

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SONIA SALGADO LABOURIAU

LABORATÓRIO MÓVEL

Porto Alegre
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

SONIA SALGADO LABOURIAU

LABORATÓRIO MÓVEL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, na área de concentração em Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini.

Porto Alegre, fevereiro de 2017

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini (orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Prof^a. Dr^a. Elaine Athayde Alves Tedesco
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV)

Prof^a. Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPG-Letras)

Prof^a. Dr^a. Nádía Maria Weber dos Santos
Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRS)

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Maria Léa Salgado-Labouriau e Luiz Fernando Gouvêa Labouriau, *in memoriam*;

A meu orientador, Professor Dr. José Avancini, à Professora Dra. Sandra Terezinha Rey que me orientou na primeira etapa desta pesquisa, à Professora Dra. Maria Amélia Bulhões, aos professores do PPGAV do Instituto de Artes – UFRGS, ao Professor Dr. Luís Alberto Brandão Santos, por todas as contribuições valiosas,

Aos colegas e amigos Alice Zanon, Ana Cristina Brandão, Camila Schenkel, Eduardo Lapouge, Flavia Leme, Flavya Mutran, Frantz, Henrique Roscoe, Isabel Labouriau, Laura Cattani, Lorena d’Arc de Menezes, Luiza Gasparini, Maria Bethânia Silveira, Maria Helena Andrés, Maria Ignez Paes Barreto, Marília Andrés, Mozart P. Dos Santos, Munir Klamt, Paschoal Giardullo, Priscila Freire, Rebecca Monteiro, Sarah Vaz, Victor Galvão e a todos aqueles que tornaram possível esse trabalho.

Essa pesquisa contou com a bolsa PCRH da FAPEMIG - UEMG em parte do tempo de sua realização.

SUMÁRIO

Resumo.....	7
Abstract.....	8
Lista de figuras.....	9
0 – Introdução: Laboratório móvel.....	17
0.1 Operações de desarmar	18
0.2 Uma estratégia pessoal: Laboratório móvel	19
0.3 Materiais e métodos?	24
1 – Material.....	28
1.1 O mármore cicládico: pedra e histórias.....	31
1.2 Matéria amorfa como operação.....	34
1.3 A gordura em Beuys.....	37
1.4 Forjar e reforjar.....	41
1.5 Matéria em trânsito.....	43
1.6 <i>Em pó</i>	49
1.7 <i>Pássaros migratórios</i>	64
1.8 Uma tinta selvagem.....	74
2 – Modo de fazer.....	89
2.1 O modo de fazer como referência	90
2.1.1 Penone, resíduos e ecos	90

2.1.2	Richard Serra e o contexto como modo de fazer.....	98
2.1.3	Consciência como processo: entre arte e vida — Cage, Kaprow e Morris.....	105
2.1.4	Membranas, intervalos — Lygia Clark, Yves Klein.....	111
2.1.5	Kapoor, ocos.....	118
2.1.6	Esvaziar e preencher, uma consulta ao livro das mutações.....	124
2.1.7	Espaço como devoração, Didi-Huberman, Bataille.....	126
2.2	Caderno de laboratório.....	129
2.2.1	Proposição inicial: <i>Bonecas Russas</i>	129
2.2.2	Moldagem em movimento.....	132
2.2.3	Os planos se desviam.....	137
2.2.4	Contramoldes.....	139
2.2.5	Panelas.....	141
2.2.6	Da argila mole até a dureza de couro.....	144
2.2.7	Os tempos da secagem e a transformação pelo fogo.....	150
2.2.8	Superfícies de repercussão: matéria viva.....	158
2.2.9	Laboratório.....	159
3	— Considerações finais: falar de laboratório	166
4	— Referências	178

RESUMO

Esta tese trata da experiência do material e do modo de fazer como potência conceitual para a produção na arte contemporânea, relacionada à exploração de obras contingentes que se articulam em torno da transformação e de fluxos ao longo do tempo.

Toma como fio condutor a minha pesquisa em curso na arte e a estratégia de ‘laboratório móvel’, que consiste em uma articulação de produção e reflexão com base na observação, na experimentação a partir do cotidiano e na receptividade ao inesperado.

São relatados ensaios realizados no presente bem como trabalhos de momentos anteriores. Entre esses, moldagens corporais sucessivas, superfícies repercussivas relacionadas à alimentação e ao regime diário de fluxos do corpo. O encontro com obras de outros artistas e teóricos permite aproximações e contrastes, de maneira a relacionar diversos momentos de minha pesquisa e, sobretudo, prospectar alargamentos em relação à produção e reflexão contemporâneas.

Palavras-chave: material, processo, *work in progress*, moldagem, alimentação, corpo, terracota, tinta de café.

ABSTRACT

This thesis addresses the experience of materials and process as a conceptual potency for production in contemporary art, related to the exploration of contingent works articulated around the transformation and flux through time.

