

UMA ANÁLISE DO ESPAÇO NA OBRA DE FARNESE DE ANDRADE

Luciana Miyuki Takara¹

Nesta comunicação irei apenas apresentar uma parte de minha iniciação científica, na qual analiso a obra do artista brasileiro Farnese de Andrade. Antes disso, preciso fazer uma consideração a respeito do campo em que se inseriu a pesquisa, pois, já em sua concepção, difere das recorrentes análises produzidas a respeito do artista. A abordagem que faço de Farnese de Andrade está diretamente relacionada com a minha formação em Artes Visuais, na medida em que utilizo as discussões suscitadas tanto pela produção escultórica deste artista - assim como de outros como Nelson Félix - para criar interlocuções entre minha pesquisa plástica. A escolha do artista então, perpassa assuntos de interesse apontados pela minha produção de desenho e de escultura realizada durante a graduação – isso não quer dizer que me aproximo do resultado final da obra de Farnese de Andrade, mas de seus procedimentos. Por fim, este estudo é alimentado por um movimento cíclico do olhar: que parte da produção do artista, para se apropriar de conceitos em torno de sua obra e contribuir para a pesquisa plástica; e a que parte de interesses presentes na pesquisa plástica para pontos específicos na obra de Farnese de Andrade.

Farnese de Andrade, artista nascido no interior de Minas Gerais, tem sua produção marcada pela utilização de objetos de devoção católica retirados do universo popular, presente em oratórios e ex-votos, cuja ordem é alterada pelo artista criando composições perturbadoras. Alguns críticos atribuem essa característica à própria postura do artista perante o mundo, carregado de pessimismo, descrença e isolamento. Enxergo nessa postura de Farnese de Andrade, um contraponto ao que acontecia no cenário artístico brasileiro de produção objetual, da década de 60, quando começou sua produção objetual: Lygia Clark com seus objetos relacionais na tentativa de aproximar arte e vida, Hélio Oiticica experimentando um ambiente que absorva o espectador e sua experiência corpórea, a Pop Art americana encontrando reverberações no Brasil com a Nova Figuração. Havia uma efervescência de experimentalismo misturada com vestígios do compromisso da arte em transformar o homem, ou pelo menos, sua relação com o mundo. Pouco disso parece interessar Farnese de Andrade, que apesar de ter contato com esses artistas, preferia ficar à margem de qualquer movimento.

Assim, esta comunicação pretende um entendimento da obra de Farnese de Andrade, através de seus procedimentos e de sua relação com a escultura, mais especificamente com o espaço escultórico.

Se inicialmente, o termo escultura pressupunha a retirada de material de um bloco para então fazer surgir uma forma, a produção de Farnese de Andrade se insere no âmbito da definição de campo ampliado da escultura, proposto por Rosalind Krauss², que abarca desde monumentos, bustos, até a produção contemporânea de objetos, instalações, performaces, etc. O artista geralmente recorre a materiais encontrados em antiquários e/ou à beira-mar e assim, sua matéria-prima, de antemão, já possui uma forma específica carregada de referências culturais. Este procedimento é bastante comum desde os anos 20, com os *ready-made* de Duchamp, em que objetos cotidianos são transportados para o espaço

¹ Graduanda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes - Unicamp, bolsista de iniciação científica pelo órgão de financiamento SAE/Cnpq

² In KRAUSS. “A Escultura no Campo Ampliado“. Revista Gávea - Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC/RJ, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 90.

institucionalizado da arte. Assim como Duchamp, a intervenção do artista nos objetos que encontra é mínima, porém não possuem o mesmo efeito. Duchamp quer distanciar o artista da feitura do objeto, enquanto Farnese se apropria de objetos do mundo para criar composições insólitas, despertando o estranhamento a partir de objetos corriqueiros. Ele não anula a forma inicial de sua matéria-prima para dar origem à uma outra, apenas fragmenta-a, uma ou duas vezes, deixando o objeto ainda reconhecível. Para exemplificar este procedimento de agregar partes para formar uma escultura podemos comparar uma obra de Farnese de Andrade com as primeiras assemblages de Picasso, em que recortes em metal são rearranjados, fazendo alusão à forma de um violão. A fragmentação aqui atua como um procedimento que acrescenta ritmo, profundidade e textura ao conjunto, sem, no entanto, desestabilizar seu núcleo. Mesmo que a figura do violão seja constituída de fragmentos, possui uma estrutura visível, um centro estável e a partir do qual suas partes se organizam.

Já em “Rita” de Farnese de Andrade, reconhecemos que um corpo de boneca foi seccionado e cada parte ocupa uma lateral no interior de um armário de madeira. As partes fragmentadas não se organizam ao redor de um núcleo, de uma estrutura que assegure a continuidade da forma, ou seja, entre o tronco da boneca e as pernas, visualiza-se apenas o fundo da caixa. O observador, capaz de reconhecer as partes separadas, tenta mentalmente reconstituir este corpo. Este olhar desestabilizado pela falta de núcleo uno e consiso, percorre de um lado a outro, articulando as partes do corpo da boneca. Este movimento faz com que a compreensão do espaço se distenda, obriga o olhar a percorrer o entorno das partes. Assim, o espaço no interior das caixas de Farnese de Andrade não é apenas um dado da realidade em que se inserem os objetos fragmentados, mas é um elemento ativo na percepção do observador.

