

Protuberâncias: corpo tátil para os olhos

Elke Pereira Coelho Santana¹

Resumo: O presente texto aborda o processo de constituição de *Protuberâncias*, trabalho que, produzido em 2007 no campo da arte contemporânea, explora as sensações presentes nos corpos de objetos de uso cotidiano enquanto carga poética e conceitual. As questões postas por Brian O’Doherty, Maurice Merleau-Ponty, Paul Valéry e Rivane Neuenschwander foram essenciais para as reflexões aqui tecidas.

Palavras-chave: Objeto. Sensação. Pesquisa em arte. Arte contemporânea.

Protuberances: tactile body for the eyes

Abstract: This paper discusses the constitution process of *Protuberances*, a work produced in 2007 in the field of contemporary art that explores the sensations present in the bodies of everyday objects as a poetic and conceptual charge. The questions posed by Brian O’Doherty, Maurice Merleau-Ponty, Paul Valéry, and Rivane Neuenschwander were essential to the reflections herein.

Keywords: Object. Sensation. Art research. Contemporary art.

¹ Doutora em artes visuais pela ECA-USP (2014). Mestre em artes visuais pela UFRGS (2009). Graduada em educação artística pela UEL (2005). Pesquisadora, artista e professora na Universidade Estadual de Londrina - Rodovia Celso Garcia Cid (PR 445), km 380, Campus Universitário, 86051990, Londrina-PR. E-mail: elkecoelho@uel.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2060-1295>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7311774339985926>. Londrina, Brasil.

Figura 1

Elke Pereira Coelho Santana, *Protuberâncias*, 2007, cotonete, flor sempre-viva e papelão, 10cm (cada estrutura)

Fonte: acervo da autora.