It takes as a guiding thread my ongoing research in art as well as the 'mobile laboratory' strategy which consists of a production and theoretical reflection articulation based on observation, experimentation from the everyday and receptivity to the unexpected, and which results in works in several means.

Experiments carried out in the present and works of previous moments are reported. Among these, successive body moldings, repercussive surfaces related to eating and the daily balance of body flux. The encounter of works by other artists and theorists allows finding approximations and contrasts, relating several moments of my research and, above all, prospecting a broader range of relations in contemporary production and theoretical thought.

Key words: materials, process, work in progress, molding, eating, body, terracotta, coffee paint.

LISTA DE FIGURAS

Introdução

- 0.1 Laboratório móvel de fisiologia vegetal. Dr. Luiz F. G. Labouriau, Jardim Botânico de São Paulo, 1962. Fonte: LABOURIAU, L. F. G., FELIPPE e VÁLIO, 1962, p. 499.....p.20

Capítulo 1

- 1.1 *Estatueta de um tocador de harpa sentado*. Cicládico; cultura Grotta-Pelos. Mármore, altura: 29,21 cm. 2800 a 2700 a.C. Fonte: *Heilbrunn Timeline of Art History*. The Metropolitan Museum of Art – New York, 2000. Disponível em <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/47.100.1>>. Acesso em 8 de agosto de 2014.....p.32
- 1.2 Cildo Meireles, *Espelho cego*. Massa de calafate, madeira, letras em metal; 36 x 49 x 18cm; 1970. Fonte: Coleção Marco Antônio Vilaça. Disponível em <<http://arteseanp.blogspot.com.br/2010/06/colecao-marcantonio-vilaca.html>>. Acesso em 9 de agosto de 2014.....p.35
- 1.3 Joseph Beuys, *Cadeira de gordura*. Cadeira e gordura, 1964. Fonte: *Columbia University Press Blog*. Disponível em <<http://www.cupblog.org/?p=5678>>. Acesso em 1 de setembro de 2014.....p.39
- 1.4 Matthew Barney e Jonathan Bepler, *KHU*. Performance: Detroit, 2 de outubro de 2010. Fotografia de Hugo Glendinning. Fonte: *Interview magazine online*. Disponível em <<http://www.interviewmagazine.com/art/matthew-barney-and-jonathan-bepler/print/>>. Acesso em 2 de setembro de 2014.....p.42

- 1.5 Gabriel Orozco, *Yielding stone (Pedra que cede)*. C-type print, 1992; 40, 6 x 50,8 cm. Fonte: Tate Gallery. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/early-adventures>>. Acesso em 21 de outubro de 2014.....p.45
- 1.6 Janine Antoni. *Gnaw (Mordida)*, 1992. 272 kg de chocolate e 272 kg de gordura mordidos pela artista, 45 embalagens para chocolate em forma de coração feitas a partir do chocolate retirado do cubo de chocolate e 400 batons feitos com pigmento, cera de abelha e gordura mastigada removida do cubo de gordura. Disponível em <<http://www.luhringaugustine.com>>. Acesso em 20 de outubro de 2014.....p.46
- 1.7 Nayland Blake, *Feeder 2 (Alimentador 2)*, aço e bolo de gengibre (*gingerbread*) 213 x 304 x 213 cm; Still do vídeo *Gorge*, videoteipe de 60 minutos (a cores, estéreo); Mathew Marks Gallery, New York, 1998. Fonte: BUSKIRK, 2005, p.150.....p.47
- 1.8 Allan Kaprow. *Fluids (Fluidos)*, recintos de gelo construídos no espaço público; recriado em 2008, por ocasião de exposição no Pasadena Art Museum, em Los Angeles através do LACMA e MOCA; 1967-2008; foto Dennis Hopper. Fonte: LACMA. Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/lacma/2417416174/in/set-72157604464111119>>. Acesso em 21 de outubro de 2014.....p.48
- 1.9 Sonia S. Labouriau. Da série *Em pó – Telescópio* (detalhe). Argila em pó; instalação progressiva, dimensões variáveis. Palácio das Artes, Galeria Genesco Murta, 1997.....p.50
- 1.10 Sonia S. Labouriau. Da série *Em pó – De volta à terra*. Quatro toneladas de argila em pó compactadas em forma de madeira; 180 x 170 x 170 cm. Museu de Arte da Pampulha, 1989.....p.51–52
- 1.11 Sonia S. Labouriau. Da série *Em pó – Colunata*. Argila em pó compactada em moldes de gesso de tronco de palmeira. Centro Cultural São Paulo, 1997.....p.54–55
- 1.12 Robert Smithson. *Eight unit piece (Obra em oito unidades)*. Sal gema, espelhos; 28 x 76 x 762 cm; 1969. Fonte: SMITHSON, 1996, p.189.....p.60
- 1.13 Sonia S. Labouriau. Da série *Pássaros migratórios*. Urucum, aglutinante, estabilizante, água; dimensões variáveis, 1992–2002. A série continua em andamento. Fotografia Tatiana Bicalho.....p.65

