

UMA IMAGEM PÓS-FOTOGRAFICA NA ESCULTURA DE EVAN PENNY

Marta Strambi *

Procuro relacionar aqui alguns hibridismos da imagem, um cruzamento entre o tridimensional e o bidimensional para, através dos trabalhos de Evan Penny, provocar uma reflexão sobre as intersecções das imagens e dos suportes como um diálogo cujo hibridismo é material fundamental.

O escultor alemão Thomas Grünfeld (1956) trafega em diversas modalidades, tanto na arte como na ciência, partindo de articulações híbridas evidentes. Seu trabalho se constitui como uma investigação sobre o estatuto das duplas funções. A separação da convenção, do lugar-comum, do que se habituou a ver, daquilo que não se espera - porque é estranho - faz parte de um dos sentidos dessa obra. A escultura de Grünfeld se faz presente não como uma aberração da natureza, exibida num Museu de História Natural ou num circo de horrores, mas, como uma presença que se faz poeticamente coerente no contexto da atualidade.



Thomas Grünfeld, Mistif (Cow), taxidermia, 2000

Grünfeld se apropriou das partes e recodificou um novo todo. Inspirou-se nas impossibilidades das espécies tornadas na tridimensão. Editou e publicou no circuito das artes visuais uma nova dimensão da referência original, num processo de multiplicidade labiríntica. O processo de distanciamento da modernidade desempenha um papel fundamental para os processos intertextuais que constituem o hibridismo.

* Artista Plástica, é Doutora em Artes pela ECA/USP.

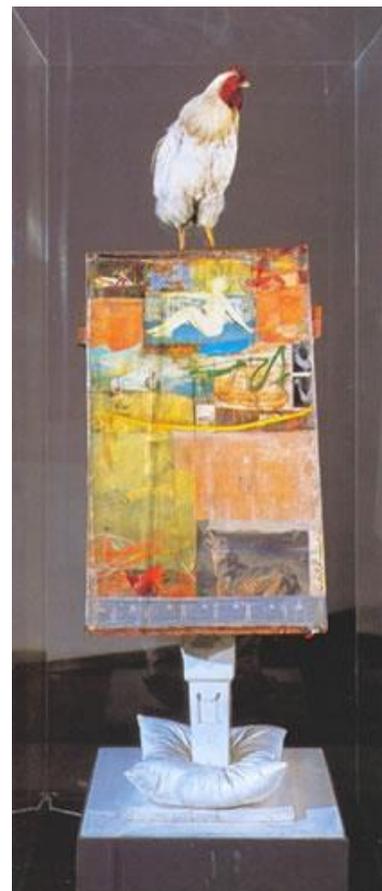
Ainda que possamos reconhecer na "Odalisca" (1955/58) de Robert Rauschenberg um espírito precursor, tanto no hibridismo quanto na zoomorfia, a natureza da Odalisca estava mais ligada às combinações de inúmeros materiais: madeira, tecido, arame, erva, papel, fotografias, metal, almofada, galo empalhado; uma diversidade narrativa dentro de uma perspectiva do espaço cotidiano.

Na escultura de Grünfeld, a reunião de partes díspares de seres diversos é discutida como condicionante da recepção a partir de um ponto de histerese ¹ da própria escultura e da sua capacidade de refletir a partir de novos conhecimentos. Mais que materiais, sua linguagem incorpora o hibridismo.

O pensamento do artista que trabalha a tridimensionalidade é talhado pela percepção das superfícies e das estruturas espaciais; ele mesmo, o artista, torna-se uma mediação entre o espaço como ambiente das aparências e o tempo, ambiente das presenças - mencionado em termos socioculturais, históricos e filosóficos.

Para Gaston Bachelard, "pensar o tempo é enquadrar, localizar a vida; não é tirar da vida uma aparência particular, que se captaria de modo tanto mais claro quanto mais se tiver vivido. É quase fatalmente propor que se viva de outro modo, que se retifique antes de tudo a vida e em seguida que se a enriqueça. Nesse momento a crítica é conhecimento, a crítica é realidade".

Os objetos e as experiências modernistas são marcos de origem de um processo histórico. A hibridação – mistura e intercâmbio de formas e linguagens



Robert Rauschenberg -
Odalisca - 1955/58.

¹ Ver: BAUDRILLARD, Jean. "Histerese do milênio". In: **A ilusão do fim**. Lisboa: Terramar, 1992.

