

DO IMAGINÁRIO E DA IDENTIDADE

ID 340

Paulo Freire de Almeida

Escola de Arquitectura Universidade do Minho, LAB2PT, Portugal

ABSTRACT

Usually the artist doesn't create useful objects. In fact, utility and functionality are design problems. However, the artists are interested in the depiction and status of objects and urban equipment with the stories and meanings associated with those artifacts. In this paper, it is argued that art has recovered to identity, a landscape devoid of identity qualities: the suburbs, the wasteland, the "non-place" (Augé 1994).

In the context of Everyday Aesthetics there is a claim of 'prosaic or colloquial' forms as opposed to 'poetic' ones (Mandoki). As Haapala wrote, art and aesthetics are related to the strange and unique space, without attention to the everyday functional objects. So, houses, streets, urban equipment are depleted in its functional roles. But the aesthetics of everyday life looks for fulfilment and identity in familiar places. In the fine arts of painting and drawing there is a return to the depiction of daily-domestic landscape and domestic interior where the presence of the prosaic and ordinary furniture, common objects, equipment, signs and clothes, creates a paradox. On the one hand, ordinary commodities suggest the destruction of local identity and traditional landscape and memory. On the other hand establish new visual references not yet assimilated.

This paper cross the theory about the aesthetics of the everyday life of Arto Haapala and Katya Mandoki with three contemporary artists: George Shaw (1966), Matthias Weischer

(1973) and Simon Stalenhag (1984), in which realism is underlined by the identity of prosaic and everyday elements of architecture and design, opening room for dream, the absurdity and science fiction. The solution for this apparent contradiction between reality and reverie lies in reference to quotidian and prosaic, filtered by the concepts of anachronism, melancholy and desertion. In these paintings the design of the objects and equipment is vital in the statement of the identity of places and authors through a process of time encapsulation.

Keywords

Everyday Life, Design, Painting, Imaginary, Prosaic

Os artistas visuais interessam-se pela representação de objetos e arquitetura, pela sua narrativa associando épocas, lugares e identidade cultural. Numa abordagem recente da Estética da Vida Quotidiana, Arto Haapala caracteriza a tradição da estética pela recusa da familiaridade, pela procura do insólito e do estranho. Assim, o quotidiano contraria a percepção estética porque a familiaridade dos objetos e equipamentos é percebida pela sua funcionalidade. Em contrapartida, novas situações surgem como estímulos percetivos e estéticos. (Happala 2005, 44) No contexto da Estética do Quotidiano Katia Mandoki propõe a categoria do “prosaico” associado à prosa e à coloquialidade da linguagem corrente, em oposição ao “poético”, (Mandoki 2007, 75) como gesto declamatório e portanto enfático e excecional. A força subjetiva do prosaico reside no reconhecimento da vulgaridade acessível à experiência comum. As possibilidades da Estética do Quotidiano dependem necessariamente da presença dos objetos marcando o tempo e a identidade do lugar, tais como construções, equipamentos e o design de objetos, roupa e sinalética. Nesse sentido considera-se a obra de três pintores atuais: George Shaw, Matthias Weischer e Simon Stalenhag, onde a representação é focada na caracterização objetual e arquitetónica da paisagem e do espaço doméstico.

Na relação entre teoria e prática da Estética do Quotidiano, Michael Foley destaca a obra do pintor George Shaw como um exemplo de representação do quotidiano, baseada na suburbanidade da classe média e no mundo familiar de equipamentos públicos e da arquitetura massificada. Como Foley refere, a obra de Shaw toma o quotidiano como tema absorvendo-o numa atmosfera de “delapidação, declínio e abandono” (Foley 2012). Shaw trabalha a partir de fotografias da periferia de Coventry, registando paredes de tijolo ou cimento, chapa metálica; portas de garagem, redes, taipais, postes, cabines, bancos de jardim, baldios. A pintura incide sobre a tangibilidade da superfície evidenciando o tempo, a ferrugem e a humidade.

Em Shaw a desolação da paisagem é acentuada pela luz outonal e pelas superfícies brilhantes da água da chuva e o tratamento da cor introduz perturbação como se a imagem já não fosse o efeito do olhar, mas da impressão da memória ou de um “sonho” (Foley 2012).

