

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**

Arte e Design: contaminações e destempos

Luciane Ruschel Nascimento Garcez
Mestranda UDESC

Sandra Makowiecky
UDESC/ CBHA

Resumo

Este artigo pretende discutir a relação existente entre a obra do joalheiro russo Carl Fabergé e seus *Ovos Imperiais*, a dois trabalhos do artista plástico Hubert Duprat, seus *Casulos* de ouro e *Nord*. Ambos trilham uma poética do precioso, da sofisticação, ambos percorrem uma poética do revestimento. Ambos produziram imagens que provocaram distensões no sistema de arte, ampliaram territorialidades da imagem na arte, potências de imagem que trazem o eterno devir na arte.

Palavras chave

Carl Fabergé; Hubert Duprat; casulos.

Abstract

This paper intends to discuss the existing relation between the work of the Russian jeweler Carl Fabergé and his *Imperial Eggs*, and two works of the plastic artist Hubert Duprat, his gold *Cocoons* and *Nord*. Both thrash a precious, sophistication's poetics, both thrash a revetment's poetics. Both produced images that provoked distensions in art system, enlarged territorialities in the art image; potencies of image that bring the eternal recurrence in art.

Keywords

Carl Fabergé; Hubert Duprat; cocoons.

Este artigo pretende discutir a relação existente entre a obra do joalheiro russo Carl Fabergé e seus *Ovos Imperiais*, a dois trabalhos do artista plástico contemporâneo Hubert Duprat, seus *Casulos* de ouro e *Nord*, uma forma ovóide, espécie de casulo, feita de âmbar. Ambos trilham uma poética do precioso, da sofisticação, ambos percorrem uma poética do revestimento. Ambos produziram imagens que provocaram distensões no sistema de arte, ampliaram territorialidades da imagem na arte, potências de imagem que trazem o eterno devir na arte.

Um artista, um artesão ou designer? Fabergé descrevia a si mesmo como um artista-joalheiro, o que é uma indicação de como ele via seu próprio trabalho (BOOTH, 1996, p. 29)¹. Carl Fabergé nasceu em 1846, em São Petersburgo, Rússia. Renascença, Barroco e arte do Século XVIII são influências reconhecidas em sua obra. O artista se encarregava pela criação da peça, mas sua confecção ficava a cargo de alguns experientes e meticulosos joalheiros de sua fábrica. Fabergé partilhava de prática muito usual na arte contemporânea, que é a de criar sua obra e deixar a confecção da mesma para hábeis artesãos, não isentando o artista, entretanto, de acompanhar e, de certa forma, dirigir o processo de produção.

Afirmando a importância da qualidade estética no design, chega-se ao seguinte questionamento: se ao design a estética é fundamental, o que o diferencia da arte? Para esta questão é pertinente enfatizar que a estética deve existir tanto em arte quanto em design com equivalente consciência, o que os distingue é como a função estética participa em cada um deles, no que Mukarovsky (1981) oferece inestimável auxílio, segundo o qual quando a função estética está presente, mas não é a principal intenção, dizemos que o resultado é um objeto ou imagem estético – como no caso do design; quando a função estética é a principal intenção, o resultado é um objeto ou imagem artístico – o que, evidentemente, ocorre em arte [...] A arte, pensada ou produzida, não é design e, por fim, o design não é arte (REIS; In: MAKOWIECKY e OLIVEIRA, 2008, p. 124-25)².

Tratar-se-á Fabergé como um designer, que foi um gênio no uso das cores, um mestre no uso dos esmaltes e na transformação das cores do ouro. No século XVIII um número relativamente pequeno de cores era usado na joalheria, e ele introduziu mais de 140 tons diferentes; suas experiências em ouro, misturando outros materiais, como o cobre e a prata em sua liga, também faziam parte de suas inovações, que podem ser vistas em seus trabalhos em todas as fases de criação.