- 1.14 Sonia S. Labouriau. Da série *Pássaros migratórios*. Instalação. Galeria Celma Albuquerque, 2002.....p.66
- 1.15 Sonia S. Labouriau. Da série *Pássaros migratórios – Migração*.....p.68
- 1.16 Sonia S. Labouriau. Da série *Pássaros migratórios – Quatro movimentos de mão*; diapositivos *cybchrome*. Fotografia: Ana Valadares e Sonia S. Labouriau.....p.70–71
- 1.17 Sonia S. Labouriau. Da série *Pássaros migratórios – Migração* durante intervenção urbana. Praça da Liberdade, 9 de novembro de 2002.....p.73
- 1.18 Sonia S. Labouriau. Da série *Pássaros migratórios – Migração*. Nas exposições em galeria ou em intervenção urbana, *pássaros* são distribuídos ao público que retribui na forma de imagens registrando *migrações*. Fotografia de Franklin Pedroso, 2003.....p.73
- 1.19 Sonia S. Labouriau. *Tinta de café*. Umidade, tinta higroscópica de café concentrado e página de catálogo de flores sobre parede e teto, dimensões variáveis, 2014 (detalhe).....p.75
- 1.20 Sonia S. Labouriau. *Tinta de café (rosas de Barbacena)*. Umidade, tinta higroscópica de café concentrado e página de catálogo de flores sobre parede e teto, dimensões variáveis, 2014.....p.77–79
- 1.21 Sonia S. Labouriau. *Chuva*. Tinta higroscópica de café concentrado sobre vidraça; dimensões variáveis, 2016.....p.80
- 1.22 Sonia S. Labouriau. *Sol: 2015 a 2017*. Tinta higroscópica de café concentrado sobre vidraça; dimensões variáveis, 2015 – 2017.....p.82
- 1.23 Sonia S. Labouriau. *Sol: 2015 a 2017*, detalhe. Tinta higroscópica de café concentrado sobre vidraça; dimensões variáveis, 2015 – 2017.
Nuvem: 2015 a 2017; tinta higroscópica de café concentrado sobre vidraça; dimensões variáveis, 2015 – 2017.....p.83
- 1.24 Wolfgang Laib. *Hazelnut pollen (Pólen de Avelã)*, 2013. Espalhamento de pólen de avelã; 550 x 650 cm; The Museum of Modern Art – MoMA – New York. Fonte: Photo Garrett Ziegler. Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/garrettziegler/8424759082/>>. Acesso em 20 de agosto de 2014.....p.85

- 1.25 Wolfgang Laib. *Potes de pólen sobre estante de canto*, 2003. Estante de alumínio pintado, potes, pólen de botão-de-ouro, avelã e musgo; estante de 45 x 130 cm à altura de 1 metro; (detalhe). Fonte: Sperone Westwater Gallery. Disponível em <<http://www.speronewestwater.com/artists/wolfgang-laib#9>>. Acesso em 20 de agosto de 2014.....p.87
- 1.26 Sonia S. Labouriau. *Tinta de café*; pote de tinta higroscópica de café concentrado, 6 x 6 x 11 cm, 2015 – 2016.....p.88

Capítulo 2.1

- 2.1.1 Giuseppe Penone. *Soffio di foglie*, 1969, folhas de buxo. Fonte: Ikon Gallery. Disponível em <<https://ikon-gallery.org/wp-content/uploads/2013/08/699BDD43-5BD9-444C-B2CD-E0CFF4FAE8A0.jpg>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2016.....p.93
- 2.1.2 Giuseppe Penone. *Essere fiume*, 1981 – 1995. Duas pedras 40 x 40 x 50 cm aprox. Fonte: Ikon Gallery. Disponível em <<https://ikon-gallery.org/wp-content/uploads/2013/08/2749A7D3-0396-4733-9698-4EFA4AF1EA17>>. Acesso em 28 de outubro de 2016.....p.96
- 2.1.3 Andy Warhol, *Brillo box (soap pads)*, 1964. Serigrafia e tinta sobre compensado, 43,2 x 43,2 x 35,6 cm. Fonte: The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Disponível em <http://www.warhol.org/uploadedImages/Warhol_Site/Warhol/Content/Warhol_Artwork/1998.1.709.jpg>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.97
- 2.1.4 Richard Serra, *Verb list*, 1967-1968. Fonte: RICHARD..., 1998, p. 94.....p.100
- 2.1.5 Richard Serra, *Splashing*, 1968. Chumbo sobre chão e parede 45 x 800cm. Instalação no Galpão Castelli. Fotografia de Peter More. Fonte: BUSKIRK, 2005, p. 146.....p.101
- 2.1.6 Richard Serra, *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969/1995. Chumbo sobre chão e parede; 48 x 274 x 454 cm. Fonte: Coleção do San Francisco Museum of Modern Art – SFMOMA. Disponível em <<https://www.sfmoma.org/artwork/91.30>>. Acesso em 16 de março de 2016.....p.101