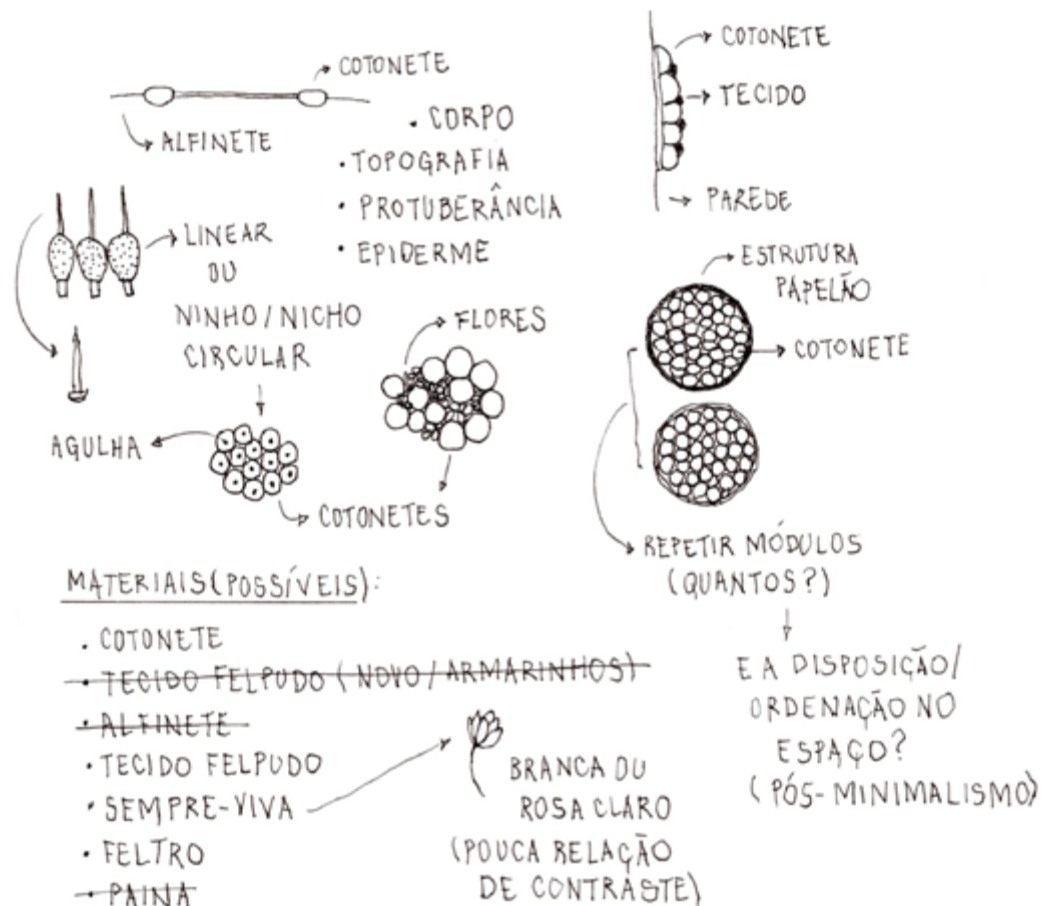


É possível afirmar que *Protuberâncias*, de 2007, tenha brotado do desejo de fazer com que dois materiais que denotassem delicadeza em sua constituição física, como o cotonete e a flor sempre-viva,¹ coabitassem um contexto; enveredando por outras recordações do processo, eu poderia afirmar ser provável que o trabalho tenha se iniciado a partir de sensações de maciez percebidas em materialidades cotidianas, ou, quem sabe?, dependendo das circunstâncias, também seria legítimo colocar que ele tem como base experiências diversas com objetos que possuem em seu corpo sensações dúbias, como certa maciez rígida ou um tom incisivamente frágil.

1 A flor sempre-viva recebe esse nome popular por possuir a mesma aparência ainda que retirada de seu contexto natural, ou seja, viva ou morta ela mantém o mesmo aspecto físico, a saber, pétalas secas e levemente incisivas. Proveniente de várias regiões do Brasil, essa diminuta flor é geralmente empregada em práticas artesanais e de decoração.

Essas colocações permitem perceber que minha memória – mesmo acompanhada de anotações e desenhos-projeto (Figura 2) – é extremamente débil na tentativa de pontuar apenas uma origem para *Protuberâncias*; isso se deve, em grande medida, a um processo de trabalho em que a constituição de um campo de relações se constrói a partir de muitos pontos e não apenas de plano único de pensamento. Dessa forma, as diversas lembranças citadas foram tão necessárias para que o trabalho se constituísse como muitas outras, extremamente ínfimas, que não foram listadas.

Figura 2
Elke Pereira Coelho Santana, desenhos-projeto para *Protuberâncias*, 2007, caneta sobre papel, 4 x 13cm
Fonte: acervo da autora.



O interesse em trazer para este texto os estímulos iniciais de *Protuberâncias* não reside na área exata que esses dados podem delimitar, mas na possibilidade de eles explicitarem um fenômeno essencial nesse processo artístico: a experiência cotidiana atenta às fisicalidades dos objetos. Claude Lefort (2004) observa que, por vezes, se faz necessário esquecer algumas

existências passadas para que se possa reconquistar a força do espanto.² Para o autor, estranhar aquilo que supomos conhecer muito bem é uma importante instância para retomar as investigações primeiras de nosso espírito e, por sua vez, nos ocupar com aquilo que realmente nos leva a embates reflexivos com o mundo. Nesse sentido, o espanto age como desestabilização necessária para que se possa adentrar o que a experiência, de fato, nos propõe.

Se conseguíssemos, pelo menos por uma fração de tempo, esquecer o manejo automatizado que temos com o objeto de uso cotidiano, então, provavelmente, nosso olhar teria alguns espantos. Segundo a artista e pesquisadora Patrícia Franca (2009, s/p), espantar-se “implicaria arrancar o ser de seu espaço circunscrito e familiar e levá-lo em visita às regiões da dessemelhança” e, no contato com o conhecido/desconhecido, fazer com que esse sujeito desemboque em perguntas que interpelem o objeto que se posta a sua frente; perguntas essas que não tomem como base categorizações ou nomenclaturas vigentes, mas que desencadeiem uma reavaliação do visto pela própria experiência perceptiva que ele nos coloca. Nessas circunstâncias perceptivas, mesmo frente àquilo que considerávamos familiar ou insignificante, seria possível ver o corpo do objeto em sua mais singela existência, ou seja, perceber seus aspectos sem os subjugar de forma imediata a funcionalidades restritivas.

Nesse sentido, recordo-me de alguns conselhos de Jean Genet (2000) para que possamos estabelecer uma aproximação com as obras de arte. De acordo com o autor, uma das formas de adentrar as questões propostas pelo trabalho é o sujeito se colocar frente à obra de forma ingênua, como se desconhecesse dados anteriores daquilo que observa e, a partir dessa relação primeira, interrogá-la em seus aspectos mais imediatos e ínfimos:

para me familiarizar melhor com uma obra de arte, costumo usar um truque: entro, artificialmente, em estado de ingenuidade, falo dela – e também com ela, no tom mais cotidiano, até um pouco imbecilizado (GENET, 2000, p. 62).