Mas suas maiores e mais famosas obras são os *Ovos Imperiais*. Existem incertezas acerca do primeiro deles, mas uma pesquisa feita na Rússia recentemente, por Marina Lopato, do Museu Hermitage em Leningrado, faz crer que foi uma encomenda de 1885 feita pelo Czar Alexandre III para sua mãe como presente de Páscoa. Era um costume muito comum na época a troca de ovos ricamente ornados. Existem registros de ovos pintados por artistas como Watteau e Boucher. Os *ovos surpresa* surgiram no reinado de Luís XVI, no século XVIII, durante este período os ovos eram trocados pela aristocracia e realeza.

1 BOOTH, John. *The Art of Fabergé*. New Jersey, USA: Wellfleet Press, 1990.

2 REIS, Alexandre Amorim dos. *Design não é arte*. In: MAKOWIECKY, S. e OLIVEIRA, S. R. R. *Ensaio em torno da arte*. Chapecó, Editora Argos, 2008, p. 99 – 126.

Do primeiro *Ovo Imperial*, em 1885, Fabergé criou um total de 54 ovos (ou 56 se incluir os dois produzidos no ano de 1917, entretanto eles foram perdidos e não existem evidências de que tenham sido sequer entregues ao Czar e sua família). Sabe-se que dos 54 ovos criados, 47 ainda existem e podem ser localizados. Mas acredita-se que alguns colecionadores, por receio e privacidade, e dado o valor atual destas peças, não admitem serem proprietários de algumas.

Um de seus exemplos mais famosos, para alguns a maior obra de Fabergé, é sem dúvida o *Ovo da Coroação*, de 1897, com o qual o imperador Nicolau II presenteou sua esposa, imperatriz Alexandra na primeira Páscoa após sua coroação. Rico em detalhes e nos materiais com os quais foi fabricado, é uma recordação do poder da dinastia Romanov. O esquema de cores deste ovo é baseado na veste usada por Nicolau II no dia de sua coroação. Feito em ouro amarelo, trabalhado com esmaltes desenhando a águia negra imperial, cada qual com um diamante no ponto de encontro dos cordéis, fazendo o desenho de uma treliça com raios de sol no seu centro. No topo do ovo está o monograma da Imperatriz em diamantes e rubis *cabochons*. Dentro se encontra uma perfeita miniatura da carruagem real usada na coroação. O veludo púrpura da carruagem original é reproduzido em esmalte, a madeira da estrutura é feita em ouro amarelo, os vidros das janelas são cristais de rocha; o interior é decorado em esmaltes azuis para as cortinas e turquesa para o teto e em cima da carruagem está a coroa imperial em diamantes. É uma cópia perfeita em cada detalhe, até mesmo os degraus da carruagem descem quando as portas desta se abrem. Com muita paciência, talento e criação esta peça alcançou a perfeição, tanto por sua forma, composição de cores e também pela destreza nos detalhes de engenharia.

Outro de seus ovos que se tornou famoso foi o *Ovo da Renascença*, de 1894, um objeto suntuoso em ágata acinzentada com esmalte branco, decorado com ouro amarelo, diamantes e rubis, ao redor, motivos renascentistas trabalhados em esmaltes brilhantes vermelho, verde e azul, decorados com diamantes e rubis *cabochons*. A inspiração para esta peça veio de uma caixa de jóias do joalheiro Le Roy, que se encontra na *Green Vaults Collection*, em Dresden. A surpresa deste ovo foi perdida, fato que ocorreu com diversos dos *Ovos Imperiais*. Mesmo tendo algumas de suas peças sido claramente inspiradas por objetos de arte e joalheria, algumas sendo consideradas quase cópias, a verdade é que Fabergé ainda assim mantinha sua originalidade. Como diz John Booth em seu livro sobre o artista/joalheiro: “Verdade ou não, o fato é que a criação de Fabergé não é uma cópia, mas um trabalho de arte altamente original” (BOOTH, 1996, p. 97)³.