– e as conseqüentes descobertas da produção artística incluem as alterações de sentido e as manipulações do ser que pertence ao mundo em que vive.

Ao pensar sobre o procedimento tridimensional, diante desse ponto de histerese, vamos inferir valores que dão conta de uma condição fundamental para essa ocorrência: a constante atração pelo estranhamento, o que talvez possa ser percebido como um legado ou como uma maldição do modernismo.

A relação de estranhamento aqui provocada pelos irmãos Jake & Dinos Chapman serve ao propósito de demonstrar a relação do sentido conceitual como uma pertença incondicional aos pressupostos da hipermodernidade, em que o hibridismo atua como uma chave simbólica.



Jake e Dinos Chapman, Chocolate
Cha-cha, 1996.



Edward Lipski, "Poodle 2002" .

Nesse mesmo contexto, a obra “Poodle 2002” de Edward Lipski (1966) pode ser apresentada como uma política da ironia pelo paradoxo que representa, basta considerar os signos envolvidos nessa operação “luxuosa”, sendo a idéia de “luxo” um *studium* para os sentidos que se envolvem no conceito social como um dos fundamentos dessa dialogia.

Evan Penny (1953), que vive e trabalha no Canadá, nascido na África do Sul, realiza uma obra que já não pode mais ser chamada de hiper-realista no sentido histórico da denominação, mas de uma escultura mais real que o real, super-real. Suas peças cativam, intrigam e questionam o observador. Quando se olha para o semblante dessas figuras construídas por Penny, ficamos estarecidos com seu verismo que chega a limites quase sobrenaturais de verossimilhança.

Evan Penny expressa suas diferenças, sobretudo, acerca da tradição escultórica, trabalhando muitas vezes suas obras como relevos, numa grande aproximação com a fotografia. Chegamos a pensar em suas esculturas como fotografias tridimensionais.

Penny trabalhou no cinema e em diversos filmes, fazendo montagens e transformando personagens. Assim realiza, a partir de fotografias, retratos de pessoas anônimas, mas também existem situações em que um modelo se posiciona diante dele por um longo período intercalado de tempo.

Sua escultura apresenta um nível de perfeição que cria uma verdadeira perturbação no espectador. Sua técnica é precisa e bastante complexa, são várias etapas até que se chegue à obra final: a argila, o molde, a pigmentação, o implante, o vestuário e a montagem. São quase 200 horas dedicadas a um trabalho de tamanho mediano. Utiliza um material especial, resina de poliéster, à qual agrega retoques de pintura e incorporação de peles, cabelos e unhas de plástico. Utiliza-se também do silicone e de outros elementos que produzem um efeito muito forte no observador – impressionantes detalhes meticulosos nos levam a crer que chegamos a ver pessoas humanas reais.

Ainda que tenha realizado a escultura de pós-morte do presidente Kennedy para a película “JFK”, o artista não propõe uma realidade “*per-si*”. Seus personagens são imaginários e questionam a autoridade da imagem e nossa relação com ela.

Algumas de suas esculturas não são totais, funcionam como retratos. A comparação que faz com a fotografia é uma maneira de questionar nossa percepção da realidade.

Um outro aspecto fundamental na obra de Evan Penny é o anamorfismo de que se constituem algumas esculturas, misturando-se às aparências digitais. A linguagem híbrida, presente em suas obras, que revela também esse aspecto anamórfico, configura uma forte relação com as imagens digitais e revela o aporte da tecnologia digital em sua obra.

Em suas exposições nos posicionamos frente às obras de maneira a almejar uma profundidade, de querer ver para tocar nas densidades da carne. Quando provamos “*Self Stretch*”, não conseguimos tocar em sua anamorfose – imagem alongada, distorcida e emagrecida –, ficamos procurando na obra sua realidade autêntica, dentro do registro da imagem, sem distorção e, no entanto, a vemos removida de qualquer natureza real. O que fica em nós é a sensação virtual de ter realizado tais experimentos com a utilização da ferramenta *liquify* do *Photoshop*. Uma assombrosa virtualidade matérica. Do plano à escultura, volume em dimensão de super-realidade.



