeira*⁴². A primeira trabalha com o mesmo dilaceramento do corpo trazido em *Modelo de classe*, em que o corpo não se agüenta em uma única forma e se contorce como as imagens do purgatório esboçadas por Pontormo⁴³ para o afresco do coro da Basílica de São Lorenzo em Florença. Nessa imagem, deparamos com os corpos a retorcer sugerindo fricções sexuais e se multiplicam em pedaços que se superpõem e sobrepõem, criando uma dimensão erótica e mórbida.

Enceradeira, parte da série *Cabeludos*, trabalha também a superposição na máquina capital sobre o desejo humano, pois debaixo do objeto se encontra um redemoinho de cabelos humanos, de várias cores, dando uma impressão de uma compressão e, mais uma vez, do desmaterializar do corpo. Podemos aqui também criar uma ponte com o erótico nas máquinas de Marcel Duchamp, na sensibilidade irônica ligada à fricção ininterrupta da enceradeira sobre o chão, para alcançar o brilho da cera, a visão límpida, higienizada do piso assim como o clímax de um êxtase, que dura segundos e se dissolve em sua densidade.

⁴¹ Imagem 44 p. 59.

⁴² Imagem 14 p. 27.

⁴³ Imagem 24 p. 37.

Parte II

Um corpo performático

O que leva o artista a enveredar para o ato performático? O que o leva a acreditar na força expressiva e limitada da presença do corpo?

O corpo é o enigma da existência. É a presença viva e pulsante da vida muitas vezes representada nas mais variadas mídias artísticas. Mas nenhuma delas foi tão longe ao discutir e mostrar os limites da imagem corporificada do humano. Essa pode ser a grande força que impulsiona o ato performático.

O corpo performático tenta tornar visível o superficial e o mais profundo órgão em funcionamento nessa matéria. Através de ações físicas e ritualísticas o *performer* quer ativar em seu corpo energias de expressão intransponíveis às outras práticas na Arte. O enigma da força presente no ato performático e o seu poder de influenciar e proporcionar emoções, humores, náuseas e todo tipo de reações psicofisiológicas cria até mesmo uma barreira para a maior difusão e prática dessa arte. Pois o artista da *performance* vai explorar desde as belas formas da pele e dos músculos até os odores fétidos das entranhas e, além de mostrar a beleza da presença da vida, quer colocar na superfície seus órgãos e nervuras ativando a memória de que a existência é limitada e se transforma na presença da morte.

Muitos artistas levaram esse pensamento ao extremo nas décadas de 1960 e 1970, e tais experiências foram fundamentais para o que vem sendo desenvolvido a partir dos anos 1990, quando ocorre a retomada de interesse em refletir, reler e reinventar a sensibilidade artística.

Com o desenvolvimento das tecnologias e do mundo capitalista, hoje é importantíssimo o exercício dessa arte que, mesmo quando relacionada a essas mesmas forças tecnológicas, não deixa de apontar para a matéria primitiva do corpo, que é a presença física do real em contraponto com a irrealdade virtual e material do planeta.

Ao corpo performático sempre se permitiram as mais diversas associações, e é por isso que a *performance* é a mais democrática e híbrida das artes visuais. Ela se relaciona com todas as outras áreas artísticas, como as Artes Plásticas, o Cinema, o Vídeo, a Dança, o Teatro, a Música, a Arquitetura e o Design. O corpo tem que interagir com o mundo ao seu redor, pois é resultante dele. O corpo é envolvido por todas essas presenças, e é somente assim que a *performance* vai ativar no corpo do

outro (do que observa) a memória física e psíquica das simbologias e das relações do mundo presente. O corpo performático é a mais pura personificação do presente e trabalha nesse tempo.

Essas características e esses enigmas do corpo são de difícil aceitação para o mercado da Arte. Muitos não suportam o confronto com as vísceras ou a percepção da semelhança. O corpo performático se assemelha ao outro na sua materialidade e aguça memórias bloqueadas e proibidas pelo sistema social que tenta construir sistemáticas de segurança para fugir às problemáticas existentes entre a relação do corpo com o externo. O material e o espiritual são as duas polaridades do corpo e constituem o grande conflito da humanidade. Através dessa busca, o artista da *performance* quer entender os estados de espírito, o espírito da contemporaneidade que está contaminado pelo desenvolvimento tecnológico, científico e mecânico da atualidade.

Novos híbridos e a relação capital no corpo urbano

Com o crescimento das matérias industrializadas e o desenvolvimento do mundo plastificado, o advento da computação e da imagem digital, a televisão, a comunicação por satélites, a câmera de vigilância, o *outdoor* e telefones celular todas essas extensões extrafísicas do homem contemporâneo colocam-no em contato com uma realidade falsa, que muitas vezes anestesia o sistema nervoso e o sistema emocional para suportar a consciência da individualidade. O homem precisa se camuflar e se perder no coletivo para se sentir parte e fugir da onipresença do eu. Nos *outdoors* que agigantam o corpo na cidade dos arranha-céus existe uma estratégia de visibilidade globalizante em que um grupo de casas de indivíduos se tornam invisíveis em confronto com um corpo capital, corpo valor. O que será que estão vendendo? Qual o valor do corpo “perfeito”? O valor do capital transformou a presença do corpo na cidade.

O artista da *performance* é influenciado pelos produtos em série ou pela margarina acondicionada em potes de plástico. Assim, ele passa a se apoderar dos moldes da mídia televisiva, do teatro, da dança, da medicina e da tecnologia, que são formas de ação até então inexploradas na *performance* porque trabalham com o distanciamento do eu presente no corpo. Mas o corpo performático tem que interiorizar a era do petróleo e, antes do sangue, mostrar as próteses de silicone. É impossível ignorar essa presença. Talvez por isso a *performance* se apodere algumas vezes de dramaturgias preparadas, mas com uma personificação do corpo presente com suas entranhas. O corpo performático não pode tirar a atenção de seu eu, nem mesmo quando se finge desprovido dele. Por isto a disseminação da vídeo/*performance*,

performances feitas para câmeras digitais , *performances* virtuais, *performances* ligadas à tecnologia da medicina ou relacionadas ao microchip do computador e seu poder de codificação das funções de comando em contraponto com o caos orgânico e organizado do corpo.

Qual o valor da *performance*? Com o crescimento da necessidade do capital para tornar possível experiências efêmeras e com o aumento da consciência do valor do indivíduo, faz-se necessário valorizar e criar mecanismos de simulação de poses de tal experiência. O artista reflete esse momento em outras mídias, como o vídeo, a fotografia e até mesmo a pintura, escultura ou o desenho. Assim, faz múltiplas analogias do ato performático.

Essa é uma das maiores dificuldades para o mercado de Arte: se relacionar com a *performance*. Como valorizar e pagar uma experiência corporal de um indivíduo, uma experiência efêmera, intransponível, que só se personifica na presença de uma ação única e, logo após seu desaparecimento, se transforma em um mito através da documentação em vídeo e fotos. Mesmo depois das experiências conceituais de Marcel Duchamp, Yves Klein ou Piero Manzoni, quando esses valores foram totalmente colocados em cheque, o mercado ainda tem dificuldade de conferir um valor profissional ao trabalho do *performer*, principalmente em países como o Brasil, onde o exercício profissional do artista ainda não é totalmente assumido na esfera social, onde ainda não se construiu a consciência de que o artista, na verdade, está usando alguns minutos de sua presença em vida para personificar símbolos, doando energia e trabalho físico para incorporar o humano ou seu extremo oposto.

As *performances* e suas ramificações no conjunto do trabalho⁴⁴

O conjunto de minha obra é híbrido e estabelece uma movimentação referencial entre os trabalhos, estimulando todo tipo de textura midiática. Podemos observar como a série de objetos *Oráculo* trabalha o sentimento gravitacional, o sentimento da quebra e o sentimento da queda, que mais tarde vai se transferir para a *performance Café da manhã*, que vai se espelhar e se desdobrar em outras obras, assim como: *Pano de chão*, *Pano de mesa*, *Paisagem*. Dessa maneira, outras ramificações se formam no corpo de minha obra.

A seguir, vou descrever sete de minhas *performances*, relacionando-as com os conceitos que foram expostos aqui e que são aplicados a experiências no corpo. O corpo personifica a realidade em sua existência e se relaciona com a representação

⁴⁴ Seria interessante que o leitor assistisse ao vídeo *Compilação de performances*, anexado a esta dissertação.

simbólica desenvolvida nos trabalhos de desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia e vídeo, como poderemos observar nas imagens que seguem cada uma dessas descrições.

Confortável - 1998



60 - Marco Paulo Rolla, *Confortável*, 1998.

Descrição:

Instalação composta por um colchão, um travesseiro e apoios de metal, tudo parafusado na parede. O corpo performa um conforto irreal; embalado por um som onírico que cada vez mais se torna eletrônico, mecânico e perturbador até cair no vazio do tempo. O corpo se equilibra. Flutua. Não se perturba. Está tudo bem.

Duração:

10 min

Esse projeto começou com uma série de desenhos que figuravam pessoas que tentavam estar confortáveis sobre um colchão que está flutuando no espaço do papel em composições desconfortáveis ao olhar (1994-1996). Esse tema se originou de um deslocamento de imagens usado em propagandas de colchões. Ali as pessoas tentam nos vender a idéia de que, se possuímos aquele confortável colchão, poderemos mudar nossas vidas e serem felizes. Esse aspecto fica bem claro para nós quando observamos esses anúncios, e isso vale também para poltronas, máquinas de lavar, travesseiros etc. O grande mercado quer criar a ilusão de que podemos obter segurança, felicidade, principalmente *status* quando adquirir tais bens. Os sentimentos são deturpados pelo profissional do *merchandising*, que dribla e alimenta a carência, a angústia e a depressão de uma população cada vez mais volumosa, inchada. Através da compulsão do consumo, que é criada pelo próprio mercado, o homem se vê refém e se vicia em seguir as modas ditadas em cada época e a cada tecnologia lançada. O sentimento de não obter um bem material se confunde com o sentimento do crescimento pessoal e espiritual. O homem se perde na forte massificação dos sentidos.

Esse trabalho pode ser colocado ao lado do conceito de Maneirismo (movimento artístico que antecede o Barroco já mencionado), que tem no deslocamento gravitacional como meio de criar uma vertigem da realidade uma das suas características mais fortes. Também em *Confortável* esse deslocamento provoca a transformação do corpo e do objeto em metáfora. Quanto esforço fazemos para construir um lugar de conforto para nossas vidas? Porém, internamente o homem vive sua realidade contraditória e não consegue construir uma condição de segurança, porque à sua frente existe o acaso da vida e a certeza do fim.

Através da experiência bidimensional do desenho, entendi quão forte era essa imagem, por isso poderia explorá-la em outras dimensões. Mais tarde, em 1998, comecei o desenvolvimento dessa *performance*, onde essa imagem é realmente intensificada e tensionada, primeiro porque dessa forma estou me colocando no lugar do ser humano representado nos desenhos; depois porque a força da presença do corpo humano leva a uma situação extrema.

A idéia é construir uma situação totalmente desconfortável instalando o colchão e o travesseiro na parede. Em volta disso algumas garras de metal são colocadas para possibilitar a locomoção do corpo humano em torno da situação. O trabalho também considera questões formais e estéticas, já que os objetos e o corpo, na verdade, vão criar tensões composicionais. Os objetos têm um valor instalacional, ativado pelo corpo no sentido de relacionar-se com o espaço e o tempo real, fazendo a instalação trafegar pelo conceito proposto.

O corpo tem que existir naquela situação e performar seu desconforto como se não o sentisse ou como se não houvesse esforço naquela existência. Usando os músculos, cria movimentos muito fluidos e leves, o que provoca uma atmosfera especial, como se o corpo pudesse flutuar sobre aquela situação irreal.

