



Do grotesco ao sensível: entrevista com a artista Patricia Piccinini

From grotesque to sensitive: interview with artist Patricia Piccinini

Yasmin Pol da Rosa

ORCID: 0000-0002-4815-4020
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Patricia Piccinini

Universidade de Melbourne, Austrália

Resumo

Realizada no dia 11 de novembro de 2020, a presente entrevista surgiu como parte do processo de pesquisa de mestrado cujo foco era escrutinar a poética da artista australiana Patricia Piccinini, relacionando-a à estética do grotesco. Conhecida por exposições que criam um ecossistema de criaturas desconhecidas, a artista reflete, durante a entrevista, sobre o modo como suas criações são capazes de gerar reações conflitantes no público. Através de questionamentos lançados, Patricia Piccinini discorre sobre algumas obras pontuais, seu processo de criação e a produção e exibição de suas obras, agregando informações significativas para a compreensão de sua poética.

Palavras-Chave

Patricia Piccinini. Grotesco. Arte Contemporânea. Escultura.

Abstract

Held on November 11, 2020, this interview emerged as part of a Master degree's research process whose focus was to scrutinize the poetics of the Australian artist Patricia Piccinini, relating it to the aesthetics of the grotesque. Known for exhibitions that create an ecosystem of unknown creatures, the artist reflects along the interview on how her creations are capable of generating conflicting reactions in the public. Along the questions, Patricia Piccinini talks about some specific works, her creation process and the production and exhibition of her works, adding relevant information for the understanding of her poetics.

Keywords

Patricia Piccinini. Grotesque. Contemporary ar. Sculpture.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Abertura

Nascida na Serra Leoa, na África, mas considerada australiana por ter imigrado para este país ainda pequena, Patrícia Piccinini (1965) é uma artista que trabalha com uma vasta variedade de mídias. Em 1991, formou-se em Artes com ênfase em pintura, na *Victorian College of the Arts*, na Universidade de Melbourne, e, logo após finalizar sua graduação, em 1994, ingressou como coordenadora no *The Basement Project Gallery*. A partir de então, ganhou prêmios como o *New Media Fellowship*, da *Australia Council*, em 2000, e, mais recentemente, em 2014, o *Lifetime Achievement Award*, da *Melbourne Art Foundation*.

Passando pela fotografia, desenho, vídeo, instalação e escultura, a artista desafia a lógica de pureza sob a qual se configura o corpo humano ao apresentar criaturas que são frutos de modificações genéticas criadas em laboratório. Suas obras evocam realidades nas quais o ser humano coabitaria espaços urbanos e domésticos com criaturas híbridas resultantes do avanço da ciência e engenharia genética; com isso, convida o público a visualizar esta gama de estranhas criaturas sob o viés afetivo e familiar. O amálgama entre espécies de naturezas distintas aliado ao teor mimético de suas esculturas causa um estranhamento imediato no espectador que visita suas exposições, pois seus corpos monstruosos projetam-se em uma alteridade familiar, evocando sentimentos que transitam entre a atração e a repulsa.



Figura 1: Foto de Patrícia Piccinini ao lado de sua obra *Kindred*, 2020
Fonte: <http://www.louisapenfold.com/art-in-childhood-series-patricia-piccinini/>

Os afetos contraditórios suscitados pelas criaturas de Piccinini se apoiam no grotesco para abrir um espaço que desconstrói dicotomias e lança questionamentos sobre as relações com corpos divergentes. Seus seres são um espetáculo de sentimentos am-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

bivalentes proporcionados pela diluição das fronteiras entre humano, animal e máquina. Assim, seu uso do grotesco evoca a realidade, mas burlando-a, transfigura o aversivo em sedutor, explora a essência do inexplicável e celebra a dubiedade do absurdo.

Permitindo o encontro com um mundo estranho e anômalo, as estranhas configurações engendradas por Piccinini funcionam como um enigma, pois escapam da razão e nos puxam para a obsessão.

Entrevista com Patricia Piccinini

A entrevista foi realizada por videoconferência no dia 11 de novembro de 2020. A fim de dinamizar a leitura, foram omitidas ou condensadas, na presente transcrição, certas redundâncias e especificidades da linguagem oral, bem como interações e comentários que não foram pertinentes à conversa como um todo.

Yasmin Pol da Rosa:

Em minha pesquisa, investigo a teoria do grotesco e o aparecimento dessa categoria estética tanto na história da arte, quanto na cultura visual, buscando estabelecer relações entre obras contemporâneas e obras do passado. O que mais me chamou atenção em seu trabalho foi o fato de suas obras, apesar de possuírem reminiscências estéticas do grotesco, estarem quase sempre em uma relação pendular entre a repulsa e a atração, o que é um tanto incomum dentro desta categoria estética. Gostaria de saber como você vê o grotesco no seu processo criativo e qual a importância dele em sua poética, especialmente nessa relação de repulsa e atração.