2 O autor se refere ao posicionamento do filósofo Maurice Merleau-Ponty (2006, 2000, 2004), que, mesmo depois de “interrogar a visão” e também a pintura em obras como *Fenomenologia da percepção* e *O visível e o invisível*, conseguiu direcionar um olhar surpreso e investigador sobre as mesmas questões em *O olho e o espírito*.

Assim, com uma aproximação rasteira, “a obra perde um pouco da solemnidade” (GENET, 2000, p. 62), e o espectador consegue se aproximar de seus segredos.

Caso esse comportamento desprezioso se lançasse aos miúdos componentes do cotidiano, sem dúvida teríamos alguns espantos: pontas por demais incisivas, pontos contínuos formando singelas asperezas, transparências frágeis, pequenos contatos frios, entre muitas outras percepções que, quando atentas, desencadeiam sensações. Esses pequenos assombros preceptivos em relação ao corriqueiro são molas propulsoras em minhas pesquisas em arte; não me refiro a uma atenção minuciosa e contínua em relação a todos os objetos, pois, nesse caso, eu correria o risco de adentrar estágios da loucura, tamanha a quantidade de espantos. O que se passa no meu dia a dia é antes uma atenção estreita às características físicas de pequenos objetos, como os cotonetes e as flores ornamentais que constituem *Protuberâncias*.

Esse trabalho é composto por 16 estruturas circulares, algumas contêm em seu interior pontas de cotonete e flores sempre-vivas e outras, apenas pontas de cotonete. A organização do trabalho na parede se estabelece por meio de quatro colunas, com a mesma quantidade de estruturas, evidenciadas pela distância entre as partes. Embora o trabalho se constitua, efetivamente, por papelão, pontas de cotonetes e flores, os desenhos-projeto (Figura 2) que acompanham o processo delatam que outros elementos almejavam compor *Protuberâncias*: alfinetes, agulhas, pregos e até feltro poderiam existir no lugar das pequenas flores. Paul Valéry (1999), ao abordar as instâncias de instauração de um trabalho poético, observa que a obra “é o fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, de repetições, de eliminações e de escolhas” (p. 183); para o filósofo há uma “pluralidade de caminhos oferecidos ao autor durante seu trabalho de produção” (p. 186).

Essa indeterminação e pluralidade de caminhos apontados por Valéry (1999), em meu processo artístico, desembocam em experimentações. Os desenhos-projeto, de *Protuberâncias* e de outros trabalhos, mais apresentam possibilidades e registram pensamentos do que auxiliam na delimitação das escolhas. Para optar por um caminho, é necessário recolher porções de objetos e as dispor lado a lado. É assim, por meio da observação da convivência entre os materiais, que poderei avaliar que espécie de situação poética eles podem desencadear.

Além das fisicalidades dos materiais, é necessário pensar maneiras de disposição e junção das partes para que elas se sustentem no espaço. Em *Protuberâncias*, assim como na maioria dos trabalhos que realizei nos últimos anos, não há a utilização de cola para que os materiais permaneçam agregados. Posso dizer que essa é uma premissa ética: há o desejo de que dois ou mais elementos não estejam agrupados por meio de um terceiro que torne essa aproximação estanque e definitiva ou, ainda, que altere quimicamente o corpo dos materiais, tornando-os rígidos. Assim, um dos desafios presentes na construção de cada proposição artística é pensar possibilidades para que os materiais se apresentem juntos, mas sem o auxílio de cola.

A solução encontrada em *Protuberâncias* residiu na pressão que um elemento poderia exercer em relação ao outro e o conjunto em relação à estrutura circular de papelão. Com essa solução, o nível de debilidade do arranjo aumenta: se a pressão for demasiada, a estrutura expulsa todas as pontas de cotonetes de seu interior, o que aconteceu muitas vezes durante o processo. Por outro lado, se faltar pressão, o trabalho também não se sustenta. É preciso achar um ponto intermediário, e essa medida só se estabelece inserindo, pausadamente, ponta por ponta de cotonete no interior da estrutura circular. Da mesma forma, caso as partes que compõem o trabalho sofram a ação de algum movimento brusco, seja no transporte ou na montagem, os materiais também se desagregam.

