

OBRA E ENTORNO NA PRODUÇÃO DE ELIANE PROLIK, ENTRE 1990 E 2015.

Juliana Largura

Resumo: Este artigo busca apresentar os resultados da pesquisa realizada no PIC 2015/2016, com o tema *Obra e entorno na produção de Eliane Prolik, entre 1990 e 2015*. A pesquisa bibliográfica e documental, esta última realizada no Museu Oscar Niemeyer (MON), Solar do Barão, Museu de Arte Contemporânea (MAC), bem como entrevista com a artista Eliane Prolik, fizeram parte do método escolhido para desenvolvimento da pesquisa em questão. Na escultura moderna, a relação entre o espaço, a obra e o espectador se modificam ao passo que as fronteiras da tridimensionalidade se ampliam. A escultura antes figurativa, modelada ou esculpida, se apresenta na obra de Prolik em matéria industrial, passando a se relacionar com o entorno, seja este arquitetônico ou urbano, e modificando as relações com o espectador. Partindo da ideia de isolamento metodológico (apresentado pelo historiador Artur Freitas) conceito o qual permite suspender, ou seja, retirar temporariamente o objeto de arte para análise, para posteriormente devolvê-lo a vida e a história, criou-se uma tipologia em torno das obras em questão e o entorno destas. Através desta tipologia desenvolvida, podemos definir quatro categorias de relação entre obra e entorno na produção da artista paranaense Eliane Prolik: intervalo entre peças (como nas obras *Carne* e *Campânulas*); a soma aos intervalos entre a parede (*Naquilo* e *Defórmica*); diálogo com o espaço arquitetônico (*Atravessamento*, *Brisas*, *Espelho-Espelho* e *Tapume*) ou com o espaço urbano (*Aparador* e *Cantos*).

Palavras-chave: arte paranaense; arte contemporânea; Eliane Prolik; escultura moderna; tridimensionalidade.

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa parte da obra de Eliane Prolik, reconhecida artista contemporânea paranaense, trabalha com obras tridimensionais que, entre outras coisas, problematizam a inserção espacial e a relação com o corpo do espectador. Suas obras bidimensionais oitentistas, exploravam a presença da imagem e da luz. Os trabalhos tridimensionais de Prolik surgem ainda na década de 80, momento em que a utilização de materiais industriais e a investigação dos modos de produção destaca-se no cenário local de arte contemporânea. Sua investigação abrange a relação entre corpos (escultórico e do observador) e amplia-se de modo a explorar o espaço arquitetônico, a paisagem e o entorno. Produções da década de 90, como *Carnes* (fig.01) e *Cantos* (fig.03) se relacionam com obras mais recentes da carreira artística de Prolik, como

Atravessamento e Espelho-Espelho (fig.02), e caracterizam assim, o recorte temporal em questão.

Para desenvolvimento de tal pesquisa, utilizou-se uma metodologia de análise da imagem, em que a própria imagem artística é o documento. Nesta, a imagem “não só constrói a nossa noção de história como *consiste na própria história*” (FREITAS, p.9, 2004). Torna-se necessário o isolamento da imagem para análise, porém, sem separá-la da História. Bem como mencionado por Ulpiano de Meneses (2003): “o uso documental da imagem “artística”, como vetor para não só produzir História mas também voltado para a elucidação de sua própria historicidade, é fato corrente, embora não dominante, na História da Arte.” Soma-se a esta metodologia, a pesquisa bibliográfica e documental, a última realizada no Museu Oscar Niemeyer (MON), Solar do Barão, Museu de Arte Contemporânea (MAC) e por meio da entrevista com a artista Eliane Prolik.

Para esclarecer os pontos anteriores e na tentativa de organizar obras e entorno, criou-se uma tipologia. A análise das obras e de seus entornos em suas possíveis variáveis serão apresentadas no decorrer deste trabalho.

