

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:
contextos,
migrações,
contaminações**

Imagens Tautológicas

Almerinda da Silva Lopes

UFES/CNPq/CBHA

Resumo

Este artigo analisa as obras da série Polivisões, de Maurício Salgueiro, capixaba radicado no Rio de Janeiro. Embora seja mais conhecido pela ousadia e originalidade de suas esculturas cinéticas, entre as décadas de 1970 e 1990 produziu também montagens que hibridizam fotografia de utensílios de cozinha, planificados e recortados, e a sobreposição, através da colagem, desses mesmos fragmentos de metal. O autor cria assim, imagens se oferecem à visão como totalidades e como tautologias.

Palavra Chave

Polivisões, Imagens contaminadas, Maurício Salgueiro

Résumé

Cet article analyse la série d'œuvres appelée Polyvisions, de Maurício Salgueiro, artiste capixaba qui vit à Rio de Janeiro. Même s'il est plus connu par l'excellence et l'originalité de ses sculptures cinétiques, entre les années 1970 et 1990 il a produit aussi des objets hybrides, qui mélangent la photographie et le collage de morceaux de métal. L'artiste construit des images qui s'offrent à la vision comme des totalités et comme tautologies.

Mots clés

Polyvisions, Images contaminées, Maurício Salgueiro.

O capixaba radicado no Rio de Janeiro, Maurício Salgueiro, é mais conhecido pela ousadia criativa e singularidade das máquinas cinéticas interativas, que emitem som, luz e movimentos produzidos por artifícios eletromecânicos variados, que foram concebidas por ele nos anos de 1960 e 1970. Construiu, também, a partir daquela última década citada, até mais recentemente, uma série de objetos híbridos de outra natureza, denominada *Polivisões*, que não foi exposta com a mesma frequência que as esculturas cinéticas, nem mereceu, até então, nenhuma análise específica, permanecendo por essa razão, quase desconhecida até dos especialistas. Mesmo tratando-se de objetos estáticos, as Polivisões pautam-se pela mesma coerência, potencial criativo e viés experimental que o artista demonstrou em toda a sua profícua trajetória. E talvez se possa mesmo afirmar que essas obras traduzem a vontade salgueirana de diversificar a experiência e atualizar sua praxe, sintonizando-a com as gramáticas contemporâneas.

A ação do artista remete de alguma maneira à atitude duchampiana, ao escolher e apropriar-se de utensílios de cozinha em alumínio, desgastados pelo uso e, por isso, descartados: panelas, caçarolas, caldeirões, bacias, escorredores. Eleito o objeto, Salgueiro inicia a sua transfiguração, por meio de cortes e batidas de martelo sobre o metal, visando eliminar a volumetria do mesmo. Leva às últimas consequências o processo de destruição e transformação do utensílio doméstico, reduzindo-o a uma superfície plana. A chapa de alumínio obtida será reutilizada, inserida e resignificada, a seguir, na criação de imagens, que resultam, paradoxalmente, de uma ação que postula, ao mesmo tempo, destruição e reconstrução, transformação e reordenação, morte e ressurreição.

Ao eliminar a volumetria, as características e a função do objeto, o artista não subverte, no entanto, a configuração original e a identidade visual do utensílio, cuidando, ainda, para interferir o mínimo possível nas marcas da memória temporal impressas na superfície/pele do metal, em decorrência do uso/manuseio ou da ação do fogo: pequenos amassados, riscos, porosidades, chamuscados, resíduos de solda, além de cabos ou alças e os respectivos parafusos que os fixavam. O arcabouço metálico transfigurado e destituído de volumetria é fotografado¹ a seguir, em alta resolução e revelada sobre um campo de papel branco, cinza ou preto, que será colado, sobre um suporte de Eucatex ou de madeira. A imagem fotográfica parece assegurar a nitidez e a especificidade da matéria, ou seja, as nuances tonais do alumínio. As texturas e as ocorrências gravadas e desveladas na superfície metálica da peça são assim visível ou sugestivamente acentuadas, o que amplifica a potência significativa do tempo/memória.