O público é levado à fantasia, mas o tempo todo tem que se relacionar com a realidade do espaço a sua volta e com a gravidade do seu próprio corpo. Isso faz com que a banalidade dos objetos trabalhe dentro do espectador como um catalisador para a produção de pensamentos e reflexões sobre sua própria existência.

Precisamos nos sentir protegidos e confortáveis, principalmente no lado afetivo. Desde a gestação de nossas vidas, vivemos nos encasulando, primeiro na mãe, depois em uma casa ou apartamento, no carro, na cama. Precisamos nos sentir acolhidos e merecedores do conforto para o corpo e para o espírito. A casa é uma representação do cotidiano e do lugar do conforto pessoal, o ninho. A casa é o espaço adquirido, construído para o um corpo, para o corpo que habita a casa. E quem habita o corpo?

O corpo está sempre buscando ser habitado para desfazer a angústia do nascimento, do desvencilhar do elo materno. A casa é uma afirmação de parte dessa conquista, de uma forma psicológica e material. Dentro desse ninho se encontra o canto perfeito: a cama. O local mais íntimo, onde sonhamos, deliramos, gozamos, choramos e recuperamos as energias para todos os dias da vida. Por isso, ela é um importantíssimo elemento simbólico e o principal objeto na *performance Confortável*.



61



62

61 - Marco Paulo Rolla, *Confortável*, 1994.

62 - Marco Paulo Rolla, *Derramando*, 2005.



63 - Marco Paulo Rolla, *A lamparina*, 1996.



64 - Marco Paulo Rolla, *Extensões do corpo*, 2004.

Objetos do Desejo - 1999



65

Descrição:

Instalação feita por 10 móveis empilhados como uma torre, mas um empilhamento frágil, colapsante. O corpo performa sua inércia diante do desejo, representado pelos móveis de má qualidade. Ele é expelido e engolido por esse desejo.

Duração:

3 h 30 min

O tempo alongado tira da obra o formato começo, meio e fim, dando a ela uma presença constante, tornando-se um corpo pulsante, uma instalação viva. Essa *performance*, realizada em 1998, tem referência na série de desenhos de mesmo nome, em que móveis de gosto duvidoso, retirados de imagens dispostas em classificados de jornal são representados sobre uma frágil figura humana, sulcada em linhas leves de grafite. Com essa imagem, eu pretendia expressar meus pensamentos sobre o desejo. Como podemos ser possuídos por essa energia, como essa energia pode nos mover em várias direções. E não importa se é bom ou ruim, importa que nos movemos em direção a ela.

A instalação é construída por móveis e uma estrutura de ferro, formando um amontoado, um fixado no outro internamente. Dessa maneira, cria-se um espaço interno que possibilita o movimento, mas por fora parece que a pilha de móveis pode desmoronar a qualquer instante por tal instabilidade visual. Fazendo buracos nesses móveis, fica possível passar de um objeto para outro.

A idéia é ativar os móveis para criar a ilusão de que eles é que comandam os movimentos; eles vomitam e engolem o corpo humano. Um som vazio (uma gravação amplificada do gás que passa por dentro do aquecedor da casa) é usado para sugerir um corpo interno, o vago, o inexistente e, simultaneamente, o tempo sugere uma estrutura viva.

Os movimentos foram desenvolvidos de acordo com o tema de modo que o corpo pareça não controlar, como se ele fosse totalmente dependente da energia do desejo para se mover, passando por toda a construção, derretendo e sentindo os espaços dos objetos. O homem é refém de seu desejo.

Podemos detectar muitas semelhanças e conexões entre esse trabalho e as imagens descritas por Didi-Hubermam em seu texto *Casa assombrada*. O primeiro capítulo, por exemplo é quase uma descrição da obra e dos sentimentos do autor, o que pode ampliar nossa percepção sobre as fenomenologias da obra, os mistérios que nem mesmo o autor pode decifrar.

Assombração: magia negra do ar ambiente, sua estranha “vida” de eflúvios propagados até o mais íntimo de nós mesmos, de nossa vida. Sobrevivências que passam, que sopram sobre os vivos. Correntes de ar. O efeito atmosférico de um desaparecimento capaz de invadir todo o espaço, de densificá-lo. Alguém morreu, alguma coisa queimou-se, e eis

que, por toda parte, propaga-se, e depois se deposita, “sua presença”, maneira de dizer a ameaça psíquica que sua ausência faz pesar. Maneira de dizer que a sobrevivência (o resto impessoal, as cinzas da queimadura) ameaça diretamente os próprios sobreviventes (as pessoas que escaparam ao incêndio). Entrementes, a profundidade se ofusca, o ar se perturba. Com essa densificação impõe-se o poder do estranhamento, com essa modificação espacial impõe-se o poder do lugar.

Nesse gênero de casa, “toda derretida e repartida em [si]”, não nos deslocamos como de um espaço precedente a um espaço conseqüente: “[...] avançamos como o sangue nas veias”, quase às cegas, sempre tateando. Aqui, os ângulos das peças não são “nunca despojados de seu mistério”.

A morada é opressora e entretanto (ou porque) não tem mais limites.⁴⁵

Esse texto é quase uma descrição poética da *performance*, apesar de eu nunca ter sabido anteriormente de sua existência. Mas trabalhamos o mesmo sintoma, uma casa desfigurada, transtornada, transformada, que atinge outra dimensão. Na *performance* o corpo é aprisionado dentro do objeto e perambula entre o que restou da memória afetiva desta casa, presente no amontoado de móveis. Didi-Huberman nos descreve um local abandonado de seres presentes, mas cheio de memórias, marcas e fantasmas que potencializam o espaço simbólico da existência.

É assim que chegamos a fazer a prova da “existência do terrível em cada parcela do ar”. O terrível, escreve Rilke, “tu o respiras com sua transparência; e ele se condensa em ti, endurece, assume formas [...] entre teus órgãos. [...] E quase não há espaço em ti: e tu te acalmas quase com o pensamento de que é impossível que alguma coisa de tão grande possa se manter nessa estreiteza [...]; mas ele cresce em teus vasos capilares, aspirado para o alto nos últimos galhos de tua existência infinitamente ramificada. É para lá que ele sobe, é lá que ele transborda de ti, mais alto

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, Maison Hantée (cendres, air, murs), p. 123. Tradução de Márcio Venício Barbosa.

que tua respiração e, último recurso, tu te refugias como sobre a ponta de teu hálito.⁴⁶

Chama a minha atenção a relação corporal que Rilke coloca na relação com o terrível, o que nos aproxima da dimensão performática.

O assombrado, o desconhecido, o estranho, são fatores que levam o homem a se sentir desprotegido, desviado e perdido no deslocamento da realidade, do lugar e do ângulo de visão de sua própria existência. Dessa forma, os objetos passam a significar e ativar o espaço. O corpo se deixa engolir; não reage.

⁴⁶ Ibid., p. 124.



66 – Marco Paulo Rolla, *Ataque barroco (arquivos públicos)*, instalação construída por um dia com arquivos, móveis e eletro domésticos, rejeitados e pertencentes ao serviço público de minas gerais, 2001.

A sonoridade do vazio. O bater das portas. O fantasma.

O desejo e a fatalidade são determinantes na performance *Objetos do Desejo*

Ou como nas palavras de Didi-Huberman:

Poderíamos, jogando um pouco com a velha expressão “gênio do lugar”, qualificar esse gênero de personagens: *genius deloci*, ou “gênio do não-lugar”. Fantasmas de passagem, fantasmas deslocados. Fantasmas fomentados por um artista por lugares provisórios – salas de exposição – e não por verdadeiras moradas familiares.⁴⁷

O que ele nos aponta é o fato do deslocamento ativar na consciência do expectador memórias esquecidas e a experiência do esvaziamento dos valores no cotidiano. O homem está fragilizado e decadente, vaga como um verme pelos móveis velhos. E entre os vazios as portas se fecham.

“Gênio do não-lugar”: poder recíproco do fantasma sobre o lugar (ele o põe em movimento, o entrega a uma *delocazione*) e do lugar sobre o fantasma (que é reconfigurado, ganhando um campo de ação física). O fantasma como lugar (torna-se algo mais que um espírito) instaura o lugar como fantasma (que se torna algo mais que um espaço).⁴⁸

Um outro ponto muito importante é a metamorfose criada no espaço pela presença do objeto e a metamorfose do objeto na presença do corpo humano. Então nasce a dimensão do sonho e a conexão entre material e imaterial. Estas dimensões ficam mais fortes ainda quando se trata da arte da performance. O corpo performático se assemelha ao outro (o que vê) na sua materialidade e aguça memórias bloqueadas e proibidas pelo sistema social, que na sua maioria tenta construir sistemáticas de segurança para fugir às problemáticas existentes entre a relação do corpo com o externo.

O artista da performance quer entender os estados de espírito, o espírito da contemporaneidade que está contaminado por todo o desenvolvimento tecnológico, científico e mecânico da atualidade. O material e o espiritual são

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

as duas polaridades do corpo e são o grande conflito na existência da humanidade.

Mais uma vez é o deslocamento destas presenças é que criam uma nova realidade ou como explicita no texto do artista Parmiggiani:

Compreendemos melhor que o espaço, para o artista, não tinha interesse se não se encontrasse metamorfoseado em lugar pelo poder do fantasma. É bem este o investimento de uma obra como *Delocazione*: fazer com que “fora [seja] o que eu vivo aqui dentro, e que aqui como ali, tudo [seja] ilimitado”⁴⁹. Compreendemos melhor, enfim, que o sonho possa constituir, em Parmiggiani, um paradigma crucial para toda sua busca artística:

De qualquer forma, eu não seria capaz de dar definições sobre a natureza do sonho. A própria palavra “sonho” não é fácil de ser pronunciada por mim. Em todo caso, é uma palavra na qual deposito toda minha fé, em nada mais total (*la mia fede, in niente ma totale*). Há apenas uma coisa, eu creio, que posso compreender de meu trabalho, e é a determinação com a qual ele quer, materialmente, arrancar o sonho (materialmente *strappare il sogno*), ou um sonho, de seu céu para transferi-lo e impô-lo na realidade. Misturar o sonho à terra (*mescolare il sogno alla terra*), o sonho ao sangue, materialidade e imaterialidade. Mergulhar não a vida no sonho, mas o sonho na vida.

“fora [seja] o que eu vivo aqui dentro, e que aqui como ali, tudo [seja] ilimitado”⁵⁰

Esta frase nos aproxima muito do ato da performance, onde a presença corporal vai relativizar o espaço, o tempo e até mesmo o próprio corpo.

O corpo performático tenta tornar visível o superficial e o mais profundo órgão em funcionamento nessa matéria. Através de ações físicas e ritualísticas o

⁴⁹ R. M. Rilke, “Le liseur”, *Oeuvres*, II. Poésie, op. cit., p. 150.

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, . *Maison hantée* (cendres, air, murs), Pp. 123-149. Tradução Márcio Venício Barbosa

performer quer ativar em seu corpo energias de expressão intransponíveis às outras práticas na arte. O enigma da força presente no ato performático e o seu poder de influenciar e proporcionar emoções, humores, náuseas e todo tipo de reações psicofisiológicas, cria até mesmo uma barreira para a maior difusão e prática desta mídia, pois o artista da performance vai explorar desde as belas formas da pele e dos músculos até os odores fétidos das entranhas e quer além de mostrar a beleza da presença da vida, seus órgãos e nervuras para ativar a memória de que a existência é limitada e se transforma na presença da morte.

A memória das imagens e suas simbologias

As imagens são carregadas de enigmas e significados que acabam por constituir um conjunto de signos transformando-se em linguagem mítica e inventada através dos tempos. A pintura, muitas vezes, trabalha como um texto a ser desvendado por sua iconografia. As imagens são tão poderosas que conseguem expressar realidades através de sua representação. Podemos constatar ainda que as simbologias por elas geradas são em vários casos, a base para um suporte conceitual na arte contemporânea.