Didi-Huberman, no livro *Ante el Tiempo* (2006)⁴, questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem, diz que *estar diante da imagem é estar diante do tempo* (p. 11), e pergunta: *Que tipo de tempo? De que plasticidades e de que faturas, de que ritmos e de que golpes de tempo podem tratar-se esta abertura da imagem?* (p. 11). Afirma que a imagem é mais carregada de memória do que de história, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conec-

3 BOOTH, John. *The Art of Fabergé*. New Jersey, USA: Wellfleet Press, 1990.

4 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

tam. Coloca a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico por ser formado pelos elementos que sobrevivem e que retornam nesta conexão de tempos distintos, comenta que diante de uma imagem, de repente o presente se vê capturado e exposto à experiência do olhar. Neste momento existe um atravessamento que traz consigo tantas memórias e tantos véus quantos o espectador permita aproximarem-se e enriquecerem esta experiência do olhar. Este é o tempo impuro que vem contaminado de outros tempos, outros passados. O autor segue dizendo que diante de uma imagem, por mais antiga que seja, o presente não cessa jamais de reconfigurar-se. E então pergunta: Como se pode estar à altura de todos os tempos que esta imagem diante de nós conjuga sobre tantos planos? O que se pode entender é que todos os tempos são atravessados por outras temporalidades, e é isto que permite fazer um leque de conexões e relacionar uma imagem à outra, sendo que uma é contemporânea e a outra existe há mais de mil anos, mas ambas *falam* de maneira similar, existem proximidades em seus diálogos. Este tipo de experiência faz compreender que certas questões retornam na arte, não são esquecidas, muito menos ultrapassadas, é o sintoma que volta e volta questionando, problematizando olhares e conceitos, sempre atuais, olhar o passado, olhar outros tempos, para poder entender *este tempo, esta realidade*. Olhar o passado com o olhar que ressignifica, traz outros códigos de leitura na mesma obra, é impossível alcançar a obra de arte como no tempo em que foi criada, mas se podem alcançar outras potências, outras questões.

Em matéria de construção do objeto, a grande preocupação de Duprat é a confecção de seus trabalhos. Os *Casulos* é um trabalho realizado a partir de 1983, onde o artista usou um tipo de larva aquática, as tricópteras, que tecem seus casulos com os materiais que encontra à sua disposição nos leitos dos rios. Duprat as encerra em aquários com água a 4º C e disponibiliza, a princípio, alguns fios e pepitas de ouro. Durante o processo, conforme o desenvolvimento do casulo, ele vai agregando ao material disponível para as larvas, as pedras preciosas para que tecam seus casulos como se fossem jóias. As fotos são expostas em galerias, assim como o filme que mostra as larvas trabalhando, os próprios casulos são expostos fazendo Referências a jóias; em algumas mostras o artista coloca os aquários pendurados nas paredes, à altura dos olhos do espectador, contendo as larvas em seu interior em pleno processo de confecção, como se fossem quadros. Neste procedimento o artista levanta uma reflexão sobre o espaço expositivo artístico, o “cubo branco”, a sobrevivência da arte em museus e galerias no formato mais tradicional até meados do século XX, e que na atualidade tem sido discutido em várias instâncias da arte contemporânea, e também a questão da autoria, tão presente nos ovos de Fabergé. Não só o resultado de seu trabalho e processo de criação são polêmicos, a maneira como ele revela suas larvas também provoca o espectador a pensar um pouco mais sobre a arte no século XXI. Não só o procedimento aproxima os casulos aos ovos imperiais, também o resultado suntuoso, a forma e o material utilizado.

Toda obra produz uma espécie de aparição, um certo assombro que imobiliza o espectador, algumas vezes este assombro perdura por muitos anos, questões que permanecem latentes por muito tempo. É assim que a arte dialo-

ga. *Não existe concordância entre os tempos* (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 18)⁵. Obras de arte que são objetos de tempos complexos, tempos impuros, *montagens de tempos heterogêneos que formam anacronismos* (2006, p. 19), um olhar contemporâneo que ressignifica o passado num eterno devir, um sintoma que retorna recodificado pelo contemporâneo. A este respeito Didi-Huberman segue falando sobre os tempos da imagem, sobre a história da imagem, ele diz: *Muito antes de a arte ter uma história, as imagens têm tido, têm levado, têm produzido a memória* (2006, p. 22). Pensar relações na arte entre tempos, fazer conexões de obras de diversos períodos da história da arte não é um exercício que acontece por acaso, nem frente a qualquer imagem

É necessário, me atreveria a dizer, uma estranheza a mais, na qual se confirme a paradoxal fecundidade do anacronismo. Para aceder aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às largas durações do mais-que-passado mnésico, é necessário o mais-que-presente de um ato: um choque, um rasgo do véu, uma erupção ou aparição do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 23 – 24)⁶.

