

A insurgência autobiográfica: uma paisagem íntima

*The autobiographical insurgency:
an intimate landscape*

MAURICIUS MARTINS FARINA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.

Resumo: Este texto tratará da ocorrência de argumentos autobiográficos presentes em trabalhos da artista Marta Strambi, para verificar, desde uma atmosfera relacionada aos contextos da artista, de que maneira a expressão autorreferente, relacionada ao lugar e ao gênero, poderá se apresentar. A artista, ao se relacionar com processos dialéticos de subjetivação, nos oferece uma produção com inteligências e sensibilidades que são evidenciadas na materialidade das formas que nos contornam como um ato de enfrentamento às distopias da vida.

Palavras chave: autobiografia / instalação / objeto / Marta Strambi.

Abstract: *This text will deal with the occurrence of autobiographical arguments present in the works of the artist Marta Strambi, to verify, from an atmosphere related to the artist's contexts, how the self-referential expression, related to place and genre, can be presented. The artist, when relating to dialectical processes of subjectivation, offers us a production with intelligences and sensibilities that are evidenced in the materiality of the forms that surround us as an act of confronting the dystopias of life.*

Keywords: *autobiography / installation / object / Marta Strambi.*

1. Uma arte, muitas artes: mulheres artistas

A história enuncia a longevidade do predomínio masculino durante a construção sociocultural do Ocidente. Entretanto, no contexto múltiplo das experiências artísticas, produzidas a partir do século XX, é de se reconhecer o lugar de destaque que será ocupado pela produção feminina, que se evidencia desde princípios do modernismo, mas se afirma, de maneira abrangente, a partir dos anos 1960: como se pode observar no livro/catálogo “Mulheres artistas”, publicado em vários idiomas pela Editora Taschen, trabalho este organizado por Uta Grosenick (2001).

A aparição das questões de gênero como argumento, no âmbito da produção artística, será responsável pela introdução de novas possibilidades relacionais nesse território. As questões femininas, propondo-se desde uma argumentação implicada com histórias e subjetividades específicas, no curso dessa complexa transição cultural, perpetraram na cena artística relatos que nos revelaram naturezas muito próprias, de intimidade, mas também de alteridade. As razões do pesado poderio masculino, imbricadas em contextos antropológicos, como todos sabemos, são eticamente injustificáveis. Vivemos no tempo em que velhos costumes estão a ser revirados. Na arte as mulheres são pioneiras, foi a partir disso que outras minorias puderam relatar suas experiências.

Esse é um assunto que se abre em muitos pedaços, mas o que pretendo acentuar refere-se ao fato de que questões de desigualdade, de gênero, de etnia, de território, estão presentes como argumentos para a ação artística, incluindo nesse tabuleiro cultural um campo poético que é essencialmente determinado pelo político num sentido mais amplo, e a insurgência autobiográfica se liga a tudo isso. Para Philippe Lejeune o conceito de “autobiografia” é elástico, para ele isso é “o atributo das palavras e das ideias que estão vivas” (Lejeune, 222). O que é autobiográfico, ou autorreferencial, e se manifesta como arte, diz respeito também ao pertencimento de relações que não são apenas argumentos, mas experiências complexas de enfrentamento com a materialidade das coisas.

Questões relacionadas à subjetividade do oprimido se tornaram visíveis artisticamente desde as questões feministas, e dessa maneira passaram a atuar como parte de uma sublevação poética que conquistou lugares e nomes próprios nas histórias da arte. Fronteiras difusas, entre causas e circunstâncias políticas, não estão descoladas das demandas de uma propriedade poética que se apresenta a partir de trabalhos artísticos que tem em si o próprio gênero como questão. Dessa maneira, determinados contextos autobiográficos, mesmo que alargados, implicaram numa alteração de registros históricos nos modos de interlocução, abrindo novas potências conceituais para a arte. O relato

de mulheres artistas derivou de uma espécie de insubordinação do sujeitoado, implicou-se em incluir subterrâneos de uma realidade opressora que revelou distopias contraditórias sobre a própria condição do corpo incluído como um objeto na superfície das coisas.