Diferentemente de Arman que trabalha também com materiais cotidianos e muitas vezes os fragmenta no interior de caixas de madeira cujo espaço é preenchido até o seu limite. Como podemos observar na obra “In Limbo”, importa para o artista o acúmulo, a catalogação, a materialização desse espaço por aquilo que ele contém. Os corpos de bonecas nada mais são que objetos do mundo passíveis de serem agrupados sob determinada categoria. A sobreposição destes diferentes corpos cria volume, onde o olhar possa percorrer e por ora, se depositar em detalhes que diferenciam um corpo do outro. Em meio a tantos objetos, o olhar pouco se detem no espaço interior da caixa.

Como podemos observar na produção de Farnese de Andrade, o espaço não é explorado através de seu potencial de contenção mas enquanto lugar, que antes separava o sagrado do mundano, e onde agora habitam seres fragmentados destituídos de seus adereços e atributos divinos. As caixas funcionam como um dispositivo que transportam a lógica cotidiana dos objetos para o espaço expositivo. O observador, ao reconhecer o objeto, de imediato o associa à sua funcionalidade, criando uma expectativa que logo é frustrada pelo conteúdo. Farnese cria situações em que se sobrepõem o previsível e o inesperado, é um fragmento do “espaço real alterado”³.

No caso de Farnese de Andrade, a escolha do objeto passa a ser um procedimento também. A seleção do objeto não é feita totalmente ao acaso, o artista tem preferência por objetos que possuam “marcas de passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida”⁴. Ao olhar a produção de Farnese de Andrade, identifico também outra recorrência de escolha: muitas vezes, suas obras possuem portas e/ou

³ In KRAUSS. (1998)

⁴ In: COSAC. p. 181

gavetas que projetam seu interior em direção ao espectador, e que de certa forma, fazem a transição entre o espaço da obra e o espaço do mundo comum. Diferentemente de Joseph Cornell, que apresenta o conteúdo de suas obras através da transparência do vidro. Neste artista, o vidro e a própria caixa estabelecem um limite físico entre o espaço da obra do espaço do mundo comum. A produção de Joseph Cornell, aponta para um interesse em explorar a profundidade da caixa, na medida em que cria situações que partem do primeiro plano do vidro até o anteparo. Neste sentido, entendo que sua obra, apesar de tridimensional, está muito próxima de um espaço pictórico que busca profundidade, enquanto em Farnese de Andrade, encontramos tanto essa utilização da profundidade da caixa, quanto uma tentativa de ultrapassar esse espaço delimitado para atingir o espaço do mundo comum⁵. Assim, entendo sua obra mais próxima do espaço moderno, em que os limites entre o espaço da obra e o espaço real são diluídos. As portas e gavetas de Farnese de Andrade ora pertencem ao mundo comum, cotidiano; ora pertencem ao espaço da obra. Em “A Nova Raça” a porta é opaca, ocultando seu interior, portanto, quando fechada, não passa de um objeto do dia-a-dia; porém, quando aberta, surpreendem, já que seu conteúdo está longe de ser cotidiano. A possibilidade de ocultar e revelar, que provem do ato de abrir e fechar, sugere o manuseio, ou seja, instiga uma experiência tátil do observador, que não chega a se concretizar. Da mesma maneira atuam as gavetas, só que além de revelar, deslocam parte da obra em direção ao observador, distendendo ainda mais o espaço da obra. Este, juntamente com o procedimento de fragmentação, é mais um recurso utilizado por Farnese de Andrade para ampliar o espaço. Assim, ao mesmo tempo em que ele altera o estatuto do objeto cotidiano para o de obra de arte, ainda faz uso da potencialidade funcional das portas e das gavetas, utiliza-as como um campo de transição entre o espaço do mundo do observador e o espaço da obra.

Contribuindo para essa relação entre o interior e o exterior da obra, encontramos em algumas obras como “Anunciação” de 1972 e “Você!”, a presença de espelhos nas portas que podem tanto duplicar a obra quanto refletir o espaço expositivo, incluindo o observador. Neste procedimento, o movimento é inverso: o espaço do mundo é absorvido pela obra.

Mesmo quando o artista abandona suas caixas, o vazio se materializa uso da resina, envolvendo cabeças de bonecas, amalgamando ossos, conchas e corais, envolvendo o ar em pequenas bolhas. Em Farnese de Andrade, a resina faz flutuar seus elementos, o olhar transita entre interior e exterior. Enquanto compreende a composição interna, às vezes, o olhar escapa para aquilo que se pode ver através da resina e é transformado por ela.

Bibliografia

ANDRADE, Farnese de. Farnese de Andrade. Texto Rodrigo Naves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

COSAC, Charles. “Farnese: Objetos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

KRAUSS, Rosalind. “A Escultura no Campo Ampliado”. Revista Gávea - Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC/RJ, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 90.

_____. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998

TASSINARI, Alberto. O Espaço Moderno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

⁵ In TASSINARI.