Patricia Piccinini:

Ok, há muito para se responder nessa pergunta. Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que quando algo é novo e desconhecido, nós, como humanos, somos neurologicamente programados para sentir repulsa, porque não é algo que reconhecemos e é assustador. Então, pensamos que isso é grotesco e repulsivo. Mas, na verdade, quando você olha para a natureza, há muitas estranhezas. Por exemplo, uma foca: ela se parece com um cachorro, no entanto, é realmente muito estranha e é só porque conhecemos essa criatura que não sentimos repulsa por ela. Na realidade, elas são bastante incomuns e malucas, pois andam de maneira estranha, cheiram mal, fazem barulhos estranhos... Elas são assustadoras e estranhas, mas nós as conhecemos e não as achamos repulsivas. Portanto, parte da repulsa é não conhecer.

Outro ponto nesta questão é que eu, na verdade, não faço obras que sejam intencionalmente repulsivas. Meu objetivo não é fazer algo tão grotesco e desagradável a ponto de fazer com que as pessoas se retirem. Eu não tento fazer isso. Na verdade, muitas vezes acabo rebatendo quando as pessoas dizem "Oh, isso é tão feio!", "Oh, isso é tão assustador!". Eu sempre fico incrédula, isto porque eu fiz aquilo e eu não faria algo propositalmente desagradável. Sempre achei que o que faço é bastante atraente. Então, meu objetivo não é fazer um trabalho que as pessoas achem abominável, repugnante e que as afaste. Mas, por outro lado, também sei que na obra tem de haver algum

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

tipo de movimento. Eu poderia fazer um trabalho muito atraente, da mesma forma que também poderia fazer um trabalho muito repulsivo. No entanto, faço um trabalho que tem um pouco dos dois. Então você tem beleza, o que geralmente remete a algo relacionado à humanidade, e repulsa. E ambos estão intencionalmente ali.

O que espero que aconteça – e este é o meu cenário ideal – é que quando as pessoas vejam a obra elas sejam afastadas porque pensam “Eu não gosto disso!”, “Não sei o que é isso, pode ser perigoso”, e depois sejam atraídas porque encontram traços humanos, como olhos e outros elementos identificáveis. Ou que elas possam entender a situação em que o personagem ou a criatura se encontra e que sintam empatia, pensando “Qual seria a sensação de estar nesta situação?”. Ou seja, eu desejo que o público se afaste e depois seja atraído. E isso é algo que realmente acontece no mundo. Você está na frente da minha obra e pensa “Ah, eu gosto disso... mas não gosto! Tenho medo disso!”. Um espaço se abre no espectador para que ele possa pensar, experimentar e sentir algo. E é isso que espero, essa abertura de espaço para que o espectador decida o que pensa sobre essa criatura.

Eu acredito que isso tem a ver com a maneira que eu trabalho, pois tudo para mim é pessoal, emotivo e idiossincrático, então isso vem do espectador.

YPR:

Você se utiliza do grotesco na medida certa, nem muito, nem pouco. Ele está na medida exata para que evoque esses sentimentos.

PP:

Sim, por exemplo, eu não tento evocar pena, pois pena é uma emoção ruim.

É quando você olha para alguém e pensa «Oh, eu não gostaria de estar nessa situação», e então você se compadece dela. Muitas vezes a pena deriva da comoção. Só de ver alguém em uma situação muito profunda e terrível, talvez coberto de sangue ou muito ferido, você olha para ela e pensa «Não gosto disso porque não quero me imaginar no lugar dessa pessoa». No entanto, minhas criaturas não evocam isso. Elas têm uma espécie de força e possuem relacionamentos que nos parecem um tanto materializáveis ou desejáveis. Na maioria das vezes, estão em uma situação ativa e bastante segura – há muitas cenas de sono nos meus trabalhos, porque para conseguir dormir é preciso estar seguro. Então, minhas criaturas possuem uma força de caráter que não as torna dignas de pena. E isso também faz parte da repulsão.

YPR:

Ao longo de minha pesquisa, pude perceber que determinadas formas visuais circunscritas na categoria do grotesco tendem a se repetir ao longo da História da Arte, especialmente porque o grotesco, em geral, está muito relacionado à hibridização entre espécies. Em uma obra sua, *Eagle Egg Man (The Philosopher)*, do ano de 2018, vejo uma semelhança com o estudo de fisionomia do artista francês do século XVII Charles Le Brun, no qual ele hibridiza o rosto de um homem com o de uma águia. Você se inspirou, direta ou indiretamente, em Le Brun, ou essa semelhança aconteceu ao acaso?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

PP:

Eu realmente adoro Charles Le Brun! Sempre adorei seu trabalho. Em primeiro lugar, porque ele é um belo e incrível desenhista. Em segundo lugar, porque tornou seus estudos fisionômicos muito disponíveis; eles estavam em todos os lugares por causa da imprensa, e eram muito populares. O que ele estava fazendo era ilustrar uma noção popular da época, a de que você podia definir a personalidade de uma pessoa pelo animal com o qual ela se parecia. Então, se você parecia um burro, você era teimoso; se você se parecia com uma águia, era sábio; se você parecia um porco, era ganancioso. Era uma forma muito comum e popular de entender as pessoas, seus caracteres. Uma maneira de dizer "Ah, eles agem assim porque têm essa característica animal e é possível ver isso em seus rostos". Era assim que compreendiam a personalidade das pessoas.