A superfície circular e plana de metal, após ser fotografada é cortada pelo artista, com precisão, no sentido dos raios da estrutura circular gerada, que retira um quarto, um terço, ou mesmo outra fração do todo. Uma das lâminas de alumínio, correspondente à parcela do objeto recortado é superposta e colada,

1 Os primeiros objetos da série, produzidos, na década de 1970, tiveram as fotografias elaboradas pelo artista, no seu próprio laboratório e estúdio fotográfico ou no da Universidade Federal Fluminense, na qual ele ministrava a disciplina Fotografia. Posteriormente, contou com a colaboração de dois exímios mestres do ofício: os fotógrafos Juliano Barreto e César Barreto. (Cf. Depoimento de Maurício Salgueiro à autora, em 16.10.2010).

sobre a fotografia, deixando exposta apenas a parcela que foi suprimida do todo, gerando uma totalidade imagética que reconstrói e ressignifica o objeto utilitário, projetado sobre um campo planar. Na próxima imagem, o processo é invertido: a parte que fora retirada do metal é agora colada, obstruindo parte da fotografia, de maneira que se torna possível reconhecer nessas montagens as características icônicas ou analógicas do utensílio doméstico original. São geradas, assim, duas ou mais imagens de um mesmo objeto que ao olho do interlocutor parecem ser idênticas, mas que são na verdade diferentes, quanto à natureza, constituição processual e correspondente alternância do material.

Essa montagem fotografia/fragmento do objeto concreto subverte as peculiaridades técnicas e volumétricas da escultura convencional e mesmo simulando ser uma superfície planar, não o é, pois a espessura e a densidade do metal permanecem. Através desse processo de experimentação, transfiguração, análise, síntese, contaminação de processos e materiais, o pensamento do artista se clarifica e se atualiza, e a idéia estética se formaliza, pela reinvenção, ressemantização e recontextualização de um objeto trivial, em um novo produto visual, cuja gênese remonta à *assemblage* e ao *objet trouvé*.

Apropriando-se de fragmentos de objetos e de materiais ordinários, incongruentes e incompatíveis com a pintura, o Cubismo propôs uma visão simultânea das coisas, de diferentes ângulos e a inserção de fragmentos da realidade na arte. Por meio da colagem e da *assemblage* de materiais heteróclitos, cubistas e dadaístas geraram imagens e objetos, que alargaram as possibilidades poéticas, quebraram o monopólio da pintura a óleo e facultaram às futuras gerações de artistas a realização de emblemáticas propostas criativas: do modernismo à contemporaneidade.

A lógica formal das *Polivisões* reordena o espaço, estabelecendo um jogo entre presença e ausência, unidade e desintegração, completude e transbordamento da imagem. Através da sobreposição de meios incongruentes, hibridização, contaminação, descontinuidade e heterogeneidade, Salgueiro engendra imagens que rompem as fronteiras entre o caráter indicial da fotografia e o objeto real, persuadindo o olho do observador a não perceber a dicotomia entre os meios. Embora mantenham certa analogia com a fragmentação cubista, não se trata meramente de colagens, mas de montagens ou de construções resultantes da superposição de matérias, processos, tempos e memórias diferentes. A valorização da precisão técnica, assepsia, síntese, monocromia da imagem gerada, clareza de linguagem, ênfase no processo de repetição, faz com que esses objetos cotejem, em algum sentido, com as formulações minimalistas.

Apresentando-se ao olhar como todos indivisíveis, as Polivisões salgueiranas talvez possam ser entendidas na mesma acepção que Godard atribuiu à montagem: “arte de produzir a forma que pensa”, pois estabelece “uma colisão de imagens, de cujo entrecchoque nasce outras imagens, que permitem que o pensamento tenha visualmente lugar” (apud DIDI-HUBERMAN, 2003, p.172-3).

Se as Polivisões são geradas pela montagem de meios e matérias incongruentes, o seu autor não deixa de postular ironicamente que não é a fisicalidade do metal ou o sentido icônico que lhes é atribuído pela fotografia que redimensiona a potência visual das imagens. A montagem formatada por Maurício

Salgueiro é geradora de um movimento que instiga e distende os dispositivos perceptivos. A contradição existente na formulação das *Polivisões* tem a intenção de inquietar e desestabilizar o olhar, promover o transbordamento da forma e intensificar o redimensionamento da memória.

O filósofo francês Didi-Huberman (1998, p. 29 e 53) denomina “lesa-especificidade” o processo de hibridização engendrado pela sobreposição ou montagem de materiais e meios divergentes, observando que esse artifício permite enganar o olho, como decorrência da “cisão que separa (...) aquilo que vemos daquilo que nos olha”. Esse mesmo postulado parece perpassar as *Polivisões* salgueiranas, se entendidas como tautologias visuais, isto é, como imagens que mesmo remetendo a um dado objeto não representam nada que não elas próprias, e não significam a não ser a coisa a que se referem.

