

# NO LIMIAR DE UM TROMPE-L'OEIL PÓS-MODERNO: o confronto sociopolítico entre a pintura erudita e a arte urbana

**Renata Gesomino**

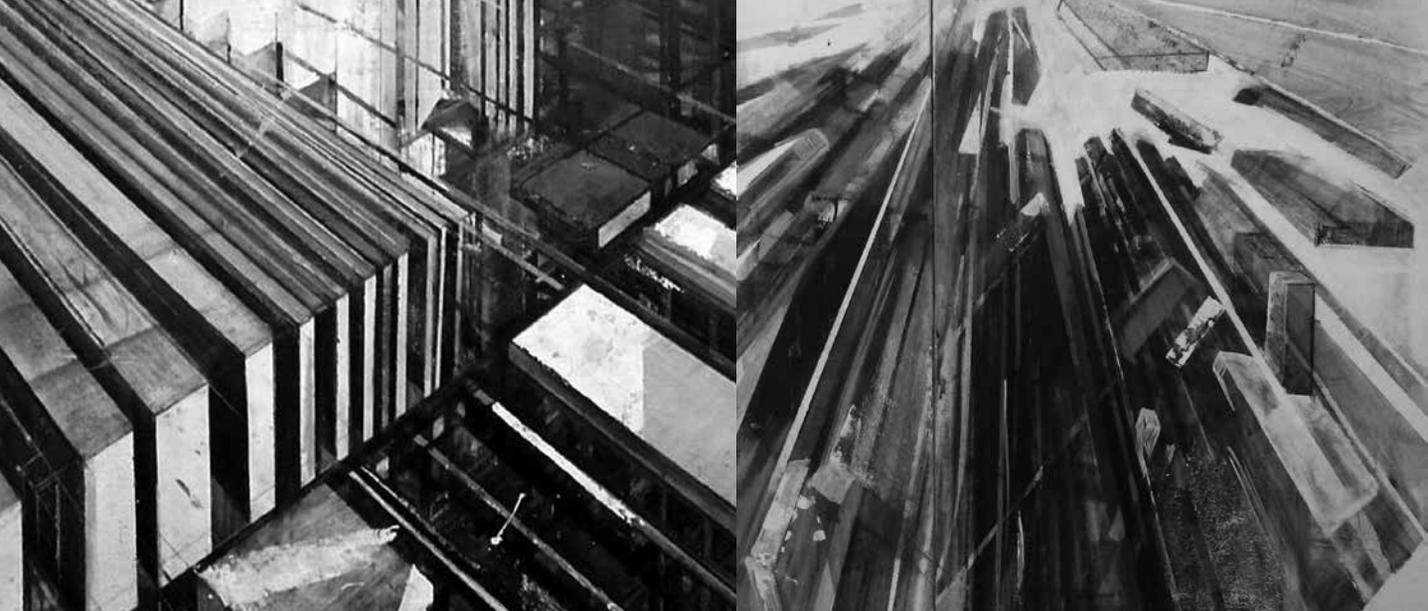
Há um momento importante de transição ou passagem de nosso modernismo para o pós-modernismo nas artes visuais, em que a visualidade dos meios plásticos, sobretudo, os meios da pintura começaram a ser amplamente questionadas. Tais questionamentos podem ser exemplificados pelas experimentações mais conceituais de Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo. Importa abordar alguns princípios teóricos como os elaborados na Teoria do não objeto,<sup>1</sup> de Ferreira Gullar. O crítico e poeta anunciou as modificações no campo pictórico por meio da “morte da pintura”, mais precisamente, da moldura enquanto convenção ou de sua canonização nas amarras do cavalete. Apelava-se para a mente e para os sentidos na tentativa de apreensão das relações entre o observador e o “(não) objeto”, constituído em função do espaço, em função do mundo.

A pintura e a escultura, sobretudo, tinham alguns de seus aspectos aplicados em obras que mais pareciam híbridos de várias linguagens. É assim que Oiticica, por exemplo, chega às formulações de seus Penetráveis, na busca de uma “simbologia geral do corpo”.