A expressão de uma opressão, no caso das mulheres artistas, mesmo que tenha incorporado modos de uma tradição anterior no sistema da arte, determinou-se para uma ação de enfrentamento direto de uma subjetividade social em crise, recalçada pela violência, nos corpos e nas subjetividades. As mulheres artistas, em sua insurgência autobiográfica, devolveram ao mundo uma concepção ativa em relação às experiências vividas.

A busca pela realidade da arte e o desprezo pelo artificial está presente em muitas delas como uma condição de insurgência. Artistas como Frida Kahlo (1907-1954), Luise Bourgeois (1911-2010), Eva Hesse (1936-1970), Leticia Parente (1930-1991), Clara Menéres (1943-2018), Helena Almeida (1934-2018), Ana Mendieta (1948-1985), Marina Abramovic (1946), Kiki Smith (1954), ou mesmo em Cindy Sherman (1954) que ao atuar pelo simulacro se refere ao gênero como identidade, são exemplares.

Estas artistas em seus trabalhos nos convocam para rever uma antiga noção de corporeidade e de presença a partir do simbólico, não mais como uma paisagem voyeur, mas como uma insurgência autobiográfica que denuncia a opressão comum ao gênero, um relato de si que se revela como alteridade diante de uma causa em comum que coabita pensamentos relacionados ao trauma, às violências.

Desde a noção de inquietante estranheza, tal como definida por Sigmund Freud foi assimilada pelo surrealismo e depois incorporada por Hal Foster (1993) para pensar o contemporâneo. O contexto abjeto, ou traumático, de uma espécie de arte que foi produzida entre os anos 1980 e 1990, ainda que bastante diverso, ajudou a revelar a dimensão de uma experiência autobiográfica; que teve seus rebatimentos na cena artística como um campo mórfico, onde muitos artistas se situavam, desde suas próprias relações pessoais e com o seu desenho de mundo.

2. A minha dor é também a dor do outro

Ao me aproximar dos trabalhos de Marta Strambi (1960), artista com um vasto currículo de experiências, compreendi que a artista também se referencia a partir deste lugar pautado pela causa do feminino, o que é visível desde os seus primeiros estudos. Sua atuação artística, do ponto de vista de seu processo criativo, tem como característica considerar um enfrentamento os materiais e com

as matérias, seja para promover uma transformação, mas fundamentalmente para os ajustar na sua formação. Modelar, pintar, esculpir, desenhar, amolecer, derreter, queimar, apropriar, instalar, estão entre os procedimentos diversificados que a artista utiliza em sua produção.

Marta tem como princípio de motivação uma investigação inquieta trabalhando para descobrir novas possibilidades, como se tudo estivesse por começar. Trabalha com desenho, pintura, escultura, objetos, instalações, performances, relacionando-se com questões poéticas sensíveis, onde um corpo autobiográfico se revela, do particular para o geral, como construto de memórias e de causas demarcadas pela situação crítica de um sentimento de distopia diante de um ambiente ecologicamente desajustado, seja o meio ambiente ou as relações de subjetividade que nos envolvem.

Seus trabalhos são construídos desde uma atmosfera intimamente relacionada com aspectos da sua vivência, nesse sentido há uma posição que se afirma naquilo que vemos, não apenas no conexo da ideia ou da forma, mas no acontecimento desses corpos sensíveis que ela materializa e que desafiam esse lugar comum que nos atravessa.

Ao se relacionar com seus processos privados transformados em coisa, a artista nos permite perceber a ocorrência de questões interconexas entre o corpo e a substância, onde a dimensão conceitual procura sempre integrar-se à ação material pela via da transformação, coisa que vai ocorrer na superfície do ambiente vital onde as formas se apresentam como conceito de coisa que se quer libertar do invisível que lhe angustia.

A realização artística, nesse caso, implica-se com uma série de exigências e de preparações, não há uma simples continuação entre um objeto e outro, mas um processo planejado que depende de muitas relações, e é nesse lugar da criação que as matérias se transformam e as formas se submetem ao desejo de expressão. Segundo palavras da artista “a experiência da arte é impactada por instâncias complexas, decalcadas de uma realidade em crise”, essa condição aproxima sua realização de um embate onde não há concessão para a rasa formalidade, ou para os desvios de um arranjo prosaico na instauração da coisa. Toda causa requer tempo e paciência, a condição premente da artista se põe em causa para enfrentar o invisível na arte, quando o paradigma se revela como sintagma.