- 2.1.7 Richard Serra, *A new drawing*, 1985. Tinta em bastão sobre linho belga, duas partes de 220 x 145cm (cada). Instalação no Museum Haus Lange, Kiefeld. Coleção Rijksmuseum Kroller-Muller, Otello, Holanda. Fonte: RICHARD..., 1998, p. 71.....p.103
- 2.1.8 John Cage executando *Child of tree*, 1975. Disponível em <<https://s-media-cacheak0.pinning.com/474x/39/b6/92/39b692663a4adc4ed3f2d57b5a468d98.jpg>>. Acesso em 14 de novembro de 2016.....p.107
- 2.1.9 Claes Oldenburg, *Soft pay telephone*, 1963, vinil estofado montado sobre painel de madeira, 118,2 x 48,3 x 22,8cm. Fonte: Coleção Guggenheim Museum, New York. Disponível em <<https://www.guggenheim.org/artwork/3319>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.107
- 2.1.10 Robert Morris, *Untitled (Pink felt)*, 1970, feltro cortado, tamanho variável. Fonte: Coleção Guggenheim Museum, New York. Disponível em <<https://www.guggenheim.org/artwork/3016>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.107
- 2.1.11 Robert Morris, *Steam work for Bellingham II*, 1974. Western Washington University, Bellingham. A quantidade de vapor varia com as condições atmosféricas e a quantidade de calor produzida pelo campus da universidade. Fonte: <Wikiart.org>. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/robert-morris/steam-work-for-bellingham-ii-1974>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.108
- 2.1.12 Hans Namuth, Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio, 1950. Fotografia. Fonte: Museum of Modern Art MOMA – New York. Disponível em <https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/04/17/momas-jackson-pollock-conservation-project-insight-into-the-artists-process/>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.110
- 2.1.13 Jackson Pollock, *Number one, 1950 (Lavender mist)*. Óleo, verniz e alumínio sobre tela, 221 x 299,7cm. Coleção da National Gallery of Art, Washington D.C. Fonte: Wikiart. Disponível em <<https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/number-1-lavender-mist-1950-1>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.110

- 2.1.14 Pigmento *Ultramar 1311* que, segundo o fabricante Edouard Adam, quando utilizado com o aglutinante *Rhodopas M60A (Adam Medium 25)*, forma um azul similar ao *IKB*. Fonte: Adam-Monmartre. Disponível em <<http://www.adam18.com/beaux-arts/couleurs-alkydes.htm>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.112
- 2.1.15 Yves Klein, *Blue monochrome*, 1961, pigmento seco sobre polímero sintético em algodão sobre compensado, 195 x 140cm. Fonte: Museum of Modern Art – MOMA – New York. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/80103>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017..... p.112
- 2.1.16 Lygia Clark. *Espaço modulado*, 1959, pintura industrial sobre madeira, 40 x 40 cm. Fonte: LYGIA... 1998, p. 100.....p.114
- 2.1.17 Yves Klein em colaboração com János Kender e Harry Schunk, *Leap into the void (Salto ao vazio)*, 1960, impressão com gel de prata, 27,9 x 35,6 cm. Fonte: Museum of Modern Art – MOMA – New York. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/175902?locale=en>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.114
- 2.1.18 Lygia Clark, *O eu e o tu: Série roupa – corpo – roupa*, 1967. Fonte: BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: LYGIA... 1998, p. 30.....p.115
- 2.1.19 Francisco de Goya y Lucientes, *La confianza*, desenho, 1797 – 1798, Coleção do Museu do Prado. Fonte: BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: LYGIA... 1998, p. 30.....p.115
- 2.1.20 Anish Kapoor, *Adam*, 1988- 1989; arenito e pigmento, 119 x 102 x 236 cm. Fonte: Anish Kapoor. Disponível em<<http://anishkapoor.com/70/adam>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.119
- 2.1.21 Anish Kapoor, *When I am pregnant*, 1992; fibra de vidro e tinta sobre parede, dimensões variáveis. Fonte: Anish Kapoor. Disponível em <<http://anishkapoor.com/86/when-i-am-pregnant>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.119
- 2.1.22 Vantablack. Fotografia: Surrey NanoSystems. Fonte: *Artforum*, April 3, 2015. Disponível em <<https://www.artforum.com/words/id=51395>>. Acesso em 2 de janeiro de 2017.....p.122