Weischer pinta interiores de habitações, compondo conjuntos onde o mobiliário e os padrões do papel de parede ou das cortinas desempenham um efeito fundamental. A decoração remete aos anos sessenta ou setenta do século XX, com a sugestão dos materiais de fórmica, contraplacado, estampados vistosos, mas também tinta a descascar e janelas abertas a jardins exóticos. Este mundo feito de objetos comuns da classe média de há cinquenta anos surge construído como uma colagem de superfícies e elementos fabricados. A dimensão do consumo é ampliada para o artifício sintético de acumulação de produtos, objetos e imagens. A decoração é partilhada com a aridez e o vazio, como se as casas estivessem devolutas com mobiliário esquecido e desprezado. Como Sussane Pfeiffer salienta, apesar da sugestão temporal e descritiva dos objetos, os interiores inspiram e ocultam simultaneamente pistas de identificação: “Na idade do Ikea e do uso de mobília descartável, é sem surpresa que esses adereços de mobília mal nos possam permitir conclusões sobre o contexto cultural, etário ou social dos seus habitantes” (Pfeiffer 2004, 19). O exercício de identificação e desorientação das pistas objetuais reforça o sentido de abandono e de confusão destas pinturas. Natalie de Ligt oferece uma chave para esta ambiguidade entre a identidade e anonimato: “Difícilmente existe algo nas pinturas de Weischer que não esteja ancorado no vasto sedimento da memória residencial coletiva” (Ligt 2009, 9) Ou seja, apesar do difícil exercício de identificação, estas pinturas comportam a memória das casas dos pais e dos avós a partir de mobiliário familiar, mas antiquado.

Na Suécia, Simon Stalenhag constrói um paradoxo por ter criado um mundo de ficção científica assente na paisagem rural tal como explica a Glendon Mellow: “A minha arte nasce da minha experiência de crescimento no campo nos arredores de Estocolmo, nos finais de oitenta e inícios de noventa, juntamente com um bando de robots e dinossauros. Os elementos de ficção científica são uma extrapolação da tecnologia de então. Os dinossauros e robots eram o que povoava o meu ambiente nos meus solitários regressos a casa”. (Mellow 2014) Sobre as estradas com Volvos e Saabs, ou sobre as casas de madeira, flutuam naves espaciais inspiradas na trilogia original Guerra das Estrelas. Em campos de trigo estão abandonadas cápsulas ejetadas de naves espaciais ou veículos telecomandados. Complexos industriais futuristas perdem-se na neve ou estão na orla de um lago. Adolescentes circulam de bicicleta e um avô leva pela mão o neto a visitar uma

destas construções abandonadas. Um carro de polícia (normalmente um Volvo dos anos 80) persegue um dinossauro numa estrada florestal. Autómatos vagueiam pelos bosques colecionando tecidos de padrões folclóricos, penas e paus com que se adornam numa “obsessão” pelo orgânico (Stalenhag 2015). Nas pinturas digitais de Stalenhag confluem duas referências: a Suécia rural da infância, figurada pelas roupas, automóveis, celeiros e a ficção científica de Lucas/Spielberg (Maloney 2013). A paisagem prosaica suporta o mundo de ficção científica na fantasia de uma criança projetando as imagens de filmes em lugares familiares. Nas pinturas de Stalenhag, os personagens nunca parecem assustados com as estranhas criaturas e a maquinaria. Tudo parece ser uma ocorrência quotidiana.

Nos três autores existem abordagens ao quotidiano e prosaico suportadas pela figuração realista da fotografia, no caso de Shaw e Stalenhag, ou espacialmente desconstruídos em Weischer. A elaboração tonal, cromática e atmosférica modela a psicologia, criando melancolia. Pelo tratamento da luz e pela posição contemplativa do observador, a imagem real é projetada para um mundo que já não existe, onde a familiaridade se transfigurou em estranheza. Apesar da origem prosaica e quotidiana, estas obras evidenciam identidade, reconhecida por várias análises. Em Shaw destaca-se a atmosfera britânica (Sillars 2012, 33) como por exemplo nas casas de tijolo facilmente reconhecíveis. Stalenhag indica a sua origem sendo incontornável a sua experiência de infância e adolescência. Weischer inspirou-se em apartamentos abandonados em Leipzig, onde estudou durante os anos noventa. (Abdullah 2012, 170)

Existem diferenças entre estes autores. Shaw evita pintar automóveis e pessoas, enquanto Stalenhag insiste na presença desses elementos. Shaw é factual enquanto Stalenhag é narrativo e ficcional. Ambos aplicam um registo realista derivado da fotografia enquanto Weischer assume uma abordagem desconstrutiva própria da colagem. Todavia, para além das referências ao design, os três artistas usam estratégias comuns: anacronismo, melancolia e deserção.

O anacronismo é dado pela presença de objetos obsoletos como os artefactos espaciais e robóticos de Stalenhag inspirados na dupla Lucas/Spielberg e do cinema dessa época, evocando projetos estatais entretanto abandonados, como símbolos do recuo do estado social. Stalenhag justifica as suas opções figurativas pela representação de uma época na qual a tecnologia tinha uma vocação social como a pesquisa científica e em concreto, um projeto do estado sueco para um acelerador de partículas. Segundo Stalenhag, a tecnologia encontra-se agora vocacionada para ambições corporativas estreitas e resulta em gadgets e objetos de consumo

(Maloney 2013). Por sua vez, em Weischer, a mobília e a decoração de interiores é reminescente do kitsch das décadas de sessenta e setenta, a partir catálogos de decoração (Weischer 2009), reinventando a identidade visual da classe média numa época de prosperidade. Shaw retrata os seus espaços de juventude numa visão marcada pela desolação e focando a nossa atenção em insignificantes presenças urbanas: cabines, vedações, paredes, portas de garagem.