Agora, no século 21, a forma como entendemos o que nos motiva não é com qual animal nos parecemos, mas a partir de nosso DNA. Olha-se para o DNA e determina-se as probabilidades de comportamentos de dependência ou de distúrbios de saúde, como diabetes, problemas metabólicos ou de saúde mental. Para mim, é interessante porque ambos são formas contemporâneas de explicarmos a nós mesmos o que nos anima. Acho que daqui a cem anos a forma como entenderemos nós mesmos será completamente substituída. Haverá alguma outra maneira de entender o que nos motiva que não seja através do mapeamento do DNA. Talvez algo mais sofisticado ou muito mais simples.

O fato é que estamos sempre procurando maneiras de entender nossas ações e como somos através de nossas características físicas. Foi isso que me inspirou a fazer *Eagle Egg Man*, e ele foi uma referência muito consciente e direta ao trabalho de Charles Le Brun. O fato das criaturas que compõem *Eagle Egg Man* serem supostamente geneticamente modificadas pode suscitar questionamentos do tipo: "Como eles chegaram aqui?", "Eles foram criados geneticamente?" Pensar em como eles supostamente poderiam vir à vida é um tipo de narrativa inspiradora para mim. As três figuram alimentam ovos e esses ovos são um sinal de uma nova vida em potencial.

Os ovos sempre foram vistos como símbolos de uma vida florescendo, e é por isso que os temos na Páscoa, segundo a tradição cristã. Os pássaros são outro signo de nova vida. Então, as criaturas de *Eagle Egg Man*, esses homens sábios, estão cuidando desses ovos, dessas novas vidas tão importantes para a humanidade, o que é uma coisa um tanto incomum porque não é um ato masculino, e sim feminino.

Eu realmente amo esse trabalho, é muito surreal e eu ainda não os exibi muito.

YPR:

Acho essa uma obra bastante enigmática. Você já comentou um pouco sobre isso na questão anterior, mas quais foram as principais ideias que guiaram as três figuras de *Eagle Egg Man*? E como se deu o processo de criação dela?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

PP:

Bem, em primeiro lugar, se você olhar para eles verá que são bem pequenos, desse tamanho [fazendo gestos com as mãos indicando a altura de, aproximadamente, 60 centímetros]. São homens pequeninos cujas partes de baixo são feitas de uma bota de cowboy, e o enfeite da bota se tornou uma espécie de textura de pele. Eles são bastante ornamentados e muito bonitos, boa parte da beleza deriva da decoração da bota de cowboy. Abaixo da estrutura da bota, estão as bolsas, onde encontram-se os ovos. São homens de meia-idade de lindos cabelos ruivos, mas que têm esses grandes bicos de pássaros – oriundos de Charles Le Brun –, que dão a impressão de uma ligeira fusão ocasionada pela união de um objeto, a bota, e um animal, que é uma espécie de pássaro-humano. Estas criaturas são verdadeiros híbridos que aparentam estar muito ocupados cuidando de seus ovos.

Todas as mulheres nascem com óvulos no corpo e, para mim, isso é muito bonito, pois nos valoriza e nos torna importantes. Então, no momento em que dou a possibilidade desses homens também possuírem ovos, estou dizendo que estão fazendo um trabalho importante, que estão executando algo o que nós fazemos o tempo todo. Nós cuidamos dos nossos óvulos desde que nascemos e temos uma ligação com toda a natureza através deste papel. Há muitas coisas fantásticas em ser uma mulher. Uma delas é que estamos muito ligadas ao meio ambiente através do nosso ciclo reprodutivo, e parte disso vem dos ovos que alimentamos durante nossa vida. Ter dado a esses homens a mesma função é como ter conferido a eles o papel mais importante que se possa receber. É como dar a eles algum tipo de grandeza, quase como os Três Reis Magos.

Outra questão importante do trabalho é que é muito raro o macho da espécie cuidar da prole, poucos mamíferos o fazem. Existem algumas aves que cuidam do ovo e da prole, como o casuar – um pássaro grande que cuida dos filhotes – no entanto, isso é incomum, pois geralmente é uma função feminina. Ao mostrar que esses homens de aparência sábia estão cuidando de ovos, eu quero dizer o quanto são importantes por suas ações.

YPR:

Quais são os elementos motivadores para seu processo de criação? Você busca referências em outros artistas, filmes, séries, documentários sobre o mundo animal ou sobre ficções científicas e/ou em outras produções da cultura visual?