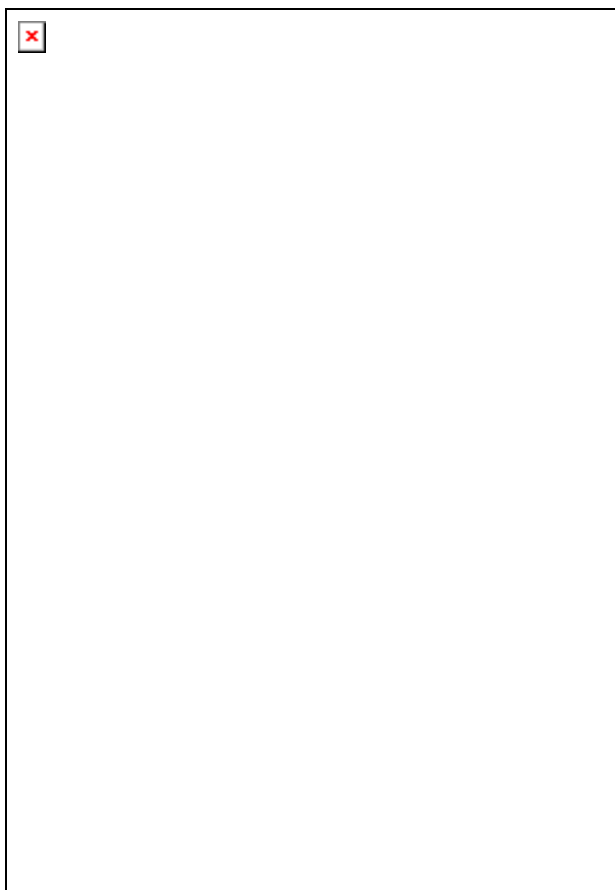
As imagens se tornam arquétipos através de sua existência simbólica. Sempre que se pensa no mito de um símbolo a imagem referente se manifesta, reconstruída e resignificada na realidade contemporânea de sua evocação. Acreditando nesses arquétipos, desde sempre coleciono imagens existentes na arte e na sociedade para figurar o texto imagético de minhas obras. Revistas de vários tipos e diferentes séculos, recortes de jornal, revistas pornográficas, livros infantis, todo tipo de imagem criada e disseminada na sociedade para mim constitui uma coleção de uma arqueologia imagética e de arquétipos, que vão se repetindo e se readequando à ética momentânea.

*Basta uma falha sua para você perder um grande amor*⁵¹ é o título de uma série de pinturas que realizei em 2005, onde retrato, em estilo bem clássico, amigos meus sorrindo e lhes retiro um dente na imagem. Essa deformação estética da realidade, combinada ao quase mau gosto da brincadeira, desenvolve analogias de valor da imagem social. Os dentes sadios e perfeitos têm valor e status na sociedade. Esse slogan e a imagem que o seguem são retirados de uma propaganda de dentista que circulou pela cidade de Belo Horizonte no ano de 2001. Já havia observado o outdoor

⁵¹ Imagem p.130.

mas um dia recebi um *fliyer* em minhas mãos e imediatamente me lembrei de pinturas do século XVII e XVIII onde o artista retratava alguém e muitas vezes a si próprio sem um dente como símbolo de abdicação dos valores estéticos da vaidade. A falta do dente também enfatizava a presença do esqueleto, a fragilidade do corpo, e mais uma vez personifica o conceito de Vânicas.

Seguindo essa mesma operação de referência e deslocamento da imagem, criei muitas de minhas obras como podemos notar em trabalhos como a série de vídeo/performance *Paisagens*, já discutida aqui, que retrabalha o mito de Ícaro e toda uma simbologia romântica da paisagem onde o homem se torna insignificante diante do poder e grandeza da natureza.



67 - Marco Paulo Rolla, *Desconstruções*, 2003.



68 - Marco Paulo Rolla, *Canibal*, performance, 2004.

Através da construção da história da Arte, muitos desses símbolos foram criados principalmente na técnica da pintura. Esses arquétipos permeiam nosso mundo e logicamente nosso inconsciente imagético.

Café da manhã (*Breakfast*) – 2001



69

Descrição:

Instalação composta de uma mesa de café da manhã servida e posicionada rente à parede. A *performance* começa com a imagem de uma pessoa fazendo o seu desjejum cotidiano, que transcorre normalmente até que um movimento decisivo altera a realidade.

Duração:

10 a 20 min .

Através do tédio de observar o cotidiano, o espectador é surpreendido por esse movimento e, assim, transforma o seu olhar e ressignifica. Com a imagem criada, proponho uma reflexão sobre nossa fragilidade e sobre acontecimentos decisivos que transformam a vida. Considero essa *performance* a mais afiada no caminho de minha

obra, pois é condensadora de sua trajetória.

Nos primeiros dez minutos o homem está vivendo a normalidade de se sentar à mesa, servir-se de café, pão com manteiga, suco, fruta. Assim, vagorosamente vai demonstrando um estranhamento diante daquilo que parece natural em seus movimentos. Através das desacelerações e acelerações, sutis, quase imperceptíveis, crio uma atenção, um descompasso, que pontua cada gesto e cada som criado pelo abrir de um plástico, o derramar de um líquido, o tilintar dos talheres. O espectador sente que algo pode ocorrer e, com o passar do tempo, duvida disso. A ansiedade está em todos os corpos. O homem, que sabe de seu objetivo e destino, tenta criar o tempo certo para agir. A platéia, passados os intermináveis primeiros minutos, já não acreditando mais na mudança da situação, tenta adivinhar o desfecho da imagem. Pensa que o homem vai comer tudo o que está servido (porém a mesa é farta, isso levaria mais de uma hora); ou que ele comeria até não agüentar mais. A platéia fica ansiosa com o descompassado ritmo e com as pequenas demonstrações esquizofrênicas do homem, que come tudo aos pedaços deixando restos, traços de mordidas. Tento, de tempos em tempos, imprimir a visualidade no olhar do espectador. Através de pequenas paralisações, crio quadros vivos, que parecem ser um momento do pensar do homem cuja solidão é dimensionada diariamente.

Aqui podemos fazer uma relação direta com o tema e a maneira de criar dos pintores holandeses do século XVII, por se tratar de um retrato da vida ordinária, levando ao olhar e à mente do outro momentos focalizados de cada vida. Durante o “vazio” dessas imagens corriqueiras, cada um vai trazendo de si maneiras próprias de lidar com o seu momento solitário — condição natural de existência. Apesar de todas as nossas relações de família, de amizade, de amor e de ódio, é assim que existimos dentro de um ser “solitário”. Temos que tomar nossas decisões tentando ser coerentes com nossos desejos e, ao mesmo tempo, ser certos em nossos movimentos, pois cada traço de vida determina um destino “exato”. O passado não retorna, mas o presente se transforma.

Assim, o homem decide e cria o momento de quebra da *performance*, o ápice. Como um movimento brusco e preciso, com uma velocidade enorme, ele se joga sobre tal realidade, destrói e recria. Vários estímulos são jogados sobre o espectador, que se choca: o som da quebra dos vidros e das porcelanas, o derramar dos líquidos, o corpo lançado como um torpedo. A normalidade é definitivamente cortada. O ser já não existe da mesma forma. Ao se jogar sobre a mesa, o corpo do homem se posiciona de cabeça para baixo, cabeça na mesa e pernas para o alto, encostadas na parede, invertendo a ordem e, assim, ele paralisa o tempo por alguns segundos. Diante aos olhares atentos e aos corações disparados pelo susto, os líquidos são a continuidade

do movimento. Tudo recria posições na cena: cacos de vidro, cadeira, frutas, leite, manteiga, café, geléia, pedaços de pães, o ovo que há pouco era comido, o corpo. Os objetos remontam composições inimagináveis que, através dos líquidos, pictoricamente começam a ser percebidas pelo espectador, que agora, tem destruída toda a construção narrativa criada por suas expectativas, e, assim, possibilita novos pensamentos e prazeres estéticos.

O caos vai se recompondo e criando conexões, principalmente com os elementos da história da Arte, como o gênero da natureza-morta tanto visualmente quanto conceitualmente, pois o sentimento da fragilidade e do risco a que o corpo humano foi submetido vai levar ao pensamento noções-limites da vida, retomando mais uma vez, o conceito de Vanitas.

Depois de alguns segundos e não suportando o lugar de desequilíbrio, o homem vai se arrastando sobre a parede e, com as marcas dos sapatos, desenha uma linha de sua trajetória. Logo que chega ao solo abandona a cena deixando tudo como ficou nessa nova realidade.



70 – Marco Paulo Rolla, *O Lavador de Tapetes*, 1991.



71 – Marco Paulo Rolla, *Pano de chão (saco de café)*, 2001.



72 – Marco Paulo Rolla, *Pano de Mesa (detalhe)*, 2001.



73 - Marco Paulo Rolla, *Ataque barroco (aquivos públicos) detalhe*, 2001.



74 – Marco Paulo Rolla, *Oráculo*, 1998.

Banquete - 2003



75

Descrição:

Instalação composta de uma mesa de banquete decorada e reservada para trinta lugares. Formam a estrutura básica da *performance* vinte *performers*, cinquenta pães em formato de perna e braço, flores, dez galinhas, um fauno, um banqueteiro, um DJ e pessoas para servir.

Duração:

Variável de acordo com o desfecho do último ato



Um banquete é um convite especial, a pessoas selecionadas, para tal ilustre cerimônia. O banquete sempre é um privilégio social hierárquico, que inspira os desejos do paladar, do olfato chegando até a luxúria do vinho que embriaga os espíritos.

Serviço:

Água e vinho na mesa;

Salada de flores e *chips* de frutas;

Pães no formato de pernas e braços;

Caldo de galinha com gengibre e anis;

Galinhas vivas, música;

Corpos.

Para as duzentas ou trezentas havia somente trinta lugares à mesa, que não eram predeterminados. As pessoas que se sentassem seriam servidas com regalias construindo, assim, um sistema de hierarquias sociais que podemos espelhar em nossa sociedade.

No meio de um serviço formal, uma mulher se levanta e canta uma canção do folclore indiano. Assim, se instaura uma atmosfera onírica ajudada pelo DJ, que participa sonoramente criando todos os climas. As pessoas são servidas de pães em formato de braços e pernas, criando um campo simbólico para o próximo movimento da *performance*.