- 2.1.23 O espaço pode se tornar um peixe que come outro. Fonte: BATAILLE, George. *Espace. Documents*, 1930, n°1, p. 43 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 97.....p.128

Capítulo 2.2

- 2.2.1 *Matryoshka*; cinco bonecas concêntricas, [s. d.]. Madeira pintada, boneca maior 5,5 x 5,5 x 10 cm; boneca menor 0,6 x 0,6 x 1,6 cm. Fonte: coleção da pesquisadora.....p.130
- 2.2.2 Molde da parte anterior com 81 kg – seção externa, 2015, gesso e gaze gessada, 62 x 41 x 27 cm. Molde da parte anterior com 81 kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada, 62 x 41 x 27 cm.....p.135
- 2.2.3 Detalhes do molde da parte anterior com 81 kg – seção externa, 2015, gesso e gaze gessada.....p.135
- 2.2.4 Detalhe dos moldes da parte posterior e anterior com 81 kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada.....p.136
- 2.2.5 Molde da parte anterior com 81 kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada, 62 x 41 x 27 cm. Molde da parte posterior com 81 kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada, 60 x 41 x 16 cm.....p.139
- 2.2.6 Contramolde da parte anterior com 81 kg, 2016, gesso e gaze gessada, 66 x 42 x 30 cm.....p.141
- 2.2.7 Sonia S. Labouriau. *Gordura de coco*, 1993. Gordura de coco modificada e forma de gesso, 24 x 14 x 16 cm. Fonte: coleção da pesquisadora.....p.142
- 2.2.8 Molde da parte posterior com 81 kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada, 60 x 41 x 16 cm.....p.143
- 2.2.9 Molde e contramolde.....p.145
- 2.2.10 Preenchimento de molde com placa de argila, união de placas.....p.146
- 2.2.11 Aplicação de engobe de oca com pincel seco.....p.148

- 2.2.12 Teste de engobe e corpo cerâmico com impressões da mão, 2015, terracota, 7 x 5 x 0,5 cm.....p.148
- 2.2.13 Polimento da seção interna com pedra de ágata.....p.149
- 2.2.14 *Panelas* cruas em momentos diversos de secagem; dimensões variáveis.....p.152
- 2.2.15 *Panelas* cruas secas; dimensões variáveis.....p.153
- 2.2.16 Forno antes da queima a 900 ° C; abertura do forno após a queima.....p.155
- 2.2.17 Sonia S. Labouriau. *Panela setenta e oito – costas – seção interna*, 2016, 55 x 31 x 24 cm e *Panela setenta e oito – frente – seção interna*, 2016, 60 x 31 x 24 cm.
Sonia S. Labouriau. *Panela setenta e oito – costas – seção externa*, 2016, 55 x 31 x 24 cm e *Panela setenta e oito – frente – seção externa*, 2016, 60 x 31 x 24 cm.....p.156
- 2.2.18 Sonia S. Labouriau. *Panela oitenta e um – frente – seção externa*, 2016, 60 x 35 x 21 cm e *Panela oitenta e um – costas – seção externa*, 2016, 64 x 35 x 15 cm.
Sonia S. Labouriau. *Panela oitenta e um – costas – seção interna*, 2016, 64 x 35 x 15 cm e *Panela oitenta e um – frente – seção interna*, 2016, 60 x 35 x 21 cm.....p.157
- 2.2.19 *Panela setenta e oito – frente* em processo de impregnação com gordura de coco; *Panela setenta e oito – frente* sendo curtida no sol.....p.160
- 2.2.20 *Panelas* em laboratório. Experimentação das *Panelas: Panela setenta e oito – frente* e *Panela setenta e oito – costas*, pequi refogado no alho e cebola com cuscuz, salada de pepinos e folhas. Ateliê da artista em portas abertas, dezembro de 2016.....p.164–165

Capítulo 3

- 3.1 *Panela oitenta e um – frente – seção interna (detalhe)*.....p.176

0 — INTRODUÇÃO

0.1 Operações de desarmar

Certos aspectos da obra de arte, acessíveis ao artista e seu círculo de convívio, tendem a desaparecer junto com as pessoas que os vivenciaram.

O que o artista pode fornecer que venha a franquear acesso a sua produção e manter seu caráter movediço e deslizante? Como abrir espaços e tornar esses acessos desimpedidos para quem se dispõe a se aproximar da obra, sem interpor ou regular a aproximação?

Parece ser consenso reconhecer, como propôs Marcel Duchamp (___,1994), que o desvio na recepção da arte é produtivo. Entretanto, pode o artista atuar no contato que instaura a experiência de encontro com a obra? Como estabelecer uma operação de desarmar, deslocar ou adiar predeterminações que tendem a se infiltrar, e permitir um contato pele a pele?