A oposição semiótica entre signo e significação destacou-se, segundo Rosalind Kraus, nas obras de artistas americanos e europeus atuantes nas décadas de 1960 e 1970. Mas a própria teórica situa a gênese dessa oposição já no final dos anos 50, exemplificando-a através do autorretrato de autoria de Duchamp (1959), *With My Tongue in My Cheek* (equivalente à expressão “Meu olho!”), articulado por meios e materiais estranhos ou antagônicos. Consiste no desenho do perfil do artista em uma superfície de papel, sobre o qual o autor modelou em argila um relevo, de volumetria irregular, ajustando-o ao contorno do queixo e da bochecha, rebaixando-o à altura do olho e mantendo a planaridade na testa, fronte e nariz. Essa formulação duchampeana é assim analisada por Rosalind Kraus:

O índice se justapõe ao ícone (...), para remeter evidentemente ao registro da ironia; cujo subtítulo reorienta esse sentido. Mas pode-se compreendê-lo literalmente, como meter a língua na bochecha, que corresponde verdadeiramente a perder a capacidade de falar. É essa ruptura entre a imagem e o discurso (ou mais especificamente a linguagem) que a arte de Duchamp contempla e exemplifica (KRAUS, 1993, p. 74).

A teórica americana considera, ainda, que essa e outras obras de Duchamp estabelecem um tipo de “traumatismo” de significação, que teria sido absorvido da pintura abstrata do início do século XX e da “expansão da fotografia”, mas que ajuda a entender, também, o interesse da geração de artistas minimalistas e conceitualistas pela fotografia, em decorrência de seu caráter indicial.

Ao efetuar uma espécie de rebatimento ou de projeção de parte de um objeto industrializado em contiguidade à outra - sendo uma delas a representação fotográfica de parcela do utensílio, e a outra, o complemento analógico e material do fragmento complementar desse mesmo objeto - Maurício Salgueiro reconstrói uma imagem precisa e convincente, capaz de iludir a visão. O caráter indicial da fotografia, o rigor impecável da junção, a lógica e inflexibilidade estrutural das formas geradas pelas *Polivisões*, fazem com que o olho não perceba a incongruência entre as partes e o todo, nem a espessura, a densidade e o relevo da lâmina de metal, de que se constitui parte da imagem.

A semelhança entre essa série de obras e a incongruência entre os meios e os materiais que as integram exigem uma visada tátil do interlocutor, no sentido de que instigam e problematizam a visão e ironizam o significado e a qualidade do que se oferece a ver, numa era dominada e regida pelo poder das imagens. Se através dessas montagens, Salgueiro instaura uma operação que coteja de alguma maneira com o cubismo e o minimalismo, remete igualmente às práticas conceituais, situando-se numa espécie de confluência entre uma e outra tendência.

Assim, sem desconsiderar a especificidade e a natureza dessas imagens e conceituações, parece-nos possível estabelecer alguma analogia entre o caráter auto-referencial ou tautológico das *Polivisões*, a monotonia repetitiva dos cubos vazios minimalistas e o redobramento da linguagem postulado por Joseph Kosuth. Instigando e distendendo o conceito de arte, esse artista pôs em confronto a presença física de um objeto analógico, a “descrição” do mesmo objeto e a sua imagem fotográfica, enquanto tautologias, afirmando que a “idéia de arte” e o “trabalho de arte” são da mesma natureza. A esse respeito, observa Kosuth (2006, p. 220-221):

(...) é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar de tautologias – pois tentar ‘captar’ a arte por meio de qualquer ‘instrumento’ é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição que, normalmente, é irrelevante para a ‘condição artística’ da obra de arte. Começamos a perceber que a ‘condição artística’ da arte constitui um estado conceitual.

Salgueiro não intenta remeter nas *Polivisões*, de maneira precisa, à questão da morfologia ou mesmo de semelhança entre as imagens, mas instiga primordialmente o conceito de arte, enquanto linguagem e experiência. Alerta para o condicionamento da visão, que se agarra à potência figural ou à iconicidade da forma, e tende a completar a incompletude para articular um todo imagético. Somente a memória tátil e o olhar reflexivo possibilitarão, no entanto, desvelar a incongruência ou a dualidade que as *Polivisões* postulam. Essas imagens contaminadas confirmam, em sua essência, que aquilo que é dado a ver pode não ser exatamente o que se vê, distendendo o conceito de arte, por meio de um processo cognitivo que confirma as possibilidades irrestritas da arte contemporânea.