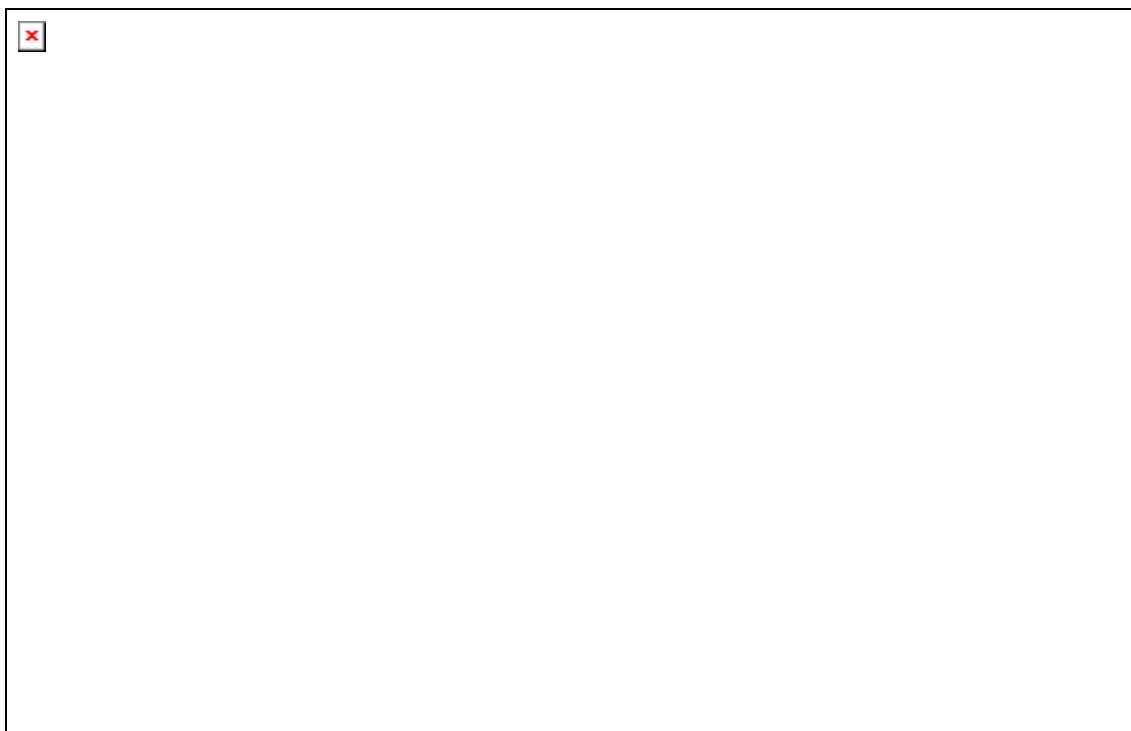
Espaçadamente, uma a uma, pessoas da mesa e do público em geral, cerca de vinte, se despem e sobem sobre a mesa. Essa atitude resgata a realidade humana da carne, a presença exposta do corpo, principalmente a presença exposta do sexo. O paladar, o corpo, o sexo, a música. Pessoas despidas de suas máscaras sociais que ali é representada pela vestimenta ou pela falta

dela. A mudança de planos cria outra situação social como uma tentativa para perverter e transgredir o momento formalizado pelo conceito de um banquete, principalmente quando pessoas locais, que, tendo conhecidos na platéia, se submetem a mostrar o corpo em público, provocando um descompasso no conceito social do público e do privado. Amigos ou conhecidos, que nunca se viram nus, de fato, agora encaram essa realidade, criando um constrangimento misturado ao absurdo da situação.

Galinhas vivas são trazidas à cena e jogadas sobre a mesa, remontando os tempos medievais quando os bichos viviam soltos em volta do ambiente em que as pessoas se alimentavam. Um fauno aparece para evocar o animalesco e a presença de Baco, Dionísio. O fauno é o ser mitológico que evoca uma sexualidade pervertida, entre o animal e o homem, o racional e o irracional. O ser, caça uma das galinhas e a abocanha viva, a dentadas, ali mesmo, na frente do banquete a ser degustado. Sangue e simbologia se misturam. A presença realista da morte, que hoje foi afastada de nossa caça pela sobrevivência no dia-a-dia das cidades, no contexto industrial e virtual de nossos tempos, pois compramos nossas galinhas em frigoríficos acéticos, envolvidas em plástico, depenadas e limpas de suas entranhas; por isso, não reconhecemos mais a morte do animal como parte de nosso alimento. E, de súbito, isso se transforma em um *nightclub*: abre-se um bar, a luz frenética típica desses ambientes, música eletrônica dançante, e uma festa continua o processo. As hierarquias são diluídas no espaço transformado pelos acontecimentos.

Assim, várias situações sociais são abordadas e sensibilizadas mediante os contrastes criados pela dinâmica social e emocional provocados pelo *Banquete* até a realidade do convívio em uma noite de prazeres no *nightclub*.

Essa *performance* nos apresenta uma complexidade muito grande de imagens e relações conceituais, passando por muitos momentos em que pode ser conectada a imagens simbólicas e mitológicas desenvolvidas ao longo da história da pintura. O misto do real e do representacional cria uma situação única e poderosa, na qual os espectadores e os *performers* estão protegidos dos reflexos emoções provocadas pelas ações.



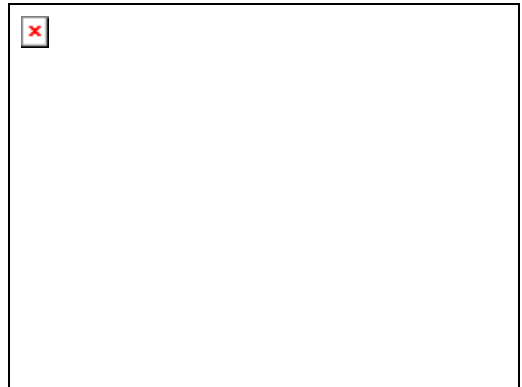
76 – Marco Paulo Rolla, *No jardim*, 2001/03



77 - Marco Paulo Rolla, *Paisagem (pedra)*, 2002.



78 – Marco Paulo Rolla, *pano de mesa (chá)*, 2001.



79 – Marco Paulo Rolla, *Café da Manhã (restos)*, Durban 2002

Buenos Aires 2001

A comida

A comida está ligada diretamente com o instinto vital da humanidade, mas no mundo ocidental tomou muitas outras conotações. A comida é simbolicamente ligada aos mais íntimos desejos de prazer e muitas vezes foi símbolo de poder e riqueza de reis e rainhas. Durante o auge da história dos banquetes na Itália e na França do século XIV, a comida foi marcada pelo desenvolvimento da alimentação e do significado ritual que os acompanhava usados fossem pelas

monarquias, fossem pelo clero. Esses rituais eram momentos que serviam como local de determinação precisa das representações de classes e de ética moral ditada pelos gostos dos reis e seus cientistas-artistas no *Banquete*.

Desde a *Última Ceia de Cristo* aos festivais festivos de Baco, o alimento humano se apodera e se confunde com a personificação do corpo. Enquanto o pão se torna o símbolo do corpo de Cristo na Eucaristia, nos séculos XV e XVI, ela representava todo o poder da realeza, que era representada e exibida em formas figurativas muitas vezes como personificação de deuses. O espírito de Baco vem dessacralizar e festejar os prazeres do corpo. E, para atingir esse êxtase, trabalham nos planos do real, da necessidade vital, à sutileza sensorial, principalmente as sensibilidades orais, as visuais, as táteis e as olfativas.

Assim como a civilização foi se desenvolvendo, a relação com o comer foi passando por várias formas de transformação da humanidade, sempre como uma entidade soberana que aos deuses é oferecida. O homem das cavernas representava sua caça como um ritual de sobrevivência. Mas já na Europa do século XVII, os pintores flamengos criaram uma infinidade de simbologias ligadas aos prazeres do corpo e ao sentimento vulnerável desses prazeres na presença da morte, uma nítida presença do conceito de Vanitas. A alimentação e o cotidiano dessa necessidade são retratados e se transformam em muitos símbolos nos trabalhos dos pintores holandeses, criando uma poderosa linguagem imagética, ligada à vida ordinária, que vai influenciar e ainda influencia o universo da Arte.

A comida é uma das principais figuras do gênero Natureza-Morta, que foi introduzido pela tradição europeia em suas colônias, mas nos países coloniais foi sendo destituído desses sentidos simbólicos e tornou-se uma mercadoria vendida em praças públicas para decoração de salas de jantar como um objeto de gosto popular, tornando-se um dos principais emblemas do *kitch* na sociedade latina. Foi assim que tive o meu primeiro contato com esse gênero, que se encontrava totalmente vazio de seu significado.

Mas a força simbólica e existencial da comida ainda fascina muitos artistas da contemporaneidade, pois a comida é primeiro um instinto sensorial relacionado aos dois orifícios fundamentais e esquemáticos do corpo: a boca e o ânus. Uma via resumida do percurso do prazer, em que a comida, ao longo desse caminho, adquire várias formas de energia até se tornar uma matéria em

decomposição na forma das fezes, entre bela, fresca e colorida visão do prazer para se tornar algo malcheiroso e sujo. Duas realidades do corpo, que também refletem uma realidade do Universo e da existência humana.

Bataille⁵² inicia o capítulo intitulado *Boca*, com o seguinte discurso:

A Boca é o começo ou, se preferir, o elemento de primeira ordem na força vital dos animais; na maioria dos casos ela é a parte mais viva, em outras palavras, o mais terrível para estar ao lado dos animais. Mas o homem não tem uma arquitetura simples como a das bestas, e não podemos nem mesmo dizer onde ele começa. Ele possivelmente começa do topo da cabeça, mas o topo da cabeça é uma parte insignificante, incapaz de atrair nossa atenção; o olho ou a testa são as partes mais significativas para a mandíbula dos animais.

É pela boca que muitos negócios e amores são resolvidos até hoje. A comida é uma articuladora social do desejo, em seus jantares, piqueniques e banquetes; por isso, na Arte vai ser sempre necessária sua presença simbólica e real.

Podemos nos referenciar novamente a Pontormo, que em seu livro-diário *Em nome do corpo*⁵³, cria uma narrativa cortada, subjetiva e subentendida, para relacionar o corpo do artista e o corpo da Arte a uma dieta alimentar restrita e suas escapulidas prazerosas desse regime. A narrativa dos encontros para comer com amigos, misturada às suas narrativas de fragmentos de corpos por ele pintados, nos traz uma presença muito viva daqueles tempos. Com uma insistente presença da comida, atravessa a realidade do cotidiano que imprime um ritmo à leitura desse relato.

Pontormo também está documentando a dieta que utilizava como uma ciência de curar através da comida. Porém, não deixou de narrar que a comida era o motivo para os encontros, para os prazeres e o reencontro com os amores. A

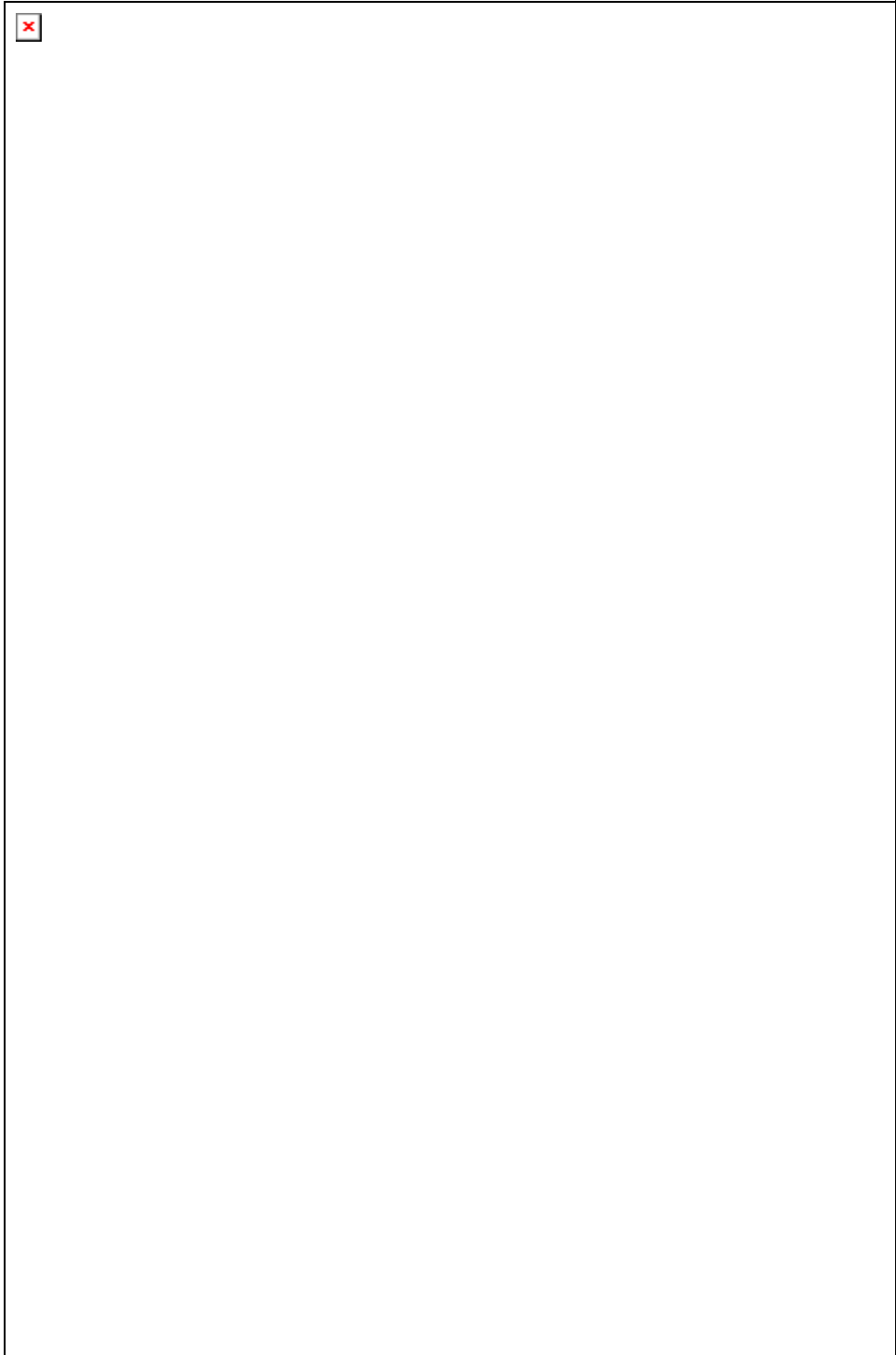
⁵² BATAILLE, Georges. *Visions of excess selected writings*. Minneapolis: Minnesota, 1996. p. 59.