ARTE PARANAENSE E ELIANE PROLIK

Eliane Prolik teve sua primeira participação no Salão Paranaense em 1981, com três trabalhos em heliografia e um audiovisual. Em 1982, participa do grupo *Bicicleta*¹ e em 1983, do *Moto-contínuo*². A negação do cavalete e a participação frequente do espectador, presentes em obras de artistas brasileiros como Lygia Clark, Hélio Oiticica, entre outros, é também comum tanto na obra de Prolik, como na obra de artistas paranaenses da mesma geração da autora desta, como Denise Bandeira, Laura Miranda, Carina Weidle, Rossana Guimarães, Eleonora Gutierrez e Didonet Thomaz.

Desde a primeira década de produção da artista, a relação obra – entorno - espectador se apresenta, como no caso da obra *Lumen*, a qual incorporava o espectador e o entorno através de espelhos que juntamente com heliografias, compuseram a obra exposta XIX Bienal Internacional de São Paulo, em 1987.

Em 1991, Eliane Prolik desenvolve a obra *Aparador*, e em 1992, as obras *Canto I* e *Canto II*, para o projeto *Escultura Pública*³ que permitiu maior visibilidade da arte produzida na época. O fluxo contínuo e a urbanização presentes na capital paranaense

na década de 90, eram evidenciados com a implantação de uma nova política de mobilidade urbana. Segundo a artista, a série *Cantos* possui ligação direta com a relação do transeunte, o espaço e a significação das políticas urbanísticas aplicadas:

“Em Curitiba na época, se acentuava a ideia do fluxo como razão de ser da cidade [...] Interessava-me então, discutir uma possível interioridade cidadina. As esculturas se inseriam em restos de calçadas ou ilhas de calçamento, não-lugares ou lugares sem significação própria.” (Prolik in Mesquita, 2005, p.97)

No mesmo ano, desenvolve a obra *Carne*, onde o uso da matéria industrial (cobre) e o trato com esta se distanciam do usual na escultura: “O cobre – condutor de energia – é trabalhado no calor do fogo, que impregna da cor vibrante, fazendo com que cada peça tenha uma superfície distinta, uma pele-memória que o fogo construiu.” (Mesquita in Chiarelli, 1997, p. 194). Há uma relação intrínseca entre o material industrial utilizado e o meio, visto que neste caso, a obra depende não só da disponibilidade do primeiro, como da mão-de-obra apta a moldá-lo. Tal ciclo gera um certo movimento local, propulsor de uma força tarefa específica entre a arte e o meio local industrial, necessários e presentes também nas obras de *Atravessamento* (2012) e *Brisas* (2014).

ESCULTURA MODERNA

A relação entre espaço, obra e espectador se modificam ao passo que as fronteiras da tridimensionalidade se ampliam. Novos questionamentos se apresentam para a escultura, que até a Arte Moderna era vista somente como figurativa, modelada ou esculpida. Juntam-se ao desbaste e modelagem, também a colagem e a solda. Tal qual proposto por Judd em *Specific Objects* em 1965, esta nova categoria de “trabalho tridimensional”, não se encaixa nem como pintura, nem como escultura. O híbrido encontra o seu lugar, onde muitas vezes o objeto figurativo não se faz presente e a atenção se volta aos materiais utilizados e aos processos pelo qual a obra foi composta.

A relação histórica da escultura com a ideia de monumento configurava a necessidade da relação entre base e objeto. Tal relação se desfaz na escultura moderna, em que a própria necessidade do objeto é questionada, e onde a base se faz presente, apenas se a obra assim solicitar. Esta nova arte de desenhar no espaço, trás consigo a complexidade de suas relações, que podem ser internas, como por exemplo: a relação da obra com a base (ou o fetiche desta, como conceito de Krauss), ou externas, como a

relação da obra com o seu entorno, o espaço arquitetônico ou paisagem. Outro conceito de Krauss que se aplica as relações externas da obra é a condição negativa, ou seja, a ausência de local estável na escultura moderna. Para Tassinari (2001), três pontos são importantes na relação entre o mundo da obra e o mundo em comum na arte contemporânea: primeiro, os mundos se comunicam pelos sinais do fazer da obra; segundo, nesta comunicação, o mundo em comum se altera e terceiro, a relação do espectador com a obra é de inclusão e exclusão, na qual:

O momento da exclusão vem da impossibilidade de o espectador desconectar-se de todo o espaço em comum, visto que um espaço em obra necessita ter aí seus apoios. A obra solicita o espectador para o seu mundo, mas ela só se individua completada pelo mundo em comum que o espectador não abandona inteiramente, mesmo quando a obra o conecta intensamente a ela.” (Tassinari, 2001, p.94-95)

A ausência do objeto figurativo modifica a relação do espectador com a obra, visto que essa possui signos dependentes do conhecimento anterior do espectador. A ausência de tais signos pode até ocasionar a não representatividade por parte de algumas obras. O questionamento e estudo das relações do entorno faz-se necessário e pertinente, a partir do momento em que “o espaço em comum passa a assumir funções que antes, na arte naturalista – e mesmo na formação da arte moderna - se cumpriam no próprio espaço da obra.” (Tassinari,2001,p.75). O questionamento deste carrega consigo um possível esclarecimento do termo “escultura”, bem como sua possível delimitação.

Partindo da ideia de Freitas sobre o isolamento metodológico conceito o qual permite suspender, ou seja, retirar temporariamente o objeto de arte para análise, sendo posteriormente devolvido a vida e a história, criou-se uma tipologia em torno das obras em questão e o entorno destas.

Através da tipologia, podemos definir quatro categorias de relação entre obra e entorno: intervalo entre peças (como nas obras *Carne* e *Campânulas*); a soma aos intervalos entre a parede (*Naquilo* e *Defórmica*); diálogo com o espaço arquitetônico (*Atravessamento*, *Brises*, *Espelho-Espelho* e *Tapume*) ou com o espaço urbano (*Aparador* e *Cantos*).

OBRA E ENTORNO

A primeira tipologia definida entre obra e entorno é o intervalo entre as peças, presente nas obras *Carnes* e *Campânulas*. Em ambos os casos, as obras propositalmente tinham como base a mesa. As relações externas, entre obra e espectador, se ressignificam, ao passo que, a mesa representa o convívio e a troca. A obra *Carnes* possui certa “interioridade deslocada” defendida por Herkenhoff e que também é apresentada pela artista: “As esculturas remetiam ao interno e, imediatamente, ao movimento inverso, de seu exterior e entorno.” (Prolík in Mesquita, 2005, p.96). Nesta obra, a superfície do objeto (em cobre) carrega consigo o calor (conceito de Merleau Ponty explorado pela artista) e a mudança do centro da obra. A mudança, neste caso, é interiorizada e externalizada, pois ao considerar tanto o centro da obra, como o centro no espectador (o qual tem livre movimentação no entorno da obra), sugerem dois centros em movimento contínuo.

Figura 01: *Carne*, Eliane Prolík, 1993



Fonte: Imagem Cedida por Eliane Prolík

As obras *Campânulas* e *Naquilo* possuem como semelhança a repetição de seus elementos, efeito o qual pode desencadear um possível escoamento de significado, segundo Foster (2014, p.126-127). Porém, a variável determinante nesta relação, é a relação espectador - obra - signo. Ainda que a repetição caracterize escoamento, o suporte ou o entorno, podem ser determinantes na afirmativa. O entorno vazio entre obras caracteriza a pausa necessária, o ponto ou a vírgula (ou quem sabe ambos). Longe de representar o nada, o vazio ao qual os olhos do espectador são direcionados, representa o breve entorno, constituintes do todo da obra.

A segunda tipologia se constitui da soma dos intervalos na parede, presentes na série *Defórmica* e na obra *Naquilo*. A série *Defórmica*, realizada com tiras de fórmica coloridas em recortes que possuem relação direta com as dimensões humanas

(braço/antebraço, perna/joelho, entre outras), nas quais “a cor e a variação das partes já tendem para o espaço real de observação” (FREITAS, 2010, p.25). Nota-se além da preocupação formal e colorímetra, a disposição interna das cores e a relação da composição da obra em correspondência com o espaço e a escala humana, ambas representadas dentro e fora da obra. Para o crítico de arte Ronaldo Brito:

Ao aderir ao entorno contemporâneo, não euclidiano, Defórmica anuncia a feliz possibilidade de ordens instáveis e transitórias, por isso mesmo, atraentes. Colada ao plano do mundo, em franca empatia com a matéria mais comum do mundo, ela convoca um olhar qualificado e exigente, que se renova pelo exercício constante de perceber e discriminar diferenciações formais básicas, a incluir sem distinção, com a mesma intensidade, geometria e luz. (Brito, 2014)

O suporte soma-se à expansão da cor e o uso do espaço vazio amplia a tridimensionalidade na obra. O mesmo se aplica na obra *Naquilo*, formada de pias de banheiro brancas fixadas na parede. O intervalo entre pias, não somente pausa, como a amplia esta tridimensionalidade (já presente nas unidades em questão) e reafirma o deslocamento e a ressignificação. Porém, neste caso, a “obscuridade natural” do material (conceito de Krauss), se evidencia no fato de que as pias permanecem como objetos de uso e não como veículos de expressão. Nesse sentido, assim como os *ready-mades* transmitem “em um nível puramente abstrato, a ideia de simples exterioridade”, os tijolos refratários da *Alavanca*, de Andre (como as pias) tornam difícil “interpretá-los sobre uma perspectiva ilusionista ou identificar neles a alusão a uma vida interior da forma” (Krauss, 1998, p.300).

A terceira tipologia forma-se do diálogo com o espaço arquitetônico, característica presente nas obras *Atravessamento*, *Brisas*, *Espelho-Espelho* e *Tapume*. Em *Atravessamento*, a relação da obra com a escala humana faz o apelo para que esta seja percorrida e investigada. A identificação surge não somente na escala humana do adulto, as “prateleiras” presentes na lateral da obra permitem que tanto um adulto, como uma criança possam se relacionar com a obra de diversas maneiras. A forma de preenchimento do espaço demonstra também tal aptidão (ou a ausência desta) para percorrer a obra. Para Krauss, a passagem é a obsessão da escultura moderna, e é na passagem em que “a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material -, que teve início com Rodin, atinge sua plenitude” (KRAUSS, 1998, p.341). Segundo a crítica de arte, tal obsessão coloca tanto o observador, o artista, como o mundo, numa “atitude de humildade fundamental a fim de

encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra”. (KRAUSS, 1998, p. 342).

O centro de movimento passa a estar no observador, que não mais observa, mas, participa da obra. A própria existência da obra passa então a depender do observador. A relação de dependência tanto do espectador, como do espaço e tempo reais na arte contemporânea origina-se, entre outros aspectos, de um “hiato temporal”: “cápsulas de sentido sempre em devir, que nos fazem parar para nos tornarmos mais conscientes de nós mesmos: de onde estamos e o que somos.” (Chiarelli, 1997, p.171)

Brisés (2014) e *Tapumes* (2014), carregam consigo a ausência de relação hierárquica entre as unidades devido a repetição de forma e volume, como se através destas, o peso visual entre uma e outra unidade resultasse em força visual neutra. Ainda que em *Brisés*, as unidades estejam suspensas, tal relação se manifesta.

Em *Espelho-Espelho* (2014), a paisagem tem sua continuidade rompida e ao mesmo tempo continuada, pela escultura em espelhos. Tal qual a obra *Sem título* (*Mirrored Boxes*) de Robert Morris, 1965, onde figura e fundo se confundem. Novamente, fazendo uso dos conceitos de Kraus, afirma-se que a não paisagem é a arquitetura e a não arquitetura é a paisagem - sendo uma construída e cultural, e outra o não construído e natural). E onde, a escultura surge (no método Klen ou Piaget) como termo neutro entre paisagem e arquitetura.

Figura 02: Espelho-Espelho, Eliane Prolik, 2015



Fonte: Imagem Cedida por Eliane Prolik

A obra *Aparador* (atualmente exposta no Paço das Artes – São Paulo) se correlaciona tanto com o espaço urbano como com o espaço arquitetônico, se enquadrando tanto na terceira, como na quarta tipologia. Esta dupla relação se faz

presente, pois, ao mesmo tempo em que se relaciona com a paisagem do espaço urbano, é dependente da cobertura do espaço arquitetônico. Elaborada de forma a ter dimensões de aparador (mobiliário doméstico), a obra se liga ao o espectador, nesta conexão e reconexão do corpo no espaço. Já a obra *Cantos I* e *Cantos II*, possuem uma relação intrínseca com o espaço urbano.