Na visão destes trabalhos, absorvidos com este olhar contemporâneo que os coloca em uma constelação de imagens atemporais, se encontram os sintomas que os conectam a inúmeras imagens através da história da arte, sintomas que são como fendas repentinas que conjugam diferenças, onde todos os tempos se encontram e as latências aparecem, incontroláveis, intempestivas. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem.

Nord (1997 – 1998) trata-se de uma forma ovalada, constituída de placas de âmbar amarelo, uma resina que provém de coníferas que cresceram há trinta milhões de anos no leito do atual mar Báltico. Os pequenos fragmentos (centenas deles) de resina fossilizada são polidos em uma de suas faces, depois minuciosamente colados sobre uma camada de poliestireno, que ao fim do processo é destruído. O volume oval e fechado corresponde à estrutura do casulo de ouro, e ao ovo imperial. Ambos se relacionam pela forma e pelo caráter do material escolhido, pelo insólito e extraordinário. Um volume vazio, mas que contém no interior de sua matéria, a resina fóssil, restos de insetos e vegetais, memória de tempos passados, vida retida na matéria. O artista usa do revestimento total de uma superfície para revelar um volume, só que neste caso é o vazio que está sendo moldado, nos ovos era uma surpresa a ser revelada. As superfícies polidas e lisas do mineral se juntam de maneira que a organização de planos distintos forme curvas. Mas longe de estar perfeitamente unificada, a superfície mostra as irregularidades do corte, da cor, da densidade e da pureza de cada placa. Sua transparência cor de mel permite que a luz que perpassa os interstícios da meticulosa composição ilumine a obra do interior para torná-la uma bola de fogo,

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

6 Idem.

ainda que sua origem nórdica seja o gelo. Aparece assim como um conjunto de facetas que difratam a luz, o que faz com que se assemelhe a uma pedra preciosa, um enorme topázio. Como em toda obra de Duprat, a manufatura meticulosa, a técnica que busca a perfeição no resultado, o olhar aguçado que busca materializar uma idéia, estão aí presentes.

Tanto *Nord* como os casulos têm uma relação direta com os ovos imperiais, falam de acúmulo, dos fragmentos que formam o todo; ambos falam de tempos imemoriais. Como em vários de seus trabalhos, neste Duprat também levanta uma discussão sobre luz e brilho, refração da superfície, entretanto em *Nord* a luz atravessa a peça, além de refletir seu brilho, fala de um volume onde o vazio é preenchido pela luminosidade que o âmbar proporciona, luminosidade que é característica potente nos ovos de Fabergé. Oscilação constante entre natural e artificial, real e ficção, extra-sensível e mental, idéia e coisa.

Não é a prerrogativa do mais recente, nem do nunca visto que faz a diferença em Hubert Duprat, são as diferentes inquietações que incidem sobre seus trabalhos e problematizam conceitos da imagem que permitem pensar a obra como deslocamento e destempo, trabalhos que relacionam o mais remoto ao mais contemporâneo. Há, no centro da obra de Duprat, como que uma essência do obscuro, do mistério, e uma singular univocidade, uma poética da perplexidade, onde o artista coloca um enigma, e na obra se encontram a solução e a evidência. De que se tratam suas obras próximas das formas naturais, reconhecíveis, mas transformadas, enganadoras, extraídas do mundo como ele é, senão pela simples ostentação que responde à experiência estética mais primitiva e que constitui o gesto fundador de toda criação? Independente do material utilizado, a obra resulta do acordo formal com movimento, com a luz, com a própria aparição e surpresa que ela revela, tanto para o artista como para seu público, objeto dentre os objetos improváveis. Assim como os *Ovos Imperiais*.



Ovo da Coroação, 1897.
Carl Fabergé

Fonte da imagem: BOOTH, John. The Art of Fabergé. New Jersey, USA: Wellfleet Press, 1990.



Casulos, 1983 – 2010
Hubert Duprat

Fonte da imagem enviada pelo artista.



Nord, 1997-98
Hubert Duprat