PP:

Uma das coisas que realmente valorizo na minha prática é que meu trabalho seja relevante. Eu poderia facilmente fazer um trabalho bem esotérico no que tange ao entendimento e com uma abordagem bastante teórica. Eu estudei História da Arte e Filosofia, o que poderia me permitir fazer um trabalho muito obscuro, e talvez isso se encaixasse melhor na compreensão elitista do mundo da Arte. Há poucas pessoas – chamadas de *cognoscenti* – que conseguem compreender a arte e são poucos os indivíduos que podem fazer parte deste clube de entendedores de arte. E eu realmen-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

te não quero fazer parte disso. Minha intenção é fazer um trabalho que seja relevante para a vida que levamos hoje. Quero me conectar com as pessoas através das ideias. Eu sou apenas uma pessoa normal e sou afetada da mesma forma que todos são atingidos pelas mesmas ideias.

Todos, na última década, têm ficado cada vez mais interessados no meio ambiente, logo, eu também! É por isso que quero fazer um trabalho sobre o meio ambiente, porque também estou interessada nisso, também sou afetada por isso como todo mundo. Eu quero ter uma conversa sobre os temas atuais com outras pessoas que também são afetadas por isso. Tenho minhas intenções e trabalho duro para fazer uma obra que tente comunicar muitas ideias em camadas diferentes; algumas camadas são bastante óbvias, outras nem tanto. Eu realmente desejo que a maioria das pessoas possa adentrar nesta camada superior e que possam tirar algo disso. Eles podem não compreender todas as camadas, e esta tudo bem. Com o tempo, se elas se importarem, isso ainda estará disponível. Então, eu tenho minhas intenções e tento comunicá-las; em seguida, temos o espectador, com as bagagens pessoais que traz para o trabalho. O significado é criado entre mim e minhas intenções, o espectador e o objeto.

O significado não reside em mim, em quem eu sou ou quais são os meus relacionamentos. Claro, o trabalho é construído pela minha leitura e pelas minhas escolhas, mas não é sobre mim. Não espero que as pessoas se interessem por mim como pessoa. Dito isso, ainda há coisas que trago para a obra: as qualidades estéticas, as ideias conceituais e o conteúdo emocional. A partir disso, o significado é criado por três outras partes: minhas intenções, o objeto e o espectador. O significado está lá, no meio, junto, como se houvesse três coisas e houvesse o significado entre elas. Não é como se todos os objetos revelassem tudo. Ele tem sentido por si mesmo, mas eu também ouço o que vem do espectador.

Você me pergunta quais são as minhas referências e o que eu olho: eu olho para tudo! Eu vejo TV, leio muitos livros de psicologia porque me interesso por linguagem corporal; tenho afinidade com questões ambientais; leio muitas coisas sobre ciência; me interesso pelas ideias em torno de políticas sexuais; atraio-me por História. Portanto, muito do trabalho trará toda essa gama de referências que nem sempre são vistas em sua totalidade (como o resgate a Charles Le Brun... você viu isso, mas nem todo mundo a ver, talvez uma a cada mil pessoas a veja, contudo, ela está lá na obra). Se você as perceber, tornará o trabalho mais excitante para você, porém, independente da percepção das referências, eles ainda evocarão questionamentos – você ainda os verá e se perguntará “O que eles são?”, “Eles saem de um sapato! E o enfeite neste sapato é tão lindo, ele se parece com um ornamento corporal, quase como uma tatuagem ou algo assim, algo estranho!”. Minhas criaturas têm seu próprio mundo desconhecido no qual você pode entrar, é muito imersivo. Não é preciso perceber a referência histórica para criar uma experiência cativante.

YPR:

Uma de suas séries que mais gosto é *Nature's Little Helpers*. Eu a vejo como um bestiário medieval portador de um cunho moral que transcende o teor estético das figuras. Apesar da série ser do ano de 2005, existem trabalhos mais recentes, como

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

The Cleaner e *The Defender*, de 2019, que parecem estar em consonância com a proposta dos seus *Little Helpers*. Essas obras mais recentes se conectam com a série de 2005? Levando-se em consideração que os problemas com relação à natureza aumentaram muito de lá para cá, como essas duas criaturas conectam-se com as questões da fauna e da flora atualmente?

PP:

É verdade, esses trabalhos recentes, *The Cleaner* e *The Defender* – e outro sobre um morcego, *Shadow Bat* – estão relacionados ao trabalho que comecei em 2005. Por volta dessa época, as pessoas começaram a se interessar muito mais pelo meio ambiente de uma maneira corriqueira. Foi quando começamos a perceber as extinções que aconteciam ao redor do mundo, a degradação do solo e as mudanças climáticas. Os cientistas sabiam de antemão, mas foi ali que pessoas comuns como nós – como eu – começaram a se conscientizar sobre isso. E uma das questões de meu interesse era refletir sobre até onde iremos para desfazer os danos que causamos ao meio ambiente e quais são os tipos de soluções que podemos tomar. Como a sedução da solução tecnológica nos serve? Então, eu fiz uma série de trabalhos em torno disso.