Essa fragilidade, inerente ao trabalho, é aceita porque resulta de uma ética particular. Nesse aspecto, recordo-me do trabalho *Sem título* (Figura 3), em que a artista brasileira Rivane Neuenschwander constituiu uma espécie de campo quadrangular com dezenas de cascas de alho coladas umas nas outras. Conheço poucas coisas mais delicadas do que isso: são estruturas repletas de fragilidade envolvendo um pouco de ar. É como se a artista conseguisse encontrar um recipiente para abrigar aquilo que não vemos. A questão mais desafiadora nessa tarefa de Neuenschwander, porém, é que os “recipientes” possuem existência quase tão intangível quanto o ar que eles contêm.

Esse caráter de “objeto à beira do nada” (STJERNSTEDT, 2000, p. 5) é acentuado pelo fato de a artista não utilizar qualquer mecanismo ou estrutura que proteja seus trabalhos das intempéries corriqueiras; as ações de manuseio, incluídas as involuntárias, poderiam aniquilar as cascas de alho: um assopro, um espirro acidental ou um ventilador ligado por algum desavisado seriam fatais. Mats Stjernstedt observa que Rivane Neuenschwander utiliza um “material efêmero que não tolera excesso de conversão e cuja presença está sempre arriscada a tornar-se ausência” (p. 4).

Dessa forma, frente à fragilidade do material empregado por Neuenschwander, algumas questões de ordem técnica me inquietam: como foi possível retirar a “pele” do alho de forma a mantê-la praticamente intacta? E depois, como ela manipulou essas cascas e ainda conseguiu conservar suas formas? Também, como foi que ela transportou a obra sem a danificar? Essas são especulações do processo que não pretendem revelar aptidões extraordinárias, mas pensar nos gestos, nas ações e nos posicionamentos necessários para que uma obra exista, mesmo que seu corpo frágil já denote que sua permanência estará em constante risco.

Assim como no trabalho de Rivane Neuenschwander, as características presentes nos materiais que articulo, bem como a ética em os agrupar, de-

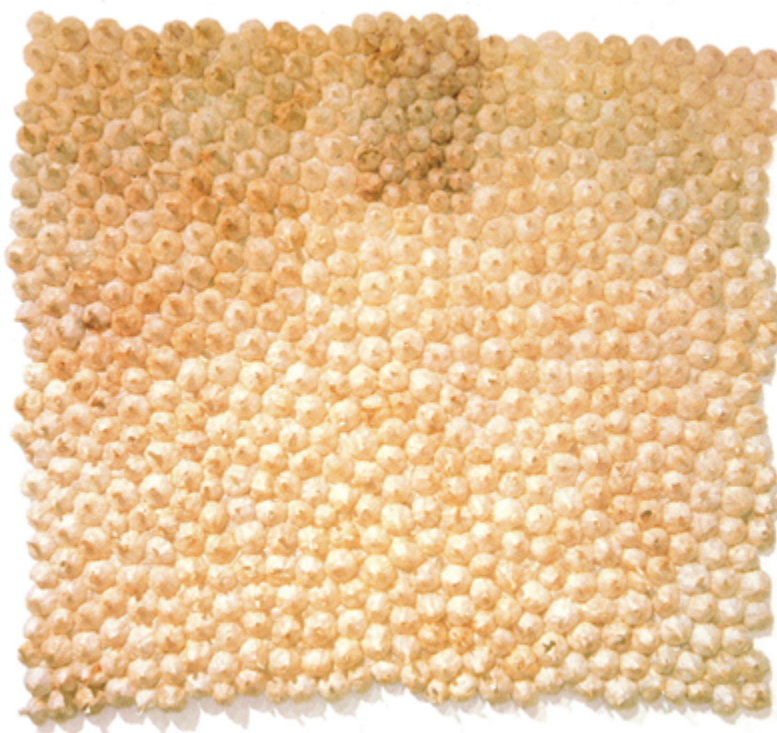


Figura 3
Rivane Neuenschwander, *Sem título*, 1997, cascas de alho coladas umas nas outras. 130 x 130 x 7cm, coleção privada (Nova York)
Fonte: Rivane Neuenschwander, 1998, p. 25.

sembocam em posturas essenciais para que os trabalhos existam: a delicadeza e a paciência. Sem elas, a concretização dos projetos não é possível. Parece que não há outro caminho: fisicalidades brutas e rígidas aceitam gestos sutis, mas o contrário, fisicalidades sutis com gestos brutos, não é possível sem que haja a anulação do corpo material em questão.