Outro recurso é a melancolia evocada por uma estabilização da imagem e do campo visual como efeito de um olhar contemplativo. O posicionamento distanciado e externo do observador em relação à cena (Shaw) nas costas das figuras (Stalenhag) e estático (Weischer), com a linha do horizonte numa posição convencional na banda central da imagem, induzindo observação reflexiva e demorada. A luz e a atmosfera ricas em cambiantes, reflexos e caracterização climática induzem nostalgia. A perspectiva é também um recurso que acentua a profundidade como um indicador de distância e subjetividade contemplativa.

Tal como refere Adrian Searle a propósito de George Shaw, os espaços destes autores são lugares de “onde pretendemos escapar” ou desertar (Searle 2011). Os interiores domésticos de Weischer são devolutos e os padrões decorativos estão ao lado de paredes com tinta descascada e objetos desarrumados ou tombados, tal como os artefactos futuristas de Stalenhag, perdidos na paisagem rural. A tecnologia e o design são obsoletos, os espaços estão vagos e as pessoas (Stalenhag) surgem como visitantes.

A familiaridade pressupõe identidade, ou seja, ser idêntico, próximo. As representações destes autores funcionam como cápsulas guardando artefactos obsoletos, renovando a presença de formas anacrónicas onde a identidade se joga entre o reconhecimento dos objetos, no mesmo instante em que se questiona essa identificação pelo fosso formado no tempo. O carácter obsoleto esvazia a utilidade e confere ao objeto um carácter estranho que se sobrepõe à familiaridade. A ambivalência entre estranheza e banalidade do efeito prosaico depende quase exclusivamente da presença de objetos de design, equipamento urbano e arquitetura. Estes espaços serão ainda familiares, mas já não o são para nós e é nesse movimento de exclusão que se joga a poética destas obras.

BIBLIOGRAFIA

- Abdullah, Hannah. *New German Painting, Painting, Nostalgia and Cultural Identity in Post Unification Germany*. London: London School of Economics, 2012.
- Augé, Marc. *Não Lugares, Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Bertrand, 1994.
- Foley, Michael. *Embracing the Ordinary: Lessons from the Champions of Everyday Life*. London: Simon and Schuster, 2012.
- Happala, Arto. "On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness and the Meaning of Place." Em *The Aesthetics of Everyday Life*, de Andrew Light, 39-55. New York: Columbia University Press, 2005.
- Ligt, Natalie de. "Balancing the Relationship Between Objet and Space in a Different Way." Em *Matthias Weischer. Room With a View*, de Natalie Ligt, 6-8. Mainz: Kunsthalle Mainz, 2009.
- Maloney, Devon. "This Art is Cool: Imagining a Dystopian Sweden full of Robots and Dinosaurs." *Wired*. 09 de Junho de 2013. <http://www.wired.com/2013/09/simon-stalenhagen-art-sweden/> (acedido em 27 de Agosto de 2015).
- Mandoki, Katya. *Everyday Aesthetics: Prosaics, The Play of Culture and Social Identities*. Hampshire: Ashgate, 2007.
- Mellow, Glendon. "Childhood of Tomorrow: Simon Stalenhagen Interview." *Scientific American*. 27 de Agosto de 2014. <http://blogs.scientificamerican.com/symbiartic/childhood-of-tomorrow-the-art-of-simon-st-229-lenhag/> (acedido em 27 de Agosto de 2015).
- Pfeifer, Sussane. *Matthias Weischer, Simultan*. Bremen: Hatje Kantz, 2004.
- Searle, Adrian. "Turner prize 2011: Shaw's world of small miseries looms large." *The Guardian*. 21 de 10 de 2011. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/21/turner-prize-2011-george-shaw> (acedido em 30 de 08 de 2015).
- Sillars, Laurence. "In Between Days." Em *George Shaw, The Sly and Unseen Day*, de Laurence Sillars. Baltic, 2012.
- Stalenhagen, Simon. *Simon Stalenhagen*. 29 de March de 2015. <http://simonstalenhagen.tumblr.com/post/113151103062/the-vagabonds-meet-the-vagabonds-refugees-from> (acedido em 26 de Setembro de 2015).
- Weischer, Matthias, entrevista de Harry Lehmann. *In the Space Between* Editado por Natalie de Ligt. Kunsthalle Mainz, (2009)

AGRADECIMENTOS

Lab2PT. Laboratório de Paisagens, Património e Território. Este trabalho tem o apoio financeiro do Projeto UID/AUR/04509 e da FCTMEC através de fundos nacionais e quando aplicável do cofinanciamento do FEDER, no âmbito do novo acordo de parceria PT2020.