Muitas coisas terríveis que aconteceram no meu país não foram feitas com a intenção de prejudicar o meio ambiente, mas sim por pessoas que na verdade tinham bons propósitos. Os ingleses, por exemplo, ao colonizar o país, vieram para a Austrália e trouxeram coelhos, porque tais animais são uma rica fonte de alimento. Eles os viam como essencialmente benignos, como se não causassem nenhum dano, e por isso os introduziram em nosso ambiente. Mas os coelhos são incrivelmente destrutivos! Essas lindas e pequenas criaturas se alimentam de tudo o que os animais nativos comem, o que levou a extinção de algumas espécies. Assim, espécies nativas foram extintas não porque os ingleses quisesses machucá-las, mas porque queriam se sentir melhor neste ambiente tão assustador e estranho.

Então, minha ideia não é olhar para trás e envergonhar as pessoas, pois ainda fazemos muitas coisas com boas intenções, como a extração de água das profundezas do solo e a instalação de minérios para fins benéficos da população, quando, na verdade, isso acarretará na destruição do meio ambiente. Portanto, não se trata de vergonha, minhas histórias falam sobre quais são os tipos de soluções possíveis para esse terrível problema e abrem uma discussão em torno delas.

Outro exemplo: quinze anos atrás, quando comecei, não havia tanto plástico no oceano quanto há agora. Assim, penso nas lindas tartarugas chamadas tartarugas-de-couro. Esta espécie vive muito tempo e dá à luz quando está na casa dos seus vinte anos de idade. Elas são enormes e se alimentam de água-viva, o que é um problema, pois, os sacos plásticos no mar assemelham-se às águas-vivas o que faz com que acabem ingerindo muito lixo. O plástico fica enrolado em seus corpos e elas começam a morrer por isso, é um pesadelo! Por conta desses problemas, essas lindas tartarugas estão em vias de se extinguir. Então, quando faço [a obra] *The Cleaner*, a primeira coisa que intento é chamar atenção para essa situação, já que muitas pessoas não sabem sobre a tartaruga-de-couro e seus dilemas com o meio ambiente, elas não sabem que

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

essas tartarugas confundem sacolas plásticas com comida, não sabem que elas morrendo de fome porque estão cheias de sacolas plásticas nos seus interiores. Levo a história deste mundo para um mundo maior e, portanto, a história torna-se uma proposta.

Porque tudo o que vemos é isso: uma tartaruga com aspecto tecnológico, portadora de um tipo de componente mecânico semelhante a um aspirador de pó – essa é uma das coisas que as pessoas estão propondo para limpar o mar, grandes aspiradores de pó que filtram a o mar. Parece-me meio insano... não sou uma bióloga marinha ou uma engenheira ambiental, mas isso parece um passo bem pequeno, um jeito rebuscado de pensar, já que a verdadeira maneira de pararmos a poluição marinha é simplesmente cessarmos a produção de plástico. Pararmos de disponibilizá-lo de maneira quase gratuita e termos mais cuidado com o que é jogado nos oceanos. Acredito que isso pode ser feito facilmente, desde que tenhamos as políticas e os locais adequados. Contudo, eu acredito que as pessoas não sabem o que isso exige.

Quando você olha para *The Cleaner* verá que esse trabalho está, antes de tudo, chamando a atenção para algumas histórias: a história da morte da tartaruga-de-couro; a história que gira em torno da poluição do oceano e sua possível limpeza; e a história que recai sob a proposição de uma solução tecnológica. Ela [a história] tem esse aspecto levemente esperançoso, porque é como se dissesse: "Ah, talvez pudéssemos fazer isso, talvez pudéssemos fazer aquilo", "Poderíamos criar uma espécie de tartaruga-humana, um híbrido que também tem um componente robótico e pode limpar o oceano". Para mim não é uma anedota assustadora, mas sim um fato concreto, pois esta espécie não existirá em algumas décadas, já que está em seu caminho de extinção. Isso é algo a se marcar de alguma forma. Apesar de estar particularmente assustada com esta situação, não quero assustar meu público, não quero fazer um trabalho que diga: "Existem cinquenta tartarugas-de-couro com a barriga aberta e cheia de plástico". Minha intenção é fazer uma espécie de proposição, um trabalho para olharmos e pensarmos no que pode ser feito. É uma história que todos temos dentro de nós sobre o mar, o plástico e os animais que se alimentam dele.

YPR:

Algo que me intriga muito é a forma como suas obras são expostas; em cada exposição as encontramos em ambientes diferentes. É você quem escolhe isso ou é um trabalho exclusivo da curadoria local? E, ao seu ver, qual é a importância da expografia para a recepção da obra?