⁵³ ANDRADE, Homero Freitas de. *Em nome do corpo: escritos e pintura de Iacopo Pontormo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

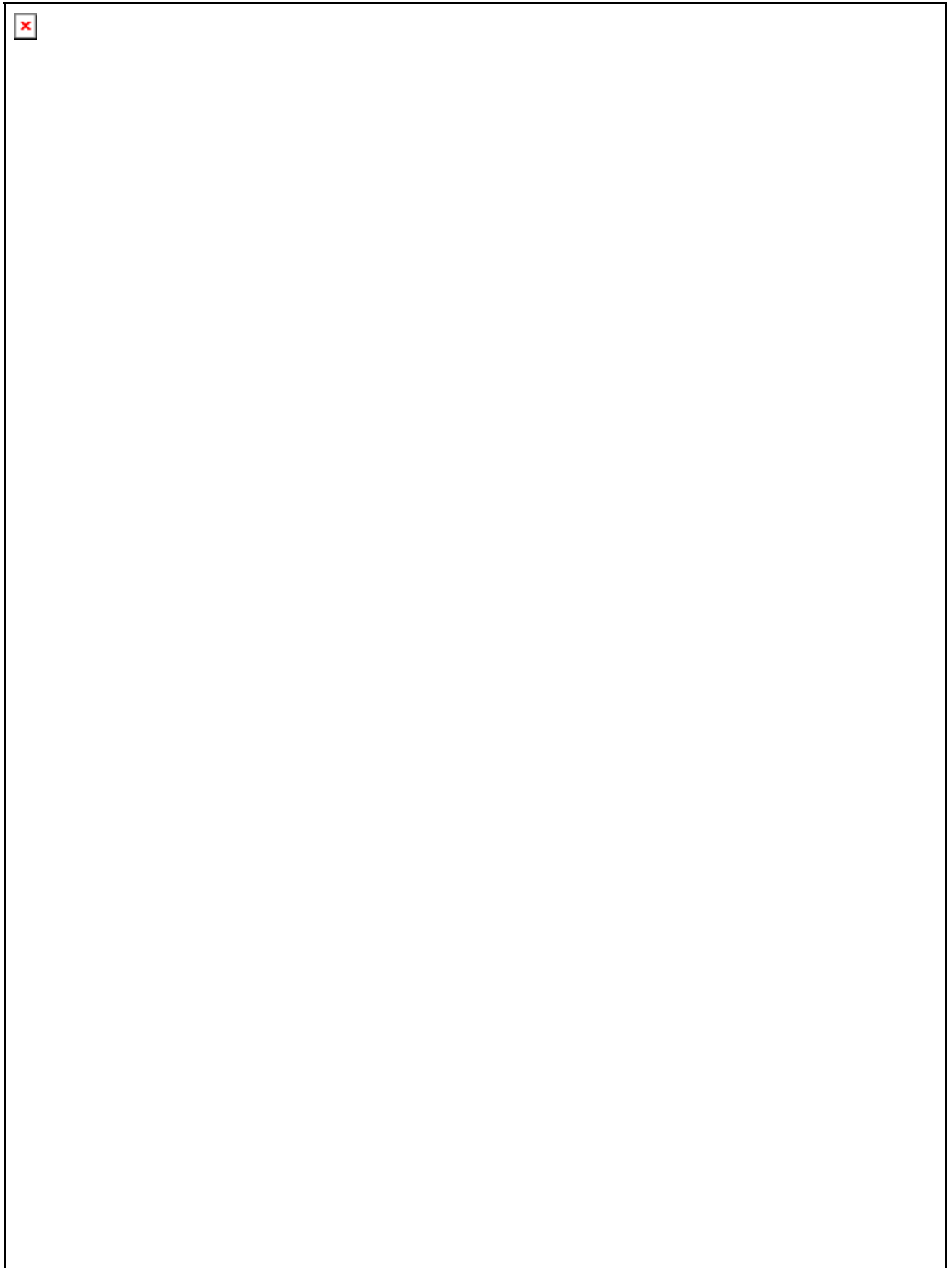
mistura de descrições de pedaços de corpos e do exercício do comer explicita a mesma força subliminar de suas imagens, em que o erotismo é uma parte inerente do desejo vital e caminha consciente das decadentes transformações do tempo.

Em minha obra, a comida impregnou vários meios e me serviu para conectar o trabalho à história dos símbolos das imagens na Arte, utilizando-a como parte de uma escrita visual, que geralmente está ligada ao corpo e ao existir do humano. Em *Banquete* o compromisso criado com essas relações é claro desde o título da obra. Usando várias fases de um complexo roteiro que vou detalhar no próximo capítulo, faço do conceito social e hierárquico que atribuímos a um banquete o fio condutor do desmanchar dessa hierarquia, usando a transgressão da ética social de comportamento à mesa como quebra e abrindo novos campos energéticos da presença social do homem, do corpo humano e do corpo do homem-animal, representado pela figura do Fauno. Essa figura é a mais controversa da *performance* na medida em que é uma representação teatral muito clara e vai deslocar o que até sua aparição estava sendo trabalhado — um mimetismo com a realidade e o homem socialmente nu, mostrando sua presença carnal à sociedade em um compromisso social de um banquete.

O fauno, por sua vez, nos surpreende tanto quanto nos horroriza ao trazer o dado mais monstruoso e realmente fatal — a morte de uma galinha que foi servida viva à mesa, através de mordidas no pescoço e do destrinchar do animal, personificando a *Boca* monstruosa de Bataille e explicitando essa relação com o cotidiano do ato de se alimentar do humano. O fauno é um mito muito antigo, fragmento da mitologia do Baco, portanto diretamente ligado aos prazeres da gula e da luxúria. A comida certamente é uma representação da sexualidade em muitas aparições na Arte, por exemplo, em cenas dos famosos piqueniques da burguesia do século XVIII e foi representada por vários artistas até a contemporaneidade.



80 – Marco Paulo Rolla, *Café da Manhã*, performance, 2001.



81 - Marco Paulo Rolla, *Canibal, performance*, 2004.

Canibal – 2004



82

Descrição:

Instalação composta num ambiente de parede falsa, por um fogão de quatro bocas, uma cama acoplada ao fogão por detrás da parede, para sustentar um ou três corpos, e uma traquitana para fechar e abrir a porta do forno automaticamente, além de três *performers* nus e embebidos em azeite de oliva.

Duração:

3 h 30 min.

A visão do visitante é a de um fogão contra uma parede branca, com aspecto normal, comum. De vez em quando corpos escorregam para fora do forno, mas logo depois são engolidos novamente. O forno se torna uma boca, um buraco ou um monstro que engole e cospe corpos humanos. Primitivos desejos e visões. Pedacos de corpos nus, masculinos e femininos. O fogão explicita a

fragilidade do corpo ou a vulnerabilidade da existência humana.

A máquina da indústria não digere os pedaços; ela regurgita os pedaços, criando uma visão absurda, libertando o inconsciente do espectador para uma reflexão sobre o tempo e a morte. A esquizofrenia do sistema instaurado, supostamente irreal, revela uma faceta verdadeiramente surreal do perverso jogo mercadológico da indústria. Acima dos conceitos éticos de uma sociedade, o mercado tenta sempre ditar o desejo no corpo, inerte, deglutido e usado para se vender e ser vendido, e, ao fim, representar o próprio monstro nos *outdoors* espalhados pelas metrópoles.

O fogão geralmente traz à memória o fazer do alimento, o aquecer e o preparar das energias vitais do humano. Mas ali o fogão é transfigurado e mescla o sentimento do prazer à memória do horror, como a boca de Bataille, ali invertida, e o que passa a ser aterrorizado é o homem. Os corpos mortos e oleosos misturam languidez e morbidez, a beleza na feiúra, o sedutor e o repulsivo.

O fantasma de *Objetos do desejo*, volta a aterrorizar: despedaçando e triturando os corpos, cria um tempo largo. Através de extensas paralisações, na ação performática, se constroem imagens com expressividades decorrentes da pintura e da escultura.



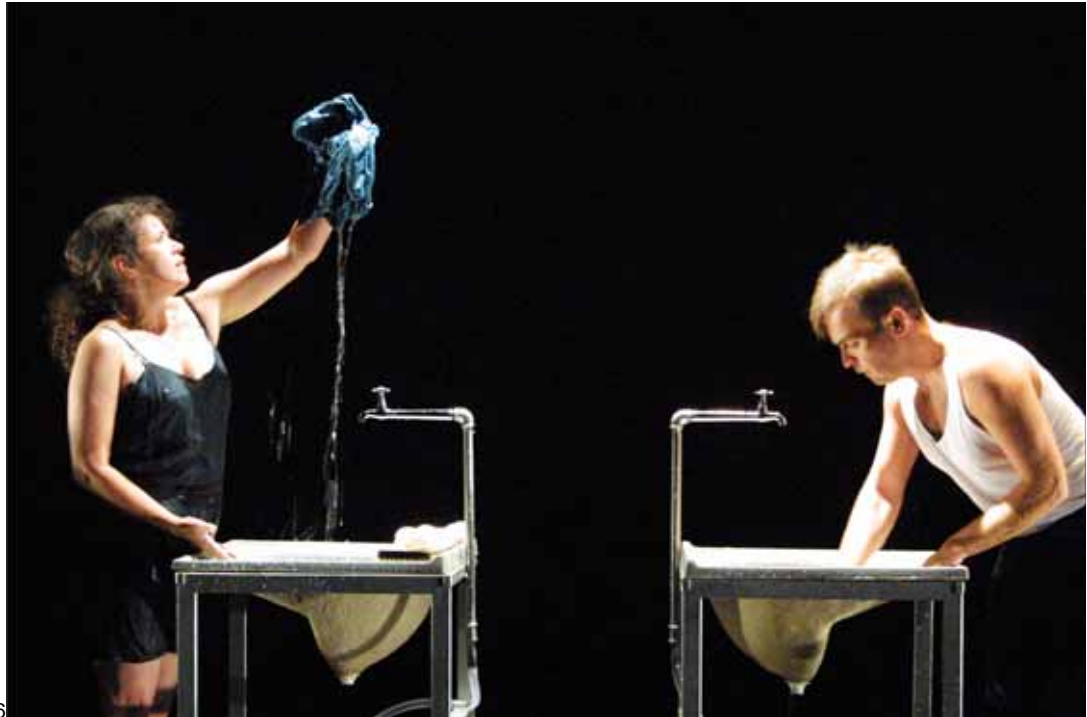


84 – Marco Paulo Rolla, *Transporte*, 2004.