Partindo-se de algumas considerações relacionadas à plasticidade e à perspectiva encontrada em estruturas geométricas — tais como as estruturas dos mencionados Penetráveis, de Oiticica, que remontam a algumas obras dos artistas neoconcretos de maneira mais ampla —, percebe-se a projeção abrupta das formas nas telas rumo à ocupação do espaço circundante. Nesse sentido, é possível tecer também algumas considerações críticas entre as obras dos jovens artistas Rafael Vicente e Mario Bands. O viés principal da presente análise de obras, entretanto, concentra-se menos em questões estéticas e formais do que nas questões atreladas ao desenvolvimento conceitual de uma identidade territorial.

Tanto Rafael Vicente quanto Mario Bands possuem históricos bem distintos de inserção no meio de arte estabelecido<sup>2</sup> e percepção ou “visão de mundo” que pode ter influenciado a escolha de repertório material<sup>3</sup> singular quase oposto entre eles. Todavia, pode-se afirmar que ambos os artistas utilizam alguns princípios técnicos específicos do campo pictórico com o objetivo de transgredir uma perspectiva passiva, projetando formas que se destacam principalmente através do uso de uma paleta intensa e histriônica. Esse jogo cromático provoca um salto para fora das estruturas que funcionam como suporte.

Apesar das semelhanças estéticas e formais encontradas em suas obras, destacam-se as diferenças em relação às experiências adquiridas em função da vivência afetiva no entorno, gerando certo conflito na apreensão das “identidades culturais pós-modernas”.<sup>4</sup>



Rafael Vicente, série Contaespaços, 2014, grafite, óleo e resinas sobre linho, 100 x 289cm

Rafael Vicente é formado pela Escola de Belas Artes e trabalha com linguagem pictórica levando a experiência perspéctica a seu limite, encontrando a inspiração plástica na observação de elementos brutos da construção civil. Desenvolveu, a partir de um arcabouço técnico, artístico e teórico, uma espécie de pintura a óleo abstrata, que exhibe a problemática da própria pós-modernidade ao cruzar os tempos pretéritos. É dessa maneira que podemos identificar em suas pinturas a presença de um *trompe-l'oeil*<sup>5</sup> rebuscado e deslocado de tempo e espaço. Entre os múltiplos pontos de fuga flutuam estruturas arquitetônicas que lembram a dureza dos materiais costumeiros da área.

Sua inserção no campo artístico se dá tangenciando as poéticas visuais próprias do universo pictórico. Dessa maneira, como *pintor*, seu trabalho é reconhecido e legitimado, integrando-se às galerias, coleções particulares, centros culturais e museus, entre outros. Vicente adentra o que o sociólogo francês Pierre Bourdieu chamaria de campo da produção erudita,<sup>6</sup> podendo ter sua obra comparada aos movimentos abstratos

geométricos das vanguardas do século 20, muito embora o atualize com paleta artificialmente iluminada que remete à entropia visual das cidades pós-modernas.

Por outro lado, nas questões que tangem ao confronto sociopolítico entre esse mesmo campo da produção erudita e o campo da arte popular, aqui compreendido como “arte urbana”, insere-se a obra de Mario Bands, por vias tortuosas. Bands é conhecido como artista urbano e também pode ser classificado, não sem custos para o reconhecimento do valor simbólico e estético de seu trabalho, como “grafiteiro”. Atua, sobretudo, desenvolvendo pinturas híbridas, uma vez que são apresentadas em superfícies não convencionais, ganhando características escultóricas. Suas obras são feitas, em geral, com os materiais de “rua”, como a tinta spray, PVA, restos de sucata recolhida e apropriada, além de algumas inserções com fotografia e ilustrações digitais impressas.

É um artista urbano, um “*flâneur* das duas margens”,<sup>7</sup> e sua arte emerge da observação

de espaços que registram luta de classes, atrito sociopolítico e cultural.