PP:

Isso é algo pelo qual tenho feito um grande esforço há muito tempo, talvez cerca de quinze anos. Quando eu era uma jovem artista, interessei-me por criar ambientes, mas é difícil, por várias razões práticas, fazer uma escultura e depois não a colocar em um pedestal, ele diz "Não toque nisso!", por exemplo. Sou muito boa em fazer coisas pequenas, como peças com detalhes, e é muito mais difícil para mim montar grandes ambientes. Portanto, tenho me empenhado nisso há muito tempo tentando melhorar este aspecto – e acho que nos últimos cinco anos tenho tido resultados melhores.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Quando você olha minhas obras, não há problema em vê-las em um pedestal, mas fica muito mais difícil suprimir a descrença¹. Esse é um termo cinematográfico que remete ao ato de olharmos para um filme e aceitarmos que isto é uma história, que não é real, mas que, mesmo assim, podemos ser levados por ela. É uma estratégia recorrente nos filmes, mas como pode ser feita em uma galeria? Uma das maneiras é criar um ambiente. Eu tenho feito, nos últimos anos, grandes esforços para criar ambientes ao redor das criaturas a fim de causar a suspensão da descrença. Minhas criaturas são muito, muito estranhas – uma tartaruga humana com um aspirador de pó, é um tanto estranho – então, como tornar isso concebível, como suspender essa descrença? A melhor maneira de fazer isso é concebendo um ambiente ao redor que apoia a ideia dessa criatura híbrida [referindo-se à obra *The Cleaner*] criada para limpar o ambiente para nós porque sujamos o mar por razões realmente estúpidas, porque não somos organizados e deixamos o lixo ir para o oceano. Em uma exposição recente em Helsinque, um terço da galeria era um grande espaço atmosférico no qual era possível caminhar e dava a sensação de um espaço vivo; as outras duas salas eram obras sobre pedestais e a quarta sala era composta por uma grande obra de vídeo bastante envolvente.

Eu tento criar estes espaços, principalmente se tiver orçamento – e isso é outra questão importante: para criar ambientes você precisa de dinheiro. Muitas vezes eu não tenho o dinheiro, mas, se o tiver, o farei, porque é uma forma muito melhor de apresentar o trabalho.

Eu fiz diferentes tipos de ambientes, como dioramas, por exemplo. Dioramas remetem a uma tradição de museus no qual você insere um leão taxidermizado – no caso de um museu de história natural – em um ambiente, obviamente artificial, mas que simula o espaço do mundo real. São espaços artificiais, mas que dialogam com o natural. Fiz, também, outro tipo de espaço bastante artificial repleto de flores artificiais – cerca de três mil flores. Quando possível, utilizo também o próprio espaço: às vezes, eu posso trabalhar em um lindo porão onde as pessoas não estiveram por 50 anos, deste modo é possível usar o porão, o seu cheiro, a sua sujeira, seu espaço real.

Então, sim, conforme estou envelhecendo, venho tentando criar os ambientes também.

YPR:

Suas criaturas recebem uma textura de pele geralmente enrugada, na qual encontramos algumas imperfeições humanas, como pintas, manchas e dobras. Como são feitas as escolhas das texturas de pele que compõe cada obra? Você acha que isso pode intensificar o teor grotesco?

PP:

Você sabe como faço meu trabalho? [diante da minha resposta afirmativa, a artista continua].

1- Suspensão de descrença trata-se da aceitação do espectador das premissas de um trabalho de ficção, tomando-as como verdadeiras, mesmo que sejam fantásticas. É a suspensão do julgamento de veracidade em prol do entretenimento.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Eu faço os desenhos, trago as ideias e depois trabalho com um modelista 3D, que os constrói no computador; depois, produzimos uma estrutura central pequena, e então trabalhamos com um molde como escultura para colocar plasticina nele, uma espécie de espuma. Eu trabalho com muitas pessoas que são muito competentes no que fazem: Dennis é muito bom na parte computacional, Adam é muito bom em fazer rugas, Isabela é muito boa em pintura, Mitsumi é muito boa em costuras, Liz é muito boa em fazer o cabelo e Peter é muito bom em coordenar todo esse pessoal. Então, eu não faço essas coisas sozinha, mas sim com um time de pessoas – deve haver 10 pessoas envolvidas em cada trabalho. É muita perícia, muito conhecimento. Embora seja minha ideia e minha prática, cada um traz para o trabalho a sua especialidade.

Eu trabalho com um escultor que é particularmente bom em fazer rugas quando quero um trabalho que deve ter muitas rugosidades. Quando estou trabalhando em algo que não necessita de rugas, trabalho com outro escultor que é muito rápido e faz superfícies encantadoras. Atuo com pessoas que têm habilidades muito específicas.

Você me perguntou como essas superfícies e texturas surgem... Bem, elas surgem porque se relacionam com o conteúdo da obra. Por exemplo, na obra *Sanctuary* – que apresenta dois velhos macacos da espécie bonobos com cabelos brancos envoltos por um abraço – eu trabalhei junto com esse escultor que é fantástico em fazer rugas e não fica exasperado fazendo tal ofício. É uma tarefa muito entediante e alguns escultores não fazem isso porque leva muito tempo, então eu trabalho com um que realmente adora esse tipo coisa. Muitas das decisões são tomadas trabalhando com as pessoas certas e comunicando minhas intenções verbalmente e por meio de desenhos. Mas eles trazem muito também. Eles trazem 20-30 anos de experiência, portanto, sabem o que estão fazendo.