85 - Marco Paulo Rolla, *Ataque barroco (aquivos públicos) detalhe*, 2001.

Tanque – 2003



86

Descrição:

Instalação composta por dois tanques de acrílico, um de frente para o outro, e equipados de motor próprio para bombear a água pela torneira, dois televisores, doze baldes e oitenta litros de água distribuídos nos tanques e nos baldes.

Criação colaborativa com a coreógrafa Dudude Herrmann, que participa da *performance*. Um homem, uma mulher que não se comunicam, e cada um vive em seu apartamento, isolado em suas realidades.

Duração:

40 min.



87

O tanque, objeto seco e de concreto armado. O drama cotidiano redimensionado através dos recursos da expressão cênica da ópera. Situações aparentemente banais do cotidiano são trabalhadas para ressaltar o absurdo que tais ações podem deflagrar.

O esvaziamento cultural de nossa sociedade causado pelo empobrecimento material, que impossibilita a realização dos sonhos e dos desejos, em contraposição a um mundo virtual, imagético e altamente perverso imposto pelo meio de comunicação mais acessível e comum a toda a população: **a televisão. O tanque**, “objeto-de-combate”, tem sua função definida e representativa nas obrigações cotidianas da sobrevivência corriqueira do trabalho.

Partindo desse pensamento, resumimos o fluxo diário de um cidadão normal através do percurso: do tanque para a televisão e da televisão para o tanque. Assim, pretendemos criar tensões incorporando o canto operístico à ação de lavar e confrontando com a inércia de absorver informações de um aparelho eletrônico, ditador e administrador de nossas vidas.

Cego, o corpo estará dentro de todas as ações, criando uma partitura coreográfica que explicita uma dança doméstica. Condicionados pela hipnose dos meios eletrônicos, os padrões de corporalidade sofrerão um tratamento diferenciado, cumprindo as exigências virtuais na “justa” medida. Tais afazeres

serão transversalizados por um estranhamento alimentado pelo canto em estilo operístico. Um vocabulário corporal surgirá dos percursos tanque-televisão e televisão-tanque.



88 – Marco Paulo Rolla, *Pano de chão*, 2001.

Do real ao ilusório

A representação vai ser sempre uma referência à realidade. Na história da Arte já se chegou a acreditar, no período do Renascimento, que ela seria um corretivo para as imperfeições do mundo, o que a própria humanidade fez cair por terra ao quebrar o utópico desejo de equilíbrio. É da natureza humana a característica da imperfeição, e no momento em que se aproxima da vida, a Arte contemporânea, também foi adquirindo esse caráter. A imagem do real se forma ao assumir as formas do belo e do feio.

O fato de que uma representação nunca ser o real nos liberta para deformar ou idealizar realidades, que em lugar de reproduzir, cria um novo contexto, onde são possíveis tanto os dados da realidade quanto os da imaginação. Mesmo assim, o homem sonha representar, através dos olhos e das lentes, os sentimentos e os testemunhos de sua vida. Com a tecnologia das lentes chegamos à fotografia e ao vídeo, e essa mesma tecnologia está criando uma nova ilusão do real.

Porém, quando chegamos bem próximo da imagem viva, como a do vídeo, ela não reproduz e, sim, cria uma referência. É também ilusória a sensação de que as novas mídias são superiores às tradicionais nessa relação com a vida. Um exemplo disso é o caso de meu trabalho *Picnic*, no qual potencializo um movimento imaginário do real através de seus vestígios daquela realidade. O observador pode criar uma realidade em sua mente.



89 – Marco Paulo Rolla, *picnic*, 2001.

Essa instalação, que é quase toda composta de objetos de cerâmica, criada em 2001, mescla à realidade a provocação do imaginário de um passado muito presente. Também fazem parte dela objetos reais, *ready-mades* combinados com objetos de cerâmicas hiper-realista, em tamanho natural, medindo aproximadamente 3,5 x 4,0 metros.

O *Picnic* tem tamanho para ter recebido oito pessoas, que já não estão ali, mas seus vestígios deixam clara essa presença e, assim, elementos como sapatos, luvas, lenços, restos de comida, garrafas de vinhos vazias, um copo de vinho derramado e muitos outros materiais sugerem uma recente realidade. Já passada, presente e passado ficam ali muito interligados.

O labirinto entre o real e o ilusório é um dos jogos nesse trabalho, que tem desde sua base uma toalha xadrez gigante realizada em cerâmica, uma ligação direta com a história da pintura e o conceito do Vanitas, da luxúria e da gula. Cenas de prazer vêm à imaginação do espectador quando o cheiro do vinho entornado traz à memória uma festa que continua em locais misteriosos, inconfessáveis, já que não se vê ninguém, só os restos da comida e os guardanapos usados. A não-presença dos participantes do *Picnic* permite a penetração, imaginária e real, do espectador na cena do prazer. Um cesto

virado entorna bananas e maçãs, dando mais um dado de movimentação imaginária, como se pouco tempo atrás aquele momento se movera. A memória em movimento está presente em cada material ali depositado e remexido. Uma memória que aguça no espectador um ato performático. O próprio espectador, ao andar pela instalação, é incluído na paisagem, pois o formato instalacional, o hiper-realismo e as dimensões naturais, permitem sua penetração na imagem.

Já as novas mídias trabalham com a imagem presente de um corpo que muitas vezes depende de manipulação nos programas de correção da imagem para figurar as formas desejadas. Nas imagens dos *outdoors* e das revistas, todos os corpos são modelados e esterilizados, ficam perfeitos aos olhos do computador e à imagem que queremos ter de um corpo. Hoje, o corpo é vampirizado como imagem pela mídia para personificar qualquer produto.

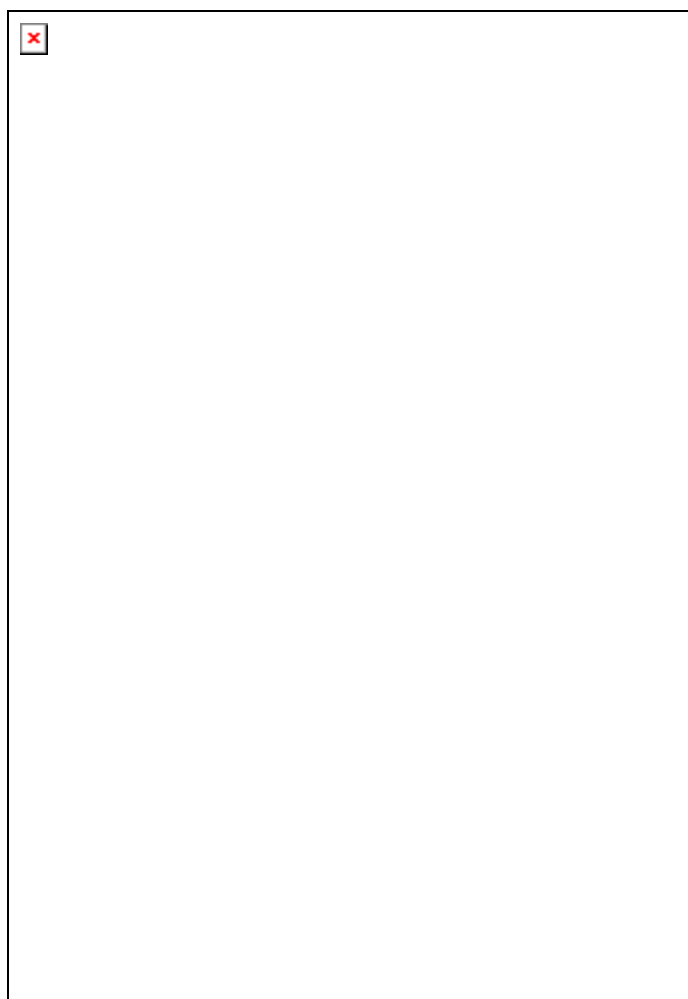
Podemos notar que o mundo gráfico e o mundo do capital aprenderam e desenvolveram negativamente o poder de ilusão representacional da imagem apreendido nas experiências da Arte. No entanto, na Arte, a imagem é usada, quase sempre, como instrumento de um diálogo ético, formal e simbólico com a sociedade e com ela própria. Então, quando percebo a manipulação do real, operado pela mídia no fluxo do desejo, procuro redimensionar — explicitando com ironia — o já deformado conceito ético com o objetivo de transformar essa polaridade em reflexão sobre os falsos valores vendidos para uma sociedade aculturada pela ação dos meios tecnológicos.

Dessa forma, podemos relacionar o poder adquirido pela mídia através da imagem, com o poder da iconografia usada na Antiguidade pela Igreja Católica, que não encontrou nenhum obstáculo para persuadir a realidade de toda a sociedade ocidental católica.

Todavia, após as descobertas de novas tecnologias da visão do século XVII, na astrologia e na ciência, as verdades afirmadas por essas imagens foram relativizadas, permitindo outro uso mais apropriado dessa ferramenta através de artistas como Pontormo, dos pintores holandeses e de uma maneira especial do artista francês Gustave Courbet que, vertiginosamente, abriu uma fissura definitiva nos conceitos da arte representacional no mundo.

Em uma de minhas *videoperformances* deixo clara essa relação. *Deformador Analógico* vai ironizar desde a mídia até o conceito de beleza e feiúra de uma

sociedade. Datada de 2003, essa *videoperformance* é uma crítica direta ao uso da tecnologia como ferramenta não só de distorção da realidade mas também da criação de uma realidade ficcional no que diz respeito tanto ao campo estético quanto ao campo de uma ética social da afetividade, principalmente no universo da internet, onde o homem tem se iludido, buscando remediar carências e criando falsos universos relacionais de perigoso acesso.



90 – Marco Paulo Rolla, *Deformador Analógico*, 2003.

Essa *videoperformance* foi idealizada para ser apresentada em um monitor de plasma, tamanho médio, virado no sentido vertical, reproduzindo o formato um retrato na moldura. Esse trabalho é uma trapaça que faço com a tecnologia. Referenciando o modelo do gênero do retrato, na pintura, me coloco em frente a uma câmera de vídeo digital e, sem nenhuma interrupção, começo uma improvisação na deformidade de minha aparência. Mediante o controle

muscular e uma concentração intensa, transformo minha imagem em várias faces, passando por diferentes humores e energias. A iluminação natural também trabalha analogicamente os climas, as colorações e as texturas da imagem: à medida que o sol aparece e desaparece em nuvens, a imagem se renova.

A desaceleração, provocada pelo meu movimento é outro fator que determina a ilusão da imagem na diluição e na reconstrução de um outro rosto. As transmutações ocorridas são levadas a um extremo tal que se duvida se são ou não efeitos da tecnologia. Na verdade, constituem uma reação à tecnologia. Com isso, quero provocar reflexões acerca da sobreposição da realidade virtual na vida humana e a verdadeira necessidade de preservar a dimensão do corpo real, sem perder a identidade ou o parâmetro das verdadeiras necessidades afetivas do homem.

Hoje a televisão, por um lado, é um dos maiores manipuladores de nossas vontades; por outro lado, popularizou a imagem videográfica como uma democratização do cinema, ou da imagem em movimento. O vídeo tem sido, desde os anos 1960, uma das áreas que mais apreenderam a atenção da comunidade artística mundial, talvez por seu poder de trabalhar com a imagem ilusória da vida, uma imagem “viva”.

A *performance* e a videoarte nasceram no mesmo momento, nos anos 1960, simbioticamente, uma como uma necessidade da outra. Uma *performance* dessa época só é conhecida hoje pelo registro da fotografia do vídeo, que dá a dimensão do movimento e do tempo da *performance*. Desde então, a produção videográfica é permeada pela *performance*. Em consequência desse encontro, uma nova mídia vai começar a ser explorada: a *vídeo-performance*, a *performance* feita especificamente para o vídeo, idéias que ao natural, ao vivo, não teriam a mesma força e trabalham com a dimensão do real inserido na tela do monitor focalizado.