É assim que Bands, filho também das periferias do Rio de Janeiro, tem seu olhar sensibilizado pelos escombros sociais de áreas problemáticas nos subúrbios e favelas cariocas, onde desenvolveu seu trabalho mais famoso. Criando um site-specific no Complexo do Alemão, Mario Bands, ocupou, com tinta spray e formas geométricas saltitantes, toda a extensão de uma escadaria ou o que dela sobrou, transformando o signo do abandono do Estado em obra de arte efêmera.

Na compreensão de uma lógica de mercado e de funcionamento do circuito de arte, é possível afirmar que a inserção de Bands tornou-se mais restrita, num certo sentido, do que a de Rafael Vicente, embora, por um aspecto formal, a obra de ambos goze de qualidade estética e visual semelhante. Nas lutas, jogos e disputas por legitimação e pelo capital simbólico, as escolhas de Bands de abordar a problemática sociopolítica das periferias, com o agravante de partir de uma linguagem artística ainda marginalizada como o graffiti, o converteriam supostamente na “tendência herética”, ou seja, naquele artista que visa entrar no campo da produção erudita, ainda que, preservando as referências de um aparato simbólico urbano e popular. Uma das estratégias utilizadas pelo artista para transformar a efemeridade de suas ações em work in progress mais palatável para ocupar os espaços institucionais é convertê-las em registro audiovisual e fotográfico.

Assim, desenvolvendo estratégias diversas tanto Bands quanto Vicente dão uma contribuição com base na dicotomia entre identidade e alteridade na construção ulterior de uma visualidade da pintura pós-moderna brasileira; afinal, é dessa diversidade que vivemos.



Mario Bands, *Símbolo do Descaso*, 2013, site specific, intervenção urbana no Complexo do Alemão, Rio de Janeiro, RJ 180x 120cm

## NOTAS

1 Segundo Ferreira Gullar, a primeira definição de não objeto, encontrada na teoria homônima, seria a seguinte: “É preciso primeiro saber o que entendo aqui por objeto. Entendo aqui por objeto a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente, ligada às

designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pera, o sapato, etc. Nessa condição o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não objeto: *o não objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição de útil e da designação verbal*. (Gullar, Ferreira. Teoria do não objeto. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* como contribuição à II Exposição Neoconcreta realizada de 21-11 a 20-12-1960, no Rio de Janeiro.)

**2** Expressão comumente utilizada por autores da sociologia no esforço de apreender os fenômenos sociais do campo artístico. É recorrente em autores como Howard Becker, por exemplo. (Becker, Howard. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1977.)

**3** A expressão faz referência a alguns aspectos conceituais extraídos da semiótica moderna e da teoria da informação a partir da leitura dos textos *Semiótica abstrata*, *Estados estéticos* e *Teoria geral do repertório*, in Bense, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva. 1998.

**4** O antropólogo jamaicano Stuart Hall tem como uma de suas principais contribuições para os estudos pós-coloniais o desenvolvimento do conceito de “identidades culturais na pós-modernidade”, que ele assim descreve: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

(...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de unificação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Hall,

Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 1998:13.)

**5** Técnica artística pautada no uso na perspectiva ilusória por mais de um ponto de fuga, amplamente utilizada e descrita no tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (em dois volumes, 1693–1700) publicado pelo padre jesuíta Andrea Pozzo, no século 17. O trompe-l’oeil foi uma das principais características da pintura religiosa barroca do período.

**6** O sociólogo Pierre Bourdieu assim esclarece a definição da lógica de funcionamento do campo da produção erudita: o campo da produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, *o campo da produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação desses bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais (Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 2005:105.)

**7** A expressão faz referência à homônima compilação de contos do poeta Guillaume Apollinaire, em que o termo *flâneur* é desenvolvido a partir das elaboração de contos que relatam as andanças e observações dessa espécie de andarilho boêmio das metrópoles, enaltecendo sua relação poética com as ruas.

**Renata Gesomino** é doutoranda na linha de pesquisa de História e Crítica da Arte pelo PPGAV-UFRJ. Mestre em História e Crítica da arte pelo PPGAV-UFRJ. Tem experiência na área de artes visuais com ênfase em pintura. Atualmente produz textos e resenhas críticas exercendo a atividade como crítica de arte e curadora independente especializada em arte e política.