O desafio que me propus parece implicar um esforço no sentido de descobrir como tornar a experiência de convívio com a obra mais sustentável sem, no entanto, restringi-la. Buscar mapas que possibilitem percorrer o

território aberto e, ao mesmo tempo, eliminar barreiras e limites para sua exploração. Ganhar espaço de manobra e deixar a experiência seguir o seu próprio curso.

0.2 Uma estratégia pessoal: Laboratório móvel

Meu processo criativo se origina na estratégia de experimentação cotidiana como atitude, a que chamo de *laboratório móvel*. Trata-se de experimentar, de estar em laboratório nas atividades cotidianas.

Do ponto de vista autobiográfico, o conceito de laboratório móvel veio de meu pai, Luiz Fernando Gouvêa Labouriau (1921-1996), cientista na área de fisiologia vegetal, que chamava de *laboratório móvel* (Figura 1) um laboratório com que equipou um ônibus da Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo, na década de 1960, de maneira a aproximar as atividades experimentais e a pesquisa de campo no Brasil. Ele, por sua vez, se apropriou e adaptou o conceito de seu professor, o pesquisador do Caltech (California Institute of Technology) Dr. Fritz W. Went (1903-1990), que criou o *mobile desert lab* para seguir e observar os efeitos das raras chuvas através do deserto nos anos 1950 (TEVIS Jr., 1957).

O Professor Went propôs um método curioso para estudar o deserto norte americano. Seu *mobile desert lab* era um veículo acoplado a um *trailer*



Figura 1: Laboratório móvel de fisiologia vegetal
Dr. Luiz F. G. Labouriau, Jardim Botânico de São Paulo, 1962
Fonte: LABOURIAU, L. F. G., FELIPPE e VÁLIO, 1962, p. 499.

que transportava um reservatório cheio de água. Dirigia-se a um ponto isolado do deserto e o irrigava diariamente por um determinado tempo. Observava as plantas e organismos que surgiam a partir da introdução da água naquele ecossistema. Sementes dormentes há muito germinavam, e toda a paisagem se modificava temporariamente, criando outras relações entre os seres vivos daquele local. Trata-se de um experimento aberto ao acaso, sem um desígnio formado sobre o que surgirá. É simples e, em sua simplicidade, desconcertante. Tem também um componente de deambulação, de nomadismo, e algo de contemplativo. Supre um elemento em escassez, a água, e observa como tudo se transforma a despeito de suas decisões a priori. O laboratório é onde se estiver, local das transformações e da observação atenta. É tão amplo quanto o deserto e tão pontual quanto onde se possa estar, contingência momentânea. Um ponto focal da consciência em deslocamento.

Quando iniciei minha produção em arte, escrevi algo que, hoje, percebo se relacionar com esse processo de laboratório móvel: “Desenhar é inventar um jardim e depois invadi-lo. Expor a sol e chuva os canteiros e observar o crescimento do mato.” (LABOURIAU, S. in: Labouriau, S. et al., 1980)¹.

Meu jardim baldio de tantos anos tem muitos canteiros simultâneos e uma vontade de deixar que se tornem deserto irrigado, de ser surpreendida pelo que se produz e se reproduz a partir de sementes e fontes de vida não aparentes ao primeiro olhar.

Para além da história familiar, existe embutido no conceito de laboratório móvel a apropriação de um termo da ciência e um desvio. Em um processo de apropriação, algumas coisas são eliminadas e outras ganham relevo ou se transformam. O aspecto mais relevante dessa absorção é o “seguir e observar”: a atitude de disponibilidade para a experimentação cotidiana, que se desenvolve como um estado de atenção, de observação em deslocamento. Não proponho, entretanto, um laboratório físico instalado num veículo, mas a atitude de aproximar a pesquisa experimental de onde a vida ocorre.

Através do conceito de laboratório móvel busco fundar em meu processo de trabalho um lugar desmaterializado e virtual, em movimento e mutação, que eu possa carregar comigo para a invenção e transformação da matéria, do ambiente relacional, a partir de um viés interdisciplinar e

1 EXPOSIÇÃO *FIGURAÇÃO SELVAGEM*. Arquivo pessoal da autora. Folder elaborado para a exposição *Figuração Selvagem*, 1980. Grande Galeria do Palácio das Artes. Curadoria de Márcio Sampaio. Participantes: Ângelo Marzano, Antônio Julião, Fernando Lucchesi, Sonia Labouriau. Belo Horizonte, MG. 1 página dobrada ao meio, frente e verso.

sinestésico. Cada projeto se desenvolve a partir da observação do cotidiano e resulta na criação de um procedimento, dispositivo, modo de fazer e/ou material específicos. Implicam uma determinada característica conceitual e modos de exibição. Esse processo de reverberação arte/vida se altera com os deslocamentos e adquire novos contornos.