A sociedade está acostumada a ver a imagem da vida inserida no objeto da TV, em movimento. Na Arte, a *performance* se apodera dessa relação midiática na vida, criando um espelhamento das situações. As lentes das câmeras de vigilância estão em constante trabalho criando uma *videoperformance* espontaneamente imposta pelas condições de segurança e de insegurança dos nossos dias. A sensação da realidade hoje é uma imagem em movimento,

inserida no campo da *performance*. Assim, muitos de meus trabalhos bidimensionais ou tridimensionais são permeados pela idéia do movimento, ou melhor dizendo, induzem o observador a produzir a ilusão desse movimento em sua memória da vida.



91 – Marco Paulo Rolla, *Pano de chão*, 2001.

Um trabalho que gostaria de analisar nesse sentido é a escultura *Pano de Chão*. Datada de 2002, essa escultura traça uma linha ainda mais tênue entre o espaço ficcional e a realidade. A partir de uma representação de um pano de chão em cerâmica, hiper-realista, crio um efeito mimético da obra na realidade. A obra é composta também de um pote de geléia quebrado⁵⁴ e de um cabo de madeira, desses usados em rodos e vassouras. Esses elementos completam a vertigem.

Essa obra, pertencente ao grupo de trabalhos denominados *Acidentes*, provoca a memória performativa de um evento acidental como simbologia para o

⁵⁴ O material que cria o acidente tem outras versões como o pote de açúcar, o saco de sal e o pacote de café. Modificando essa matéria, amplio as possibilidades afetivas do observador e as possibilidades estéticas da obra em seus múltiplos sentidos.

momento de transmutação da matéria ou do espírito. O acidente é um momento único, definitivo, que na realidade da vida determina os caminhos do que se denomina destino. A memória desse movimento é a mesma operação realizada em *Picnic* em 2001; inclusive o vinho derramado de uma taça é o primeiro momento em que o acidente aparece — como conceito e imagem.

A ilusão do real, através do deslocamento da realidade, pode espelhar o cotidiano e provocar pensamentos, também deslocados, que àquele determinado objeto nunca pertenceu, ampliando as possibilidades poéticas e simbólicas do objeto de Arte.

Em todos esses três trabalhos, a pintura está presente como a base para os conceitos do ato performativo. Minha obra tem como maior elemento essa mistura e o traslado de mídias, permitindo muitas leituras e olhares. Transitando como em uma órbita infinita, no espaço e no tempo.



92 - Marco Paulo Rolla, Basta uma falha sua para você perder um grande amor - Julia, 2004.

93 - Marco Paulo Rolla, Basta uma falha sua para você perder um grande amor - Marcos, 2004



94 – Marco Paulo Rolla, *Oráculo*, 1998.

Extensões do Corpo – 2004



Descrição:	<p>Instalação composta de uma escada de ferro que liga a parede ao chão, apoios de metal na parede, frutas recheadas de um líquido vermelho e dispostas num patamar flutuante na parede, onde o corpo cria imagens rituais.</p> <p>Eletrrodomésticos e seus cacos, com extensões eletrônicas agigantadas para atravessar o espaço, estão dispostos pelo chão criando uma espécie de lixo urbano. Dois aquecedores deixam a sala bem aquecida para atingir uma densidade atmosférica, e a trilha sonora é uma colagem de sons retirados do tráfego nas ruas.</p>
Duração:	40 minutos

Hoje, em todo o mundo, a tecnologia se tornou um componente vital para o funcionamento da estrutura social vigente, chegando ao extremo de haver pessoas que necessitam desse sistema assim como precisam da comida e do sexo. Computador, internet, telefone celular, laptop, televisor e todo tipo de equipamento eletrônico constroem uma camada virtual na vida. O corpo humano já não pode mais viver despido no espaço. Ele ficou viciado pelos objetos eletrônicos, que começaram a surgir com a revolução industrial do século XIX e se desenvolveram depois da Segunda Guerra Mundial. Agora, no século XXI, estamos diante de um corpo enfraquecido, emocional e psicologicamente dependente de suas extensões eletrônicas.

A *performance Canibal* focaliza diretamente o principal assunto de minha obra, que é a reflexão sobre as relações da energia vital do homem em seu cotidiano, bem como as influências que atingem seu desejo, provocadas e deformadas pelo mercado tecnológico. O homem é animalizado, no sentido irracional, pela hipnose causada por

essa deformação. Principalmente em países subdesenvolvidos e em desenvolvimento, a proteção ao bem-estar do indivíduo não é parte de programas governamentais, por isso gera uma deficiência no desenvolvimento emocional e psíquico da população, que se vê carente, sem direcionamento claro perante os milhões de novas ofertas, de invenções vendidas por países que concentram o poder e a riqueza do mundo.

Extensões do corpo é uma *performance* foi criada na Índia, país de cultura plural, tão rica, na condição de terceiro mundo. Índia e Brasil constituem dois países de situação similar no que diz respeito à força colonizadora recebida pela globalização. Um mundo cheio de ritos e mitos, com uma riqueza imagética e cultural incomuns.

Quando fui convidado a viver naquele país, durante um mês e meio⁵⁵, com o objetivo de criar um ato performático, me senti muito entusiasmado de estar em contato com aquele universo cheio de música, comida, rituais, pobreza, cheiros, riqueza e cerimônias que ainda têm seu espaço na sociedade. O meu olhar estrangeiro, que por ser ignorante ainda reserva certa inocência, estava aberto para absorver e reagir em tal situação. A Índia é muito peculiar em fatores como a sobrevivência de uma cultura milenar, dentro de suas crenças mais primitivas, rituais e modo de viver, convivendo em um limite muito tênue com o mundo capitalista ocidental. É um dos maiores produtores mundiais de tecnologia.

O corpo urbano acorda com o alarme do relógio digital, vai se banhar no chuveiro elétrico, faz café em uma cafeteira elétrica e sai de carro para o trabalho, no banco ao lado, ele leva o seu laptop. No final do dia queima suas últimas horas vendo notícias dramáticas do mundo na televisão, comendo uma comida do *delivery fast food* esquentada no forno de microondas. Todos os dias essa realidade se repete para muitas pessoas. O corpo não consegue viver fora desse sistema. O “teatro” é direcionado pelo mercado que diariamente cria um novo desejo. O corpo esqueceu suas necessidades vitais e deixa isso acontecer porque, cego, ele não nota essa mecanicidade. Tanto na Índia como no Brasil e até mesmo nos países de primeiro mundo essa realidade foi instaurada, resguardando as diferentes formas culturais de sua absorção.

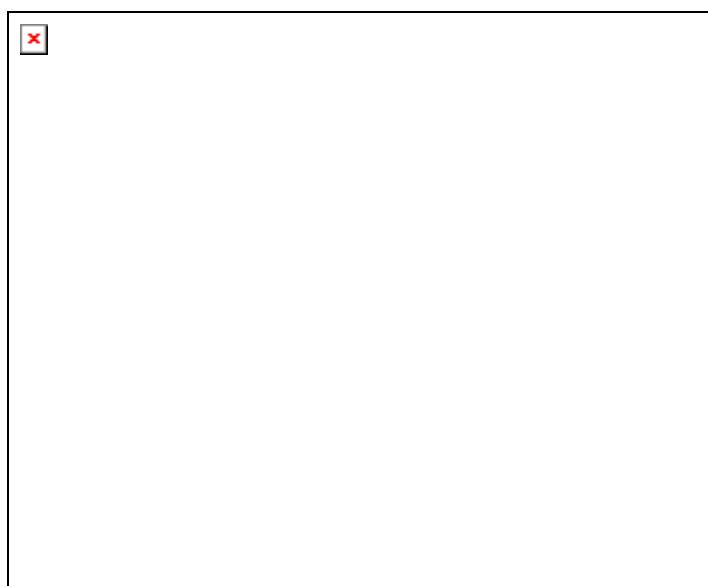
Em *Extensões do corpo* tento explicitar a relação entre o corpo humano, o eletrônico e a comida destacando-os da realidade. Assim, desenvolvo uma ação ritualística, com influências na maneira indiana de lidar com os mitos, deslocando os objetos de suas funções para o surgimento de elementos simbólicos.

⁵⁵ O convite partiu do programa de residência artística KHOJ, situado em Nova Delhi, e no ano de 2004 realizou o seu primeiro bloco totalmente dedicado à prática da *performance*, hoje histórico para a situação da arte contemporânea porque nunca se havia feito tal empenho nessa direção. Apesar de ter uma cultura extremamente performática em seu cotidiano, o corpo ainda é uma barreira, na ética social daquele país, se tirado do contexto religioso.

O corpo trabalha criando uma ação cotidiana, repetitiva e, após se misturar ao lixo e se desnudar, começa a retirar cada objeto eletrônico do chão. Transitando pelo espaço através da escada que liga o chão à parede, vai escalando e pregando pregos, de maneira ritualística, para pendurar os objetos como imagens, símbolos da força industrial e do valor material no mundo. Com as grandes extensões de fios contidas nesses objetos eletrônicos, o homem atravessa todo o espaço e conecta a tomada em plugues posicionados nas outras paredes, onde não há energia. Assim, vai se formando uma referência clara de uma paisagem urbana e suas fiações externas. Essa paisagem é potencializada pela colagem de sons de tráfego (que é ensurdecedor naquele país), ambulantes de rua, conversas, som de televisão. Tudo isso cria, ao lado do calor trazido por aquecedores elétricos, a densidade do dia em seu maior fervor de atividade.

As frutas são preparadas com líquidos vermelhos injetados em seu interior para trazer nelas a memória do humano. Frutas que sangram como o corpo são espremidas, pregadas e lançadas agressivamente contra as paredes, fazendo uma clara analogia da ligação entre o desenvolvimento da tecnologia de guerra, o capital e o corpo no cotidiano, que é entorpecido por essa rede. Pois devemos nos lembrar que a guerra é o objetivo para que todas as tecnologias, hoje transformadas em capital através de sua inserção no cotidiano, fossem inventadas.

Extensões do corpo, tenta recriar a complexidade de nossos dias, quando esquecemos nossos corpos e temos dificuldades de entender nossos desejos. Ficamos vagando no espaço virtual criado pela necessidade de auto-superação inerente ao homem, o desejo de conquistar, ir além e atingir o Cosmo.





97 – Marco Paulo Rolla, *Banquete*, 2003.

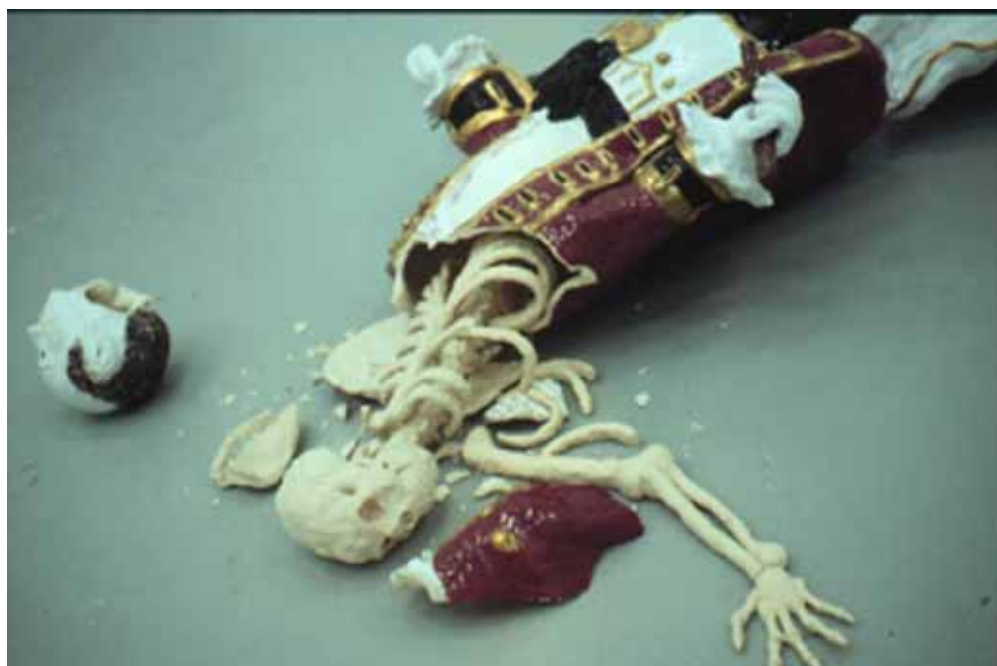


98 – Marco Paulo Rolla, *Pele*, 1998.