Ao criar montagens com materiais densos e ao optar por identificá-las por números seqüenciais, e não por títulos que as individualizem ou induzam a percepção do espectador, o artista reforça o caráter arquitetônico e a corporeidade espacial de sua imagética. E ao amalgamar fotografia e colagem de matérias espessas sobre uma superfície, atribui ao metal a potência de um corpo inscrito numa dimensão espaço/temporal ativadora da memória e de sentido figural. Embora pareça inserir à primeira vista as *Polivisões* num movimento que replica simultaneamente com a pintura, a fotografia e a escultura, esgarça e subverte a especificidade dessas mesmas categorias.

As marcas da temporalidade escrituradas na superfície do metal, a densidade e a espessura da matéria sinalizam que, mais do que a morfologia das formas, o que singulariza e distingue propriamente uma montagem/imagem da outra, é o jogo ilusório da inversão e os resíduos da memória impregnados nela

que mais instiga o olhar perceptivo. Esses artifícios fazem com que as *Polivisões* não se subordinem simplesmente “em mostrar que o que se vê é apenas o que se vê”, dando ressonância a uma “espécie de redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto” (DIDI-HUBERMAN, id, p. 57).

Vale ressaltar, finalmente, que embora possuam uma concepção visual, material e criativa diferente daquilo que Salgueiro postulou nas obras cinéticas, não se deve entender as *Polivisões* como desvios de sua trajetória. O interesse do artista por objetos de metal descartados pela sociedade de consumo, com destaque para as ferramentas e os utensílios domésticos (pás, picaretas, enxadas, alviões, chaves de roda, grifos, martelos, ferros de passar roupa, molas, peças de automóvel), manifestou-se desde o início dos anos 60, época em que ele inseria tais objetos em esculturas que antecipam as obras cinéticas. Diferentemente das *Polivisões*, essas esculturas mantêm ainda alguma relação com a prática tradicional de soldar uma peça à outra, restabelecendo em sua configuração visual analogia com os seres e os objetos do mundo objetivo, como atesta o *Guerreiro* pertencente à coleção do MASP. O mesmo se pode afirmar da recorrência constante de Salgueiro à fotografia, que se manifesta, inclusive, em certas obras cinéticas da mesma década.

Em algumas instalações ou ambientes, a exemplo de *As Vizinhas*, o artista lançava mão de imagens fotográficas de autoria desconhecida, extraídas de diferentes meios, produzindo a partir delas ironia e paradoxos visuais. Nas *Lâminas*, da série *Urbis*, Salgueiro explora a projeção do retrato ou do corpo do interlocutor, na superfície espelhada de metal. Essa lâmina vertical, no ato de se movimentar, transforma-se em espelho côncavo/convexo, tragando e deformando os corpos dos espectadores quando estes se aproximam curiosos dela, sendo dessa maneira inseridos literalmente na obra. O artista antecipa, portanto, a praxe que iria adotar mais tarde nas *Polivisões*, nas quais ironiza a nobreza, a resistência dos materiais, a similitude do gosto e a fatura da escultura tradicional, bem como o próprio sentido da arte, enquanto representação icônica.

Ao transformar objetos tridimensionais em imagens planares inscritas sobre um suporte bidimensional, as quais preservam algo de sua configuração original, o autor parece remeter à pintura. Salgueiro refuta, todavia, tanto os materiais característicos da praxe pictórica como a tridimensionalidade, subvertendo, assim, qualquer relação com a pintura e com a escultura. Essa contradição, que põe em contiguidade códigos visuais de naturezas diferentes - a imagem fotográfica do objeto cotidiano transfigurado e uma parcela desse mesmo objeto real - faz com que eles percam a sua especificidade e significado, reduzindo-os à sua pura formalidade e visibilidade tautológica.

Referências Bibliográficas

DIDI-HEBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio Stéphane Huchet; Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

KOSUTH, J. “A arte depois da filosofia”, in FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Org.). *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUS, R. *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.



Polivisão 2/3 (múltiplo), sem data
Maurício Salgueiro
Mista s/ eucatx (aluminio e fotografia),
59,8 x 63, 7 cm

Acervo do artista (RJ)
Fotografia: Maurício Salgueiro



Polivisão XLIX4 (3), múltiplo, (1994)
Maurício Salgueiro
Mista s/Eucatex (alumínio e fotografia)
88,5 x 87,5 cm

Acervo: Museu de Arte do ES (Vitória)
Fotografia: Bárbara Queiroz da Silva



Polivisão XLIX4 (2), múltiplo, (1994)
Maurício Salgueiro
Mista s/Eucatex (alumínio e fotografia)
85 x 79 cm

Acervo: Museu de Arte do ES.
Fotografia: Barbara Queiroz da Silva