Os trabalhos que produzo são bastante diversificados. Abrangem um leque de técnicas e procedimentos, desde o desenho à mão livre até a criação e o desenvolvimento de novos materiais e processos em instalação, da produção de esculturas em diversos meios que pressupõem um gesto para ativá-las até a exploração de interfaces para a criação e exibição de vídeos e o emprego de tecnologia digital. Guardam entre si a estratégia de conduzir a experimentação a partir da observação de uma situação cotidiana, assim como a relação com o evento, o deslocamento e a transitoriedade, ou seja, a consciência da vertigem da condição existencial no espaço-tempo e num determinado momento social.

[...] a diferença existente entre o conceito de escultura e o conceito de *evento*. O processo escultórico, tal como definido por Beuys, consiste em “imprimir um ato na matéria”, ao passo que a arte atual procura inserir signos nos mecanismos sociais. (BOURRIAUD, 2011, p. 173; grifo do autor)

Embora exista essa forte ligação com o evento do cotidiano como lugar da experimentação e produção, a estratégia de laboratório móvel não resulta na ênfase na criação de biografemas como propõe Nicolas Bourriaud (2011, p. 121). Essa experimentação, mesmo constituindo um modo de vida, ainda que ocasionalmente resulte numa obra que aponte para aspectos biográficos específicos da autora como signo a ser explorado, mantém-se

quase sempre focada naqueles traços do cotidiano que são comuns. Talvez configure, nesse aspecto, uma proximidade com a exploração do conceito proposto por John Dewey (2010, p. 84) de experiência que, para ele, consistiria em “arte em estado germinal”².

A estratégia de laboratório móvel se estrutura numa prática de, a partir do posto de observação da experiência do dia-a-dia, fazer germinar a experimentação em arte. Pesquisar ensaios que permitam criar circunstâncias, espessuras, materialidade e corporeidade. Originam, mais do que interfaces para a interação, a produção de membranas orgânicas³.

A interação se dá tanto pelo convívio quanto pela observação. Tomo aqui como ponto de partida a acepção proposta por Jonathan Crary para o vocábulo *observar* como um ato que pressupõe, na percepção, adaptar-se a algo estabelecido.

[...] observar significa “conformar as próprias ações, obedecer a”, como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas. Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições. (CRARY, 2012, p.15)

2 Assim, entre as diversas acepções da palavra experiência, aproximamo-nos, aqui, das concepções de Dewey e Allan Kaprow, como aponta Martin Jay, que encontram na concretude do cotidiano a possibilidade de desdobramento do pensamento e da consciência integrados na experiência concebida como potência. (Cf. JAY, 2005, p. 289 apud KERN, 2014, p. 81)

3 O conceito de interface proposto por Chrissie Iles (2001, p. 46) a define como uma superfície que conforma uma fronteira comum entre duas regiões, ou como um lugar onde ocorre a interação entre dois sistemas. Já Ricardo Basbaum propõe designar essa região liminar de interação com o termo “membrana”, a partir do conceito de “linha orgânica” de Lygia Clark. Interessa-nos mais essa segunda terminologia por incluir as associações e analogias com processos corporais e pressupor poros e processos orgânicos que regulam as trocas.

Esse processo de adaptação a uma situação específica está relacionado a uma atitude de receptividade ao imprevisto, como naquelas invenções e proposições de artistas que exploraram o processo nos anos 1960-1970. Estes artistas se revelaram como um marco referencial importante em meu trabalho, tais como os integrantes do Fluxus, do Pós-minimalismo norte-americano, da *Arte povera*, da *Land Art*, entre outros.

0.3 Materiais e métodos?

A pesquisa aqui abordada corresponde a um recorte de minha produção, que tem no material e no modo de fazer os seus principais eixos. Ela deriva suas bases conceituais da investigação do material que constitui a obra ou do modo como é produzida.

Material e modo de fazer são aspectos que podem ser utilizados para abordar um trabalho em arte; estão de tal maneira imbricados que se torna difícil discorrer sobre um sem mencionar o outro. Foi feita uma tentativa de identificar algumas obras dentro do universo de minha produção em que cada um desses pontos focais pudesse ser produtivo, contrastando-as com trabalhos de outros artistas contemporâneos, de forma a compor uma plataforma para dois novos experimentos em arte.

No primeiro capítulo, é tratada a pesquisa e o desenvolvimento de

alguns trabalhos que encontram na experiência do **material** a sua potência conceitual. A observação de matérias contingentes, em trânsito, que se apresentam na poeira acumulada na mesa de trabalho, ou na cozinha, como o urucum ou o café, geraram uma série de trabalhos que se articulam em torno da transformação da matéria ao longo do tempo. No segundo capítulo, são abordados outros trabalhos que trazem uma articulação conceitual a partir de um **modo de fazer**. O regime de trocas diárias do corpo, a alimentação e a preocupação com o peso foram a força motriz de um trabalho com moldagens corporais.