A gravidade

A realidade gravitacional do globo nos dá toda a segurança para que o corpo possa se posicionar sobre a coluna e andar nos dois pés com a maior desenvoltura. A gravidade segura o homem à Terra, fixa o eixo e dá a segurança para o movimento. Ela determina uma realidade de mundo.

A partir de 1989, comecei a usar livremente o espaço, do trabalho de Arte, posicionando, formal e simbolicamente, figuras e objetos, como se dentro daquele campo de criação a gravidade não existisse e o mundo estivesse livre para se mover de qualquer maneira, livre de sua densidade, de sua gravidade existencial. Desse modo, ganhei uma ampla possibilidade de analogias e coexistências dessas realidades imagéticas. Ao retirar esse elemento do mundo representado em minhas imagens, criei uma situação ficcional em que o mundo estava salvo da queda, do estilhaçar, do derramar, de todos os acidentes fatais que não seriam possíveis em um mundo flutuante, porque, se a realidade gravitacional acontecesse nessas imagens, todos os elementos sofreriam essa queda.

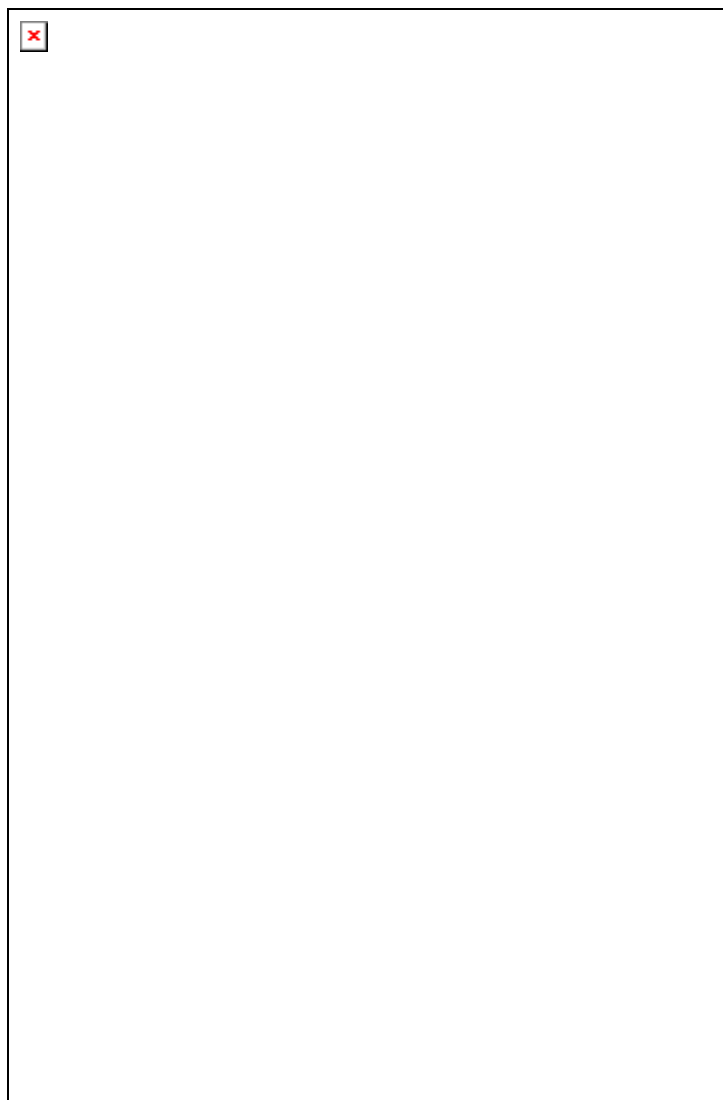


99 – Marco Paulo Rolla, *Oráculo*, 1998.

Em 1999 acontece o primeiro trabalho no qual permito a presença da gravidade como causa da transformação do objeto. Na série *Oráculo* bibelôs de porcelanas sofrem uma quebra revelando um esqueleto humano em seu interior. A memória da queda, do acidente sugere a lembrança de uma ação, performada pela gravidade, que habita o imaginário do espectador, ao deparar com tal imagem. Ao se notar o esqueleto, se auto-referencia, se lembra de seu corpo e da condição frágil de sua existência diante

da realidade que gravita. O objeto quebrado provoca um sentimento de perda; porém, ao refletirmos sobre sua transformação de estado; o trágico vira a vida de uma nova existência. A morte ali é uma simbologia ligada à transmutação da matéria e do corpo que nos liga a este mundo. O esqueleto já não detém essa realidade. É um vestígio do homem, o segredo revelado. A gravidade, enfim, ativa a obra, desmancha o mundo protegido do real flutuante criado nas imagens da pintura e deixa a realidade do desequilíbrio do mundo em primeiro plano.

A obra que liga e condensa todas essas realidades é a *performance Café da Manhã*, de 2001, que trabalha essas duas fases de minha obra e a reflexão sobre o momento acidental, decisivo, de um movimento único e preciso, incidindo sobre todas as coisas e transformando. Ao se atirar sobre a mesa composta para um café da manhã, o corpo se atira no espaço e cria um momento antigravitacional, imperceptível, mas que em segundos revigora a realidade.



Considerações finais sobre o artista na contemporaneidade

Hoje, cada vez mais, a Arte é invadida pela máquina poluidora, que gera o nosso cotidiano, e por sua vez é gerenciada pelos homens de “poder”. Homens que pensam estar iludindo a massa humana com imagens do desejo para gerar riquezas ilusórias, pois se esquecem de que são parte desse todo e que tanto eles quanto seus parentes e amigos vão ser, mais cedo ou mais tarde, afetados por essa engenhoca. Assim, como pode o artista se prender à virgindade do belo que ainda está impregnada na idéia de que a maioria da sociedade tem sobre a Arte?

O artista, habitante da Terra que, assim como as câmeras de vigilância mantém, sua percepção do mundo ligada, vai refletir a deteriorização do globo ou a construção das novas realidades, irreversíveis ou restauráveis. Se olharmos para trás, na história, podemos ver que esse espírito sempre dominou a humanidade. Mas o homem do século XXI vê o mundo com o tempo do computador, o lazer nos *shopping centers*, a comunicação por celular e pela internet. O mundo parece correr com a urgência de se conectar, de realizar, e aproveitar a vida se tornou um sentimento muito forte.

Vou estar sempre tentando entender e reagir, como artista e como homem, às imposições desse sistema de fazer fôrmas humanas. Até mesmo no campo da Arte, onde a reprodução desse sistema é inevitável. O hibridismo em minha obra, além de ser uma consequência de minha história, é uma reação e uma condição, para desfazer as tentativas de rótulos e amarras de um criador. Cada vez mais quero recuperar o sentimento da infância, no que diz respeito à liberdade criativa e à sinceridade de se expressar, pois assim quero tentar manter meus olhos abertos para o presente e suas transformações.

O artista é um reflexo do caos afetivo instaurado, dessa manipulação, e se embriaga tornando-se também um múltiplo, fracionado, subdividido por sua longa história e pelo mundo prolífero, destruidor, que está esperando por suas incisões precisas ou por suas operações fracassadas. Muitas vezes nos sentimos insignificantes perante a maquinaria da Arte quando reproduz o conceito do consumo na vida e podemos notar que nas duas situações as ilusões são verdadeiras. Resta a ele sobreviver, tentar amenizar esses efeitos e através de sua sensibilidade, melhorar o foco, restaurar o espírito e ser humano, presente.

REFERÊNCIAS

ALPES, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

ANDRADE, Homero Freitas de. *Em nome do corpo, escritos e pintura de Jacopo Pontormo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

AUSTER, Paul. *The Book of Illusions*. United Kingdom: Faber and Faber Limited, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BATAILLE, Georges. *Story of The Eye*. London: Penguin Books, 1982.

BATAILLE, Georges. *The Tears of Eros*. Hong Kong: City Lights Books, 1989.

BATAILLE, Georges. *Visions of Excess Selected Writings*. Minneapolis: Minnesota, 1996.

BOCKEMÜHL, Michael. *Rembrandt*. Köln: Taschen, 2005.

BOTTON, Alain de. *Desejo de status*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon. *The Duchamp Effect*. London: The Mitpress, 1996.

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

CHAMSON, André. *Courbet*. New York: Harry N. Abrams, 1953.

CHU, Petraten-Doesschate. *Letters of Gustave Courbet*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

Critical Art Ensemble. *Distúrbio Eletrônico*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

DAMÁSIO, Antônio. *Em Busca de Espinosa: Prazer e Dor na Ciência dos Sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DENVIR, Bernard. *The Impressionists at First Hand*. London: Thames and Hudson, 1987.

DIDI-HUBERMAN, G. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2001. *Maison hantée (cendres, air, murs)*, Tradução Márcio Venício Barbosa.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRANÇA, Júnia Lessa, VASCONCELLOS, Ana Cristina de, BORGES, Stella Maris, MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade. *Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas*. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

FINEBERG, Jonathan. *Art Since 1940. Strategies of Being*. London: Laurence King Publishing, 1995.

GARBER, Daniel. *Descartes Embodied – Reading Cartesian Philosophy through Cartesian Science*. Nova York: Cambridge University Press, 2001.

GLUSBERG, Jorge. *The Art of Performance*. Nova York: ICASA – International Center for Advanced Studies in Art / s.d./.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art. From Future to the Present*. London: Thames and Hudson, 1999.

HAUSER, Arnold. *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y Orígenes del Arte Moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965.

Hocke, R. Gustave. *The Enigmatic and The Gracious. Mannerism: The World as a Labyrinth*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

HOLT, Elizabeth G. *A Documentary History of Art. Voll. Michelangelo and the Mannerists: The Baroque in the Eighteenth Century*. New York: Doubleday Anchor Books, 1958.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

KRYSTOF, Doris. *Jacopo Carrucci, known as Pontormo*. Köln: Konemann, 1998.

LENNEP, Jacques van. *Alchimie*. Brussels: Credit Communal, 1995.

LINDSAY, Jack. *Gustave Courbet his Life and Art*. London: Adams and Dart, 1973.

LIPPARD, Lucy R. *A Arte Pop*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.

LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in Art Since 1945. Issues and Concepts*. London: Thames and Hudson, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward. *Sexuality in Western Art*. London: Thames and Hudson, 1995.

NÉRET, Gilles. *Miguel Ângelo*. Köln: Taschen, 2005.

ONO, Ichiro. *Divine Excess. Mexican Ultra-Baroque*. San Francisco: Chronicle Books, 1996.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1990.

REVEL, Jean-François. *Um Banquete de Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RUBIN, James H. *Impressionism*. London: Phaidon, 1999.

SCHNEIDER, Norbert. *Les Natures Mortes. Réalité et Symbolique de Choses*. Berlim: Tachen, 1991.

SHORT, Robert, DUEBB, Peter. *Hans Bellmer*. London: Quartet books, 1985.

STREMMEL, Kerstin, *Realismo*. Köln: Taschen, 2004.

STRONG, Roy. *Banquete, Uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TAPIÉ, d'Alain. *Les Vanités – Dans la Peinture au XVII^e Siecle*. Bruxelles: Musée des Beaux-Arts, 1990.