Por um longo tempo, evitei fazer peles escuras e tenho alguns motivos para isso. A primeira razão é que o silicone é um material turvo. Se você abrir um frasco de silicone, verá que ele se parece com um leite, é como xampu branco e cremoso. Se você quiser atingir tons pastéis, ele é ótimo – é possível também obter cores brilhantes, mas elas ficam um pouco turvas. Então, nós evitamos usar peles escuras porque obter uma pele profundamente escura, brilhosa e bonita, é realmente difícil (é muito mais fácil fazer rosa porque ela é uma cor pastel). Atualmente, empreendemos em torno de seis meses de trabalho para corrigir esse problema, e estudamos como poderíamos tornar o silicone translúcido para que pudéssemos colocar uma tinta marrom e o tom se mantivesse, sem virar uma espécie de cor turva, suja e pastel.

Um outro motivo pelo qual minhas figuras não possuem tons de pele mais escuros é porque este tom de pele é muitas vezes visto como monstruoso, como se apenas por ter uma pele escura você não fosse normal, fosse um monstro assustador e por isso devesse ser temido. Eu realmente não quero reforçar isso. Se eu fosse lançar algo um pouco ameaçador para as pessoas ao mundo, eu não as faria com uma pele escura, justamente porque não é meu intuito dizer que pessoas de pele escura são outras, porque elas não são outras, elas são lindas – na verdade, muito lindas!

Levou um tempo para eu aceitar que, na verdade, algo muito importante no mundo é a representatividade, você precisa ser capaz de se ver nas coisas. E esse é outro

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

aspecto a ser mencionado: eu faço muitos trabalhos que retratam mulheres porque sou mulher e eu não vejo o tipo de mulher que me interessa na cultura popular. Estou tentando apresentar mulheres que são mães, que são vulneráveis e, ao mesmo tempo, fortes. Acho que mais de 50% do meu trabalho são mães. Portanto, eu estou focada nisso porque sinto que é muito importante, e mesmo sendo comum – todas nós viemos de uma mãe –, não vemos com frequência a reprodução de imagens de mães que tenham tamanha complexidade e integridade. Então, é nisso que me concentro.

Agora minha posição mudou porque o mundo inteiro também mudou. Atualmente, temos a coragem e a força para dizer “Sim, vou fazer peles escuras!”. Então, cerca de um ano atrás, comecei a produzi-las. Foi preciso muito trabalho técnico e vontade para fazer isso, e sinto muito orgulho pelo resultado. Esse processo de produção coincidiu incrivelmente com o *Black Lives Matter*, e foi como se passasse pela minha cabeça: “Nossa, estou pensando nisso, mas, o mundo inteiro está pensando nisso também!”. Significa que faço parte desse mundo – o que é óbvio – e que estou representando o mundo, não apenas a mim.

Minha pele é super branca, então, no começo, muitos dos meus trabalhos eram tidos como se fossem meus filhos, como se eu os tivesse colocando no mundo e, portanto, seriam a minha prole. Mas, agora, não é bem assim, é um pouco diferente.

YPR:

Eu adorei conhecer melhor todos os processos pelos quais os trabalhos passam e espero ansiosamente por essas obras com peles mais escuras. Pelas suas palavras, vejo que os detalhes ajudam a expressar os sentimentos de repulsa e atração das obras.

PP:

Sim, e é por isso que trabalho com dez pessoas para fazer as obras. Eu poderia facilmente fazê-las sozinha, de papel machê, por exemplo. Poderia costurá-las ou desenhá-las, mas não faço esse tipo de trabalho porque quero que as pessoas se conectem com eles. Essa é a minha intenção e quanto mais reais eles parecem, mais as pessoas podem fazer isso. A conexão, para mim, é uma coisa boa. Contudo, muitas pessoas no mundo da arte não veem isso com bons olhos, pois acham que é populista, afirmando que qualquer pessoa consegue compreender, que a população de massa gosta. Eu fico muito feliz em agradar esse tipo de público, porque eles são valiosos também. Eu quero me conectar com eles, pois são importantes, e é por isso que faço trabalhos assim. Seria muito mais fácil para mim produzir obras com peças de lixo, por exemplo – eu poderia fazer isso, é fácil: você precisa apenas ser uma pessoa muito conectada [com as questões ambientais] e bastante filotérico². Mas esse não é o meu caminho. Prefiro fazer obras que estejam ao alcance das pessoas de alguma forma. E isso não é visto de maneira muito favorável pelo mundo da arte em geral. Muitas pessoas desse meio me dizem: “Oh, seu trabalho é

2- Termo – de difícil equivalência em português – utilizado para se referir a quem pensa que mostrar um interesse especial pelo bem-estar dos animais o faz parecer uma alma mais gentil e bondosa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

muito acessível". Sim, ele é! E as pessoas adoram, pessoas comuns. Mas isso não é propriamente desejável porque o mundo da arte reside do elitismo.

YPR:

Por fim, gostaria de ressaltar algo que acho muito potente em seu trabalho: o olhar. Em todos os seus trabalhos, encontramos olhares expressivos que nos dizem muito e parecem refletir a alma de todas as criaturas que você concebe. Adoraria ouvir você falando um pouco sobre esses olhos que nos comovem tanto. Qual o significado do olhar das suas criaturas?