As experiências de Marta Strambi como artista são articuladas a partir de argumentos críticos motivados pela vivência, para ela, prosseguir trabalhando é constantemente desafiar sua relação com a facilidade da vida e das formas prontas, com o esquema. Há uma motivação crítica que lhe impulsiona na constante experiência e na realidade cercada por uma fragilidade onde as opressões

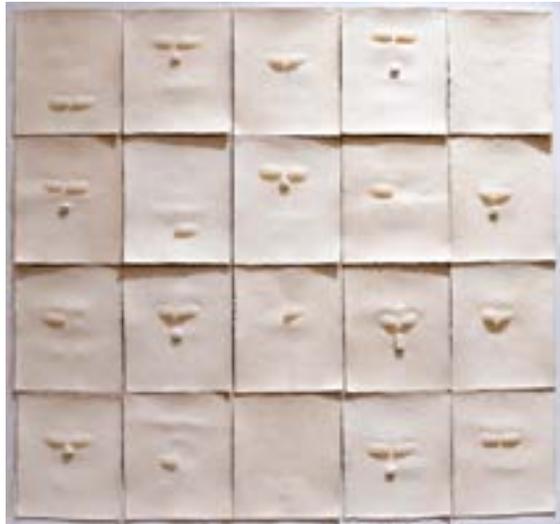
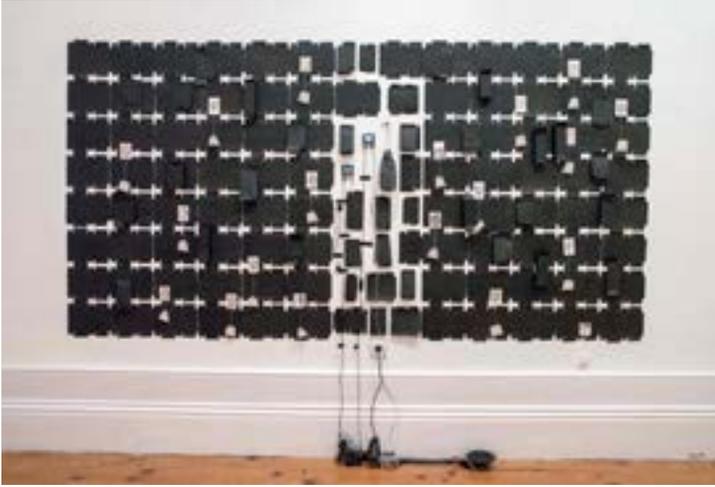


Figura 1 · Marta Strambi, Campo de Forças, 2016, caixas de medicamentos, saquinhos de chá, desenhos, remédios, tecido e dispositivos multimídia, 145 x 285 cm. Instalação na Quase Galeria, Espaço T, Porto, Portugal. Fonte: <https://martastrambi.com/campo-de-forcas/>

Figura 2 · Marta Strambi, In Resistência, 2018, silicone, lona e medicamentos, 108 x 115 cm. Museo Histórico Municipal de Écija, 2018. Fonte: <https://martastrambi.com/ins-resistencia/>

se manifestam. Seu trabalho, ao tratar dos modos de resistência, do vazio, da origem, da vida social em desequilíbrio, do veneno e do contraveneno, nos convida a refletir sobre uma resiliência necessária para sobreviver às emergências que acontecem na vida como uma constante distopia.

Muitas de suas questões, materializadas em sua produção, têm relações políticas evidenciadas por um apelo ao humano que age nos objetos que nos contornam. Para a artista estas demandas “estão relacionadas com as condições que escavamos, desde um território íntimo, para sobreviver”, ela prossegue dizendo, na entrevista que me concedeu para este texto “que quando nos posicionamos diante da vida, estamos diante de um campo em perigo”, e é por essa razão “que a instabilidade cotidiana questiona o bem-estar e a necessidade de segurança que sentimos como necessidade”. De fato, essas são questões nos acompanham.