Talvez seja por isso, pelo processo cuidadoso e diário com os materiais, que, após certo período de corte, encaixe, conformação e disposição, eles ainda se mostrem ao espectador com aparência delicada: os objetos carregam em suas organizações índices que denunciam a minúcia com que foram manipulados, já que a fragilidade sentida no processo ainda se faz presente naquilo que é exposto. Assim, posso afirmar que *Protuberâncias* me ensinou a ter paciência. A arte, em geral, por sua complexidade e natureza sensível, me ensina, diariamente, a ter paciência.

Em *Protuberâncias*, após a descoberta de que as pontas dos cotonetes permaneceriam no nicho circular pela pressão entre as partes, outra solução foi requerida: como fazer com que as flores ficassem junto aos cotonetes? Fisicalidades distintas, conseqüentemente, desencadeiam lógicas de articulação distintas. Entre as flores, não era possível exercer muita pressão, pois elas se desmantelavam. Então, foi preciso criar, com as pontas dos cotonetes, áreas com mais e outras com menos pressão; as flores foram inseridas nas áreas menos apertadas. No entanto, a lógica descrita não é regra infalível, ela não garante, permanentemente, a sustentação dos elementos. Por vezes, uma ou outra estrutura me surpreende e insiste em expulsar os cotonetes e as flores de seu interior. Aí, nesses momentos, o processo se repete e mais uma dose de paciência é solicitada para que o trabalho seja reconstituído.

Afirmo que a manipulação dos materiais é contrária a gestos violentos, ou seja, reluto em empregar ações que agridam as características visuais ou táteis dos objetos. Em *Protuberâncias*, cometi uma pequena violência: parte da fisicalidade de um dos materiais empregado foi camuflada. Refiro-me à estrutura circular de papelão que concentra as pontas de cotonetes e as flores. Esses círculos foram adquiridos há algum tempo e, em sua funcionalidade cotidiana, estruturavam outro material: fita de viés comercializada em rolo; no “miolo” desses rolos encontravam-se essas estruturas. A fita foi utilizada em outro trabalho e as estruturas, por sugerirem possibilidades de articulação, foram guardadas. Esses círculos, feitos de papelão rígido, foram pintados de branco, permanecendo apenas, como

propriedade do material, a rigidez. Patrícia Franca (2009, s/p) afirma que

envolver coisas é uma maneira de deixá-las mais anônimas; o essencial reside na pele que ao mesmo tempo recobre e dissimula os objetos ao olhar, tornando-os incertos e irreconhecíveis.

Com a camada de tinta recobrendo as estruturas circulares perdem-se e, ao mesmo tempo, ganham-se qualidades. Reconheço que a anulação da cor do material e as possíveis sensações táteis que essa coloração poderia desencadear configuram perdas.

A modificação na cor da estrutura ocorreu, primeiramente, porque o marrom do papelão industrializado gerava, em contraste com a alvura do algodão, uma espécie de moldura; o filete escuro apenas cercava os cotonetes e não provocava integrações entre os materiais. Continuando o pensamento proposto por Franca (2009, s/p), “às vezes é preciso dissimular um objeto para que ele melhor se ofereça ao olhar”, e, nesse sentido, a perda é reavaliada por um importante ganho: a integração entre os materiais que constituem o trabalho.

No contexto de *Protuberâncias*, a aparente moldura também gerava sentidos conceituais que não eram bem-vindos. Brian O’Doherty (2002), ao analisar alguns aspectos dos espaços expositivos modernos, discute as funcionalidades da moldura em períodos anteriores às vanguardas artísticas europeias. Segundo o autor, “a mentalidade do século XIX era taxonômica, e o olhar do século XIX reconhecia as hierarquias de gênero e o prestígio da moldura” (p. 6). Nesse contexto, os ornamentos que envolviam as obras de arte desempenhavam funções que alteravam de forma significativa a maneira como eram percebidas. Por um lado, o cercamento do objeto artístico corroborava para sua separação do contexto em que se encontrava – tanto em relação a sua delimitação espacial quanto no que diz respeito a seu conteúdo. Assim, “a moldura transforma[va]-se num parêntese” (O’DOHERTY, 2002, p.10), pois permitia que as relações propostas por uma pintura, por exemplo, fossem percebidas apenas em sua própria interioridade. Diálogos do quadro com as demais pinturas circundantes ou com o espaço do museu eram repelidos em prol do confinamento. Nos Salões de Arte dos anos 1830,

cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu reles vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior (O'DOHERTY, 2002, p. 6).