PP:

Os olhos são muito importantes. Quando comecei a fazer as obras, há cerca de 20 anos, trabalhei com uma pessoa que fazia os olhos, ele produzia olhos para pessoas que perderam os seus por causa do câncer. Ele era muito bom, e os olhos que criava pareciam muito naturais porque realmente eram feitos para pessoas reais. No entanto, nosso processo de trabalho juntos era muito complicado porque se eu pedisse um olho de 23 mm ele não conseguiria produzi-lo, já que o olho humano é de 22 mm. Assim, após cerca de 2 anos trabalhando com ele, percebemos que tínhamos que começar a fazer os olhos em nosso próprio estúdio. Então, começamos a encontrar uma maneira de viabilizar isso – e foi realmente árduo produzir olhos realistas e de aparência humana, mas com variações. Como na obra *Kindred*, em que a mãe orangotango possui olhos muito laranjas. A pessoa com quem eu trabalhava anteriormente nunca faria um olho laranja. Por isso, para fazermos coisas diferentes, precisamos produzi-las no estúdio.

Os olhos que fazemos são realmente bonitos – Liz os faz. Eles são todos pintados à mão com um pincel minúsculo; têm uma superfície arredondada e também contam com aquela espécie de cristalino na frente, então não são apenas como bolas, pois há uma elevação muito pequena no topo que dá a sensação de realismo – sem essa protuberância, o público não identificaria um olho real. É feito muito esforço para produzir esses olhos, porque boa parte do trabalho está nos olhos, o foco recai sob eles. Por exemplo, *Big Mother* – um trabalho muito antigo com uma grande mãe babuína segurando um bebê – tem olhos que parecem contar sua história: ela é a cuidadora de uma criança e está a amamentando; ela tem uma conexão física e emocional e em seus olhos vemos o quanto está realmente comprometida. A obra suscita alguns questionamentos, como: “Ela é uma serva? Qual é a sua situação?” E podemos ver em seus olhos uma espécie de conflito, o conflito de ser mãe e também ter uma ligação emocional e física. Mas, pode se tratar de uma serva que não está exercendo sua vontade. Há muito nisso. Não é o filho dela, então, o que está acontecendo? Existem todas essas questões que esse trabalho levanta. E, na maioria dos trabalhos, os olhos são extremamente importantes.

Além disso, se elas [as criaturas] olharem para você, isso pode ser muito confrontador; ao mesmo tempo, se elas possuem um olhar mais introspectivo, podemos perceber que têm o seu próprio mundo interno. No entanto, às vezes, elas olham para nós e recorrem a nós, quase como se dissessem “Me pegue, me dê um abraço”, apelando

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

para o nosso lado emocional. Posso dizer que para onde os olhos olham é extremamente importante. Da mesma forma, eles [os olhos] geralmente têm partes brancas – talvez os primatas até tenham partes brancas nos olhos, mas os humanos desenvolveram isso ao redor dos olhos com muito mais força. E tal fato aconteceu porque precisamos saber para quem e para o que estamos olhando, o que é algo muito importante para nós, mas que não é tão importante para outras criaturas, como os pássaros ou porquinhos-da-índia. Logo, eles não têm o branco ao redor dos olhos. Deste modo, muitas das minhas criaturas têm um pouco de branco [em torno dos olhos], então você sabe para onde elas estão olhando.

Todos esses detalhes são muito importantes mesmo. Como dito antes, me concentro muito na linguagem corporal porque nós lemos sem saber que lemos, entendemos sem nem pensar nisso; sentimo-nos ameaçados, amorosos, temos empatia ou nos afastamos apenas pela maneira como outra pessoa posiciona o seu corpo. Tudo isso está no trabalho, em cada peça, na maneira como são.



Yasmin Pol da Rosa

Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brasil) e graduada em Artes Visuais pela mesma instituição. Atualmente, pesquisa sobre a estética do grotesco e suas reverberações em obras das mais diversas épocas. Dentro da linha de pesquisa de História e Teoria dos Processos Artísticos, desenvolveu um trabalho com foco na poética da artista contemporânea Patricia Piccinini (1965), tangenciando-a às multiplicidades do grotesco.

Patricia Piccinini

Artista australiana multimídia, conhecida por seus trabalhos em escultura que promovem diálogos entre arte, ciência e fantasia. Formou-se em Artes, com ênfase em pintura, na Universidade de Melbourne. Ainda que suas produções mais antigas datem da década de noventa, sua carreira artística começou a ganhar mais visibilidade a partir do ano de 2003, quando participou da 50^a Bienal de Veneza, expondo suas criaturas híbridas e inquietantes em um dos pavilhões. Em 2016, recebeu o título de Doutora honoris causa em Artes Visuais e Cênicas pela Victorian College of the Artes (Universidade de Melbourne).

Como citar: ROSA, Yasmin Pol da; PICCININI, Patricia. Do grotesco ao sensível: entrevista com a artista Patricia Piccinini. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 46, nov. 2021. ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.117859>