Na instalação *Campo de Forças* (Figura 1), composta por mais de uma centena de caixas de remédio pintadas, encobertas pelo preto, algo que podemos relacionar com o luto, mas também com a possibilidade de cura, nessas caixas abertas com remédios de uso contínuo, com desenhos feitos à aguada pendurados por linhas, desenhos onde se pode ver corações individualizados, e além disso, dispositivos sonoros que emitem sons de pulsação, e ainda dispositivos mp4 que apresentavam cenas da montagem durante o processo da instalação. Na cena desta instalação há um cronograma de ação, quando com hora marcada, uma vez por dia, durante o período da exposição, a artista vai ingerir os remédios que estão ali estão pendurados.

Em “*Campo de forças*” vai ocorrer uma relação demarcada entre a vida da artista e o seu cotidiano, apresentando-se uma relação dinâmica entre a própria instalação e a vida da artista, uma aproximação autobiográfica condicionada à relação da experiência artística com a intimidade, uma relação resiliente nos termos da vida, da ciência e da própria sobrevivência quando se percebe que a dor da artista é também a dor do outro.

Na instalação “*In resistência*” (Figura 2) há uma repetição onde fragmentos de dedos em silicone, seguram “*trouxinhas de remédios*” que estão pendurados por linhas brancas. Nessa obra os espaços vazios não se completam homogeneamente, na relação de diferenças entre os dedos (moldados pela artista a partir de seus próprios dedos) ausências que proporcionam outra dinâmica e movimentação. Em relação ao trabalho anterior temos agora o branco que atua em oposição ao preto, o que permite considerar outra situação, considerada como possibilidade de elevação.

3. Objetos na vida

Para Tadeusz Kantor (1915-1990), que trabalhou em muitas direções no campo artístico, da dramaturgia à escultura, a relação entre objetos e sujeitos vai além de um simples acessório, por essa razão, seus “bio-objetos” não são funcionais, mas se relacionam com a vida onde interagem. Jean-François Chevrier percebeu que a definição do “bio-objeto”, a partir de Kantor, diz respeito aos “múltiplos intercâmbios entre escultura e cenografia”, e isso ocorria, segundo ele, “tanto em Kantor como em Beuys, Rauschenberg, etc.” Ele se referia “à dramatização do objeto encontrado. Uma vez que o bio-objeto não é um acessório da ação, mas um companheiro” (Chevrier, 2013:275).

Ao nos referirmos a certos trabalhos de Marta Strambi, nessa relação com os bio-objetos, percebemos que muitos deles se articulam a partir dessa noção que a artista ativa a partir deles, arquivando, colecionando, preparando para uma sobrevivência na obra onde, de fato, eles serão muito mais que acessórios.

Os objetos produzidos pela artista têm várias possibilidades, podem ser construídos, encontrados, recodificados, e assumindo formas escultóricas eles são associados, partindo de uma relação fabulada pelo drama íntimo ou sua própria relação com a vida. Com os seus objetos nos aproximamos das ideias que nos põem a superar aquela simples relação entre uso e função. A materialidade cerâmica em muitos deles, incorporada da tradição de suas técnicas, não se submete lugar usual. Sua relação com os objetos tem um lastro relacional.

Em “Ponta entrega”, “Pronta entrega com gordura” e “Fala-me”, ocorre uma relação com fragmentos do corpo feminino, incorporando objetos e formas modeladas a partir da ideia do corpo e elementos orgânicos, faturados em cerâmica de alta temperatura, porcelana e ferro. No fone de ouvido presente em “Pronta entrega” se pode ouvir uma sonora com vozes múltiplas e palavras de ordem numa manifestação feminista, o que permite incorporar uma atmosfera de insurgência política num contexto íntimo que se ancora em determinações de realidade. Essa é uma característica na poética da artista, articular uma relação simbólica contextualizada na realidade e em seus processos autobiográficos, traduzindo plasticamente uma percepção sobre os dilemas inconclusivos do outro também são seus. Nesses trabalhos a presença de um território doméstico, habitado, cotidiano, é visível. Para Leonor Archuf o “território da intimidade é ainda mais tangível no altar doméstico”, exatamente por ser “mais reduzido e mais privado” ele serve aos “exercícios de uma escrita autografa” (Arfuch, 2005:245).