Além disso, as molduras das *Beaux-Arts* imbuíam nas obras a condição de “grande mestre” e, conseqüentemente, alteravam sua valoração monetária e cultural.

Assim, pintar as estruturas de papelão de branco apresentou-se como possibilidade de negar as premissas históricas inerentes ao emprego da moldura, e, também, gerar mais coesão entre a estrutura e os materiais a ela internos. Em *Protuberâncias*, o cercamento dos cotonetes e das flores é empregado para os estruturar e conformar. A integração entre o que *a priori* poderia ser entendido como moldura e os materiais internos a ela se faz necessária para que esses elementos sejam vistos como forma una, e esta, por sua vez, não limite a percepção do espectador às “relações internas”, mas que o contrário se estabeleça: cada pequeno agrupamento se comunique com os demais, ainda que dispostos separadamente na parede, e com o espaço.

Colocadas algumas questões sobre as escolhas técnicas e conceituais do processo, volto-me para a seguinte questão: o que a ênfase nas características físicas dos materiais e objetos pode me fornecer? Posso dizer, por ora, que ela me possibilita, entre outras coisas, criar uma espécie de corpo tátil para os olhos. A afirmação pode soar como contradição, já que as regras dos sentidos direcionam o tato para as mãos e a visão para os olhos. Na experiência sensível com o mundo, porém, os sentidos não estão subdivididos em setores. Merleau-Ponty (2000, p. 131) afirma:

é preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também o tangível e o visível que nele está incrustado.

Mesmo o espectador não podendo tocar os pequenos conglomerados de cotonetes, o olho transmite aos sentidos qualidades materiais, sendo que elas, por sua vez, transitam entre a maciez e a rigidez. As sensações não são exatas, já que a inserção de materiais com propriedades distintas em um mesmo contexto pode provocar alterações, oscilações e/ou contaminações em termos de sensação.

Figura 4

Elke Pereira Coelho Santana, *Protuberâncias* (detalhe), 2007, cotonete, flor sempre-viva e papelão, 10cm (cada estrutura) Fonte: acervo da autora.



Quando olhamos os pequenos pontos brancos de perto, mesmo que não identifiquemos o objeto que foi empregado, percebemos que o arranjo é constituído, em grande parte, por algodão. Se, entretanto, o cotonete é feito de algodão e por isso possui um corpo macio, por que então temos a impressão, em algumas estruturas, de que sua fisicalidade é rígida? Essa questão, desencadeada por *Protuberâncias*, evidencia, entre outras coisas, o fato de que as sensações que temos a respeito das fisicalidades dos materiais não são estanques. A experiência não se estabelece *a priori*, e os campos – do macio e do rígido, do delicado e do incisivo – se confundem devido aos novos contextos em que os objetos são inseridos, situações essas que vão além daquelas vinculadas a suas funcionalidades cotidianas.

Quando a estrutura circular comprime apenas as pontas dos cotonetes, a sensação de maciez apontada ocorre de forma mais intensa, pois o contraponto material gerado pela rigidez das bordas circulares corrobora para que identifiquemos o interior como macio. Quando, todavia, as pontas dos cotonetes são amalgamadas com as flores, a fragilidade delas compromete a sensação de maciez dos cotonetes.

As materialidades criam relações complexas e peculiares entre si que amenizam ou ressaltam as sensações emanadas por seus corpos; sendo assim, a percepção das propriedades físicas dos materiais é, em grande parte, relacional: à memória sensível do material somam-se as novas relações presentes no contexto em que ele se encontra. Dessa forma, um cotonete ou uma flor sempre-viva, por exemplo, podem ser instigantes e provocadores a cada vez que forem agrupados, confrontados e/ou ligados a outros elementos que compõem a infinita gama de materialidades do mundo.

Referências

FRANCA, Patrícia. *Uma repetição pode esconder uma outra?*. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/umarepeticao.html>. Acesso em: 20 jan. 2009.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

LEFORT, Claude. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *O olho e o espírito seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RIVANE NEUENSCHWANDER. São Paulo: XXIV Bienal de São Paulo/Galeria Camargo Vilaça, 1998.

STJERNSTEDT, Mats. Tocado por sua presença. In: RIVANE NEUENSCHWANDER. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça. London: Stephen Friedman Gallery. Dublin: The Douglas Hyde Gallery, 2000.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