Self Stretch, 54 x 280 x 17cm,
2004 - silicone, pigmento,
cabelo e tecido



Stretch #3, 244 x 38 x
13cm, 2004 - silicone,
pigmento, cabelo e
tecido

Essa dupla mão álcree na obra de Penny, em exposição em Madrid, na Arco 2004, constitui o hibridismo conceitual mais desafiador que já encontrei. Ao perceber a obra, a sensação que tive foi a do espelho como espécie. Talvez a sua significação também se faça na virtualidade, pois quando a olhamos temos a sensação de já termos visto algo parecido, tão real, pois a obra se faz na materialidade do conceito, nas misturas entre o tempo originário e o tempo derivado, às margens com o tempo presente. É como se o homem se superasse através da virtualidade, ou se constituísse fisicamente em auto-retrato fotográfico, extensivo e prolongado através do computador.

Penny projeta através do computador a distorção dessas suas esculturas anamórficas. Distorcidas em sua materialidade pela penetração virtual. Mostra à natureza o poder que tem em revolucioná-la, dando às suas esculturas excesso de hipermodernidade e naturalismo, permanência que jamais a natureza ousou enfrentar. Retira o *ephémeros* da organicidade da vida dando a ela sua oportunidade de persistência no tempo.

Ao observarmos as obras de Evan Penny ficamos diante de uma nova natureza, aquela velha estranheza, mas, a abismática em que vivemos. Entramos no corpo e encontramos em seu território frio, o cru. Uma virtualidade em que se “pega com as mãos”.

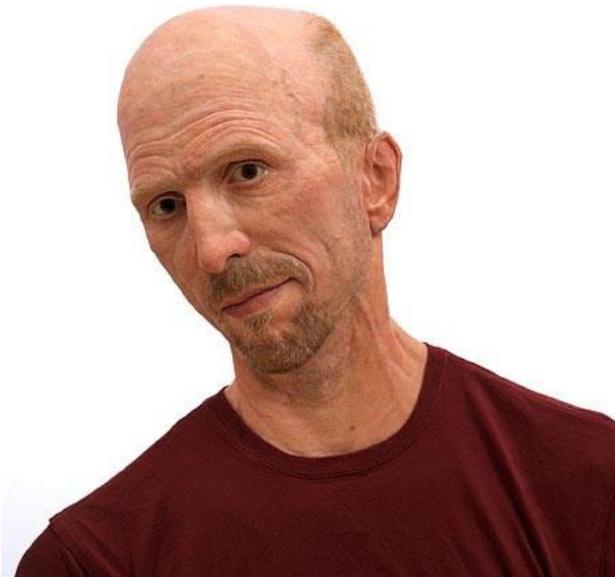
A virtualidade modifica nossas memórias, incorporamos a ela algo que achamos que vemos, mas que na realidade está na nossa memória virtual. Em suas obras Penny mostra essa discrepância entre o real e os momentos da memória virtual incorporando da indústria da película uma perturbação de um fragmento re-figuração-figuração do rosto humano. A escultura que incorpora a indicialidade despeja com ela a ânsia do humano em atender necessidades de origem, de mostrar o que existe efetivamente e agarrar com ela seu entendimento de aparência, para mostrar ao mundo ou traduzir essa aparência em realidade.

Novamente, se tem como arte algo a se extinguir: a “escultura” mais uma vez não dá lugar ao lóbrego. Nessa gama de impossibilidades a que chegamos

na atualidade, a escultura se sustenta através dessas possibilidades, a de agregar impossibilidades para si, e assim se atualiza e se dá aos olhos.



Evan Penny, "No One - In Particular #5" ,
Series 2 (Old) 2005 - 102 x 81 x 19 cm,
silicone, pigmento, cabelo, tecido e alumínio



Evan Penny, "Self Portrait" , 70 x 60 x 12 cm, 2003
- silicone, pigmento, tecido e cabelo



Evan Penny, "Aerial #1" , 269 x 152 x
33 cm - em processo - 2005, silicone,
pigmento, cabelo e alumínio

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão do fim**. Lisboa: Terramar, 1992.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004
- RIBETTES, Jean-Michel. Jake & Dinos Chapman. In **Art at the turn of the millennium**. Colônia: Taschen, 1999.
- SCHNECKENBURGER, Manfred. Escultura. In WALTHER, Ingo F. (Org.). **Arte do século XX**. Colonia: Taschen, 1999.
- RIEMSCHNEIDER, Burkhard e GROSENICK, Uta (Org.) **Art the turn of the millennium**. Colonia:Taschen, 1999.