Figura 3 · Marta Strambi, “Pronta entrega”, 2020, grés, porcelana, ferro, tecido, fone de ouvido e áudio, 85 x 65 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/pronta-entrega-instalacao/>

Figura 4 · Marta Strambi, “Pronta entrega com gordura”, 2020, grés, ferro e pedra, 108 x 65 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/pronta-entrega-com-gordura/>

Figura 5 · Marta Strambi, “Fala-me”, 2020, grés, ferro, toalha, tecido e fone de ouvido, 90 x 62,4 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/fala-me-instalacao/>



Figura 6 · Marta Strambi, “Desígnio”, 2018, porcelana, queima em anagama sobre tecido, 10x12 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/designio/>

Figura 7 · Marta Strambi, “Movediça”, 2020, grés e ferro, queima à lenha à 1320°C, 6 x 30 x 30,5 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/movedica/>

A presença da autorrepresentação nos trabalhos, muitas vezes diz respeito ao corpo da artista, como se pode ver em “Desígnio” (Figura 6) cujos dedos são seus. Esse trabalho em pequena escala, foi capa da edição n. 30 da Revista Poiésis da Universidade Federal de Niterói/RJ, onde a artista coordenou um dossiê relacionado com as questões da autobiografia.

Outro trabalho importante nessa relação é “Movediça” (Figura 7), que integra uma série de “tabuleiros” articulando uma espécie de jogo entre os dedos, que a artista associou ao desígnio, mas que podemos também pensar como fatura, e nessa relação entre a fundição e a transformação pela temperatura que instâncias diversificada pelo tipo de material, seja a argila ou o ferro, um jogo interno de plasticidade envolvimento num argumento mais complexo sobre a tomada de decisões que se relaciona ao próprio sentido da poética de um artista.

Conclusão

A presença de uma intimidade comum, ainda que fabulada, é partícipe de uma cena real, o que demonstra que as ações artísticas femininas estão ajustadas politicamente no exercício de suas poéticas, quando atuam desde uma necessidade de liberação que vai se impondo a partir da ocupação desse lugar que lhes é devido. As ações autorreferenciais ofereceram uma nova vitalidade para a arte, e é por essa razão que reconhecemos sua importância.

Ao argumentar que as experiências da arte feminina se referem aos aspectos de uma cartografia íntima não se pode desconsiderar a abrangência dessas relações ou sua exclusividade. Há um lugar de enfrentamento no corpo e na memória subjugada que se colocou em causa a partir desse enfrentamento que as causas do feminino ofereceram, transformando um estado de coisas quando considerar a própria biografia, num sentido mais ampliado se tornou possível configurando uma alteração de cenário que foi impulsionada pela possibilidade contemporânea de relatar histórias de si.

Donde había antes un concepto, parece imponerse ahora una biografía. Y siempre con la consideración de que la biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los raíles del tren (Guasch, 2009:12).

As experiências que se estabelecem com fortes relações com a vida serviram para superar os ismos presentes nos discursos hegemônicos, mas não por isso são individualismos a se afirmarem sobre o coletivo. Quando uma ação coletiva se rebela contra as amarras de uma opressão pesada e secular, como no caso das mulheres, é inegável reconhecer que a qualidade da experiência artística, ao requerer um lugar para si, se abre ao coletivo, atuando pelo sensível, estes relatos da vida parecem se conectar ao outro para oferecer sua libertação.

Referências

- Arfuch, Leonor. (2005) "Cronotopías de la intimidad" In *Pensar este tiempo, espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 9501265528.
- Chevrier, Jean-François. (2014) *Formas Biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 9788415937395
- Foster, Hal. (1993) *Compulsive beauty*. Cambridge, MA: MIT Press. ISBN: 9780262560818
- Guasch, Anna Maria. (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela. ISBN: 9788498412550
- Grosenick, Uta. (2001) *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Colónia: Taschen. ISBN: 3822824402
- Lejeune, Philippe. (2008) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. ISBN: 9788570416834

Nota biográfica

Mauricius Martins Farina, artista visual e professor Livre-docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, coordena o Grupo de Pesquisa Estudos Visuais, trabalha com teoria e crítica da imagem, atuando principalmente com temas relacionados com a fotografia, a pintura, a história da arte e a semiótica da cultura.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4751-5266>

Email: mmfarina@unicamp.br

Morada: Instituto de Artes; Departamento de Multimeios. Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". CEP: 13080-090. Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, Brasil.