Figura 03: *Canto I* e *Canto II*, Eliane Prolik, 1992



Fonte: Imagem Cedida por Eliane Prolik

Cantos tratam da ampliação do conceito de colagem na paisagem urbana. A inserção de uma obra no espaço público redireciona o fluxo de pedestres e carrega consigo o ato da mudança de percurso, pois, ainda que a obra não possa ou não deva ser percorrida, o espectador deverá desviar desta e reassumir um novo percurso. Tais obras trouxeram a discussão sobre o espaço público e a obra pública na capital paranaense. Hoje, ambas as obras realizadas para o projeto *Escultura Móvel* não se encontram no local de instalação inicial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que possamos definir quatro categorias de relação entre obra e entorno: intervalo entre peças (como nas obras *Carne* e *Campânulas*); a soma aos intervalos entre a parede (*Naquilo* e *Defórmica*); diálogo com o espaço arquitetônico (*Atravessamento*, *Brisas*, *Espelho-Espelho* e *Tapume*) ou com o espaço urbano (*Aparador* e *Cantos*), outras dimensões se apresentam na análise detalhada destas obras, e uma relação intrínseca à todas as obras tridimensionais analisadas é a relação tríplice: observador (ainda que este seja participante da obra), obra e entorno. A conexão entre estes três elementos imprescindíveis se dá na obra de Prolik, através do uso da escala. A

proporção utilizada pela artista visa facilitar a identificação e decodificação dos signos impregnados na obra. Ainda que disponível visualmente, como *Defórmica*, a escala está presente também internamente na obra. E se além de visualmente, a obra solicite ainda a ação do observador (para que ele esteja presente na obra), como no caso de *Atravessamento*, a relação de proporção permanece.

São conexões expandidas, tanto nas relações internas da obra - matéria e a possível tensão ocasionada por esta; o questionamento da unidade e do todo; a hierarquia no conjunto da obra - como as relações externas: o todo da obra com o entorno, a matéria desta com o meio e a sua relação com a História. Percepções possíveis de serem aferidas através da metodologia de análise da imagem utilizada para o desenvolvimento deste artigo.

NOTAS

1 Grupo Bicicleta formado por Eliane Prolik, juntamente com Antonio Carlos Schrega, Denise Bandeira, Denise Roman, Geraldo Leão, Leila Pugnaroni, Luiz Hermano, Marco Antonio Camargo, Mohamed Ali, Raul Cruz e Rossana Guimarães apresentaram na sala de exposições do Teatro Guaíra a Mostra que se tornou um marco por trazer visibilidade a arte produzida no período.

2 *Grupo Moto-contínuo* era formado por Denise Bandeira, Eliane Prolik, Geraldo Leão, Mohamed Ali, Raul Cruz e Rossana Guimarães e explorava a ideia de circulação do trabalho de arte.

3 Projeto desenvolvido na capital paranaense pela Galeria Casa da Imagem e os artistas David Zugman, Denise Bandeira, Eliane Prolik, Laura Miranda, Rossana Guimarães e Yiftah Peled.

Referências:

BRITO, Ronaldo. Da matéria do mundo. In: PROLIK, Eliane. *Da matéria do mundo*. Curitiba: MON, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações. In: RIBENBOIM, R. (org.) *Tridimensionalidade*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

FREITAS, Artur. A estética da presença: arte contemporânea em Curitiba nos anos 2000. In: FREITAS, Artur; JUSTINO, Maria José. *Estado da arte: 40 anos de arte contemporânea no Paraná – 1970 – 2000*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

_____. História e imagem: por uma abordagem tríplice. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n° 34, julho-dezembro de 2004, p. 3 – 21.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MENESES, U. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 23, n.45, 2003.

MESQUITA, Ivo (org.). *Eliane Prolik: Noutro Lugar*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.