O primeiro capítulo se inicia por uma exploração sucinta de como a questão do **material** se diversificou na arte a partir dos anos 1960. Valendo-me de algumas obras que conferiram protagonismo conceitual às potencialidades dos materiais como fator instaurador, foram discutidas experimentações em arte que derivam proposições da transformação temporal. Para isso foi adotado o suporte de autores como Martha Buskirk, que se debruçou sobre o aspecto de objeto contingente de certas vertentes da arte contemporânea, Florence de Mèredieu, que trata especificamente da questão do material a partir do Modernismo, e Rachel Wells, que elabora sobre o problema da escala e do tamanho. A noção de escrita sob rasura e do sentido enquanto rastro, propostos por Jacques Derrida, bem como o conceito corrosivo de informe de Georges Bataille, retomado por Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, revelaram-se um apoio valioso para a reflexão sobre a produção abordada. O *corpus* abarca experimentos que realizei no passado em contraste com a produção de diversos artistas dos últimos cinquenta anos sem a intenção de um levantamento exaustivo. Pretendeu-se tão somente constituir uma reunião de referências, de maneira a contextualizar e problematizar os

resultados de um pequeno ensaio sobre a criação e o desenvolvimento de um novo material com potencial conceitual, apresentado ao final do capítulo, a fim de lançar bases para o restante da pesquisa.

A partir da experiência de transformar o regime de trocas do corpo e o excesso de peso em uma plataforma de trabalho, no segundo capítulo, **Modo de fazer**, investiga-se o processo de ensaio e erro como um método de exploração em um projeto de arte enquanto laboratório em movimento, e de como essa forma de trabalho se inscreve nos resultados de maneira imprevista, voltando a retomar as questões sobre matéria contingente e temporalidade do capítulo inicial.

A primeira parte do capítulo 2 se inicia por uma exploração no sentido de reunir referências de trabalhos de outros artistas que derivam sua configuração do processo. Foi feita a opção de buscar, mais do que obras contemporâneas, artistas das décadas de 1960-70, momento que teve protagonismo na exploração dessa seara, de maneira a prospectar bases seminais da experimentação processual. O trabalho de aproximar estas referências artísticas e teóricas condensou-se por livre associação em torno de obras e reflexões que se encontram entrelaçadas à volta da questão da moldagem, da relação com o corpo, do modo de fazer e da exploração do interstício entre arte e vida.

As experimentações que integram a segunda parte do capítulo 2 se deram em paralelo à realização da reunião de referências da primeira parte do capítulo. Delas se constituiu um caderno de laboratório: um relato das experiências realizadas na criação e desenvolvimento de uma obra, suas idas e vindas, dificuldades encontradas, descobertas inesperadas e mudanças de

percurso. O trabalho se deu assim em duas frentes paralelas, reunir referências teóricas e de ensaios da prática de arte por um lado e, por outro, o desenvolvimento de um novo experimento em poéticas visuais envolvendo moldagens corporais sucessivas. Essas duas frentes estabeleceram entre si mútuas repercussões.

Mais do que restringir-se a um tema ou procedimento técnico, a moldagem de um corpo vivo revelou-se um modelo do trabalho investigativo. Implica uma ausência do que foi moldado e relações com a temporalidade do evento de moldar, a repercussão de formas e a diversidade na identidade dessa repetição, a questão do peso, das bordas e dos vazios, dos interstícios de fronteira entre arte e vida. Para lidar com essas e outras questões que surgiram como instigação ao longo do processo, mostrou-se instrumental o apoio nas conjeturas de Martin Heidegger sobre a proximidade e o vazio, na releitura de Georges Bataille por parte de Didi-Huberman, que passa novamente pela questão do informe e do espaço como devoração, bem como certos conceitos propostos por diversos artistas. Entre eles destacam-se Giuseppe Penone e sua noção de “escultura automática” e algumas proposições de Lygia Clark. Entre estas, as introjeções corporais na imagem de plano engolido em anotações no *Livro-obra*, repensadas a partir de algumas considerações de Guy Brett, assim como a noção de “linha orgânica”, através da releitura de Ricardo Basbaum dessa proposição enquanto membrana.

Vamos iniciar aqui uma deambulação. Seguir e observar através de território desconhecido, o desafio do intento de verter mútuas irrigações e repercussões entre vida e arte, arte e vida.

1 – MATERIAL

Em meu processo de trabalho, o material não é apenas um meio de apresentar um conteúdo ou abrigar uma forma, mas com frequência se constrói como a própria origem do trabalho, o começo do primeiro desígnio. Não se trata, entretanto, de buscar a essência de um material ou de um meio, como preconizava Greenberg, mas de se sentir atingida pelo encontro com um potencial conceitual. Trata-se de encontrar ou mesmo criar um material que revele em si uma potência, e daí lançar raízes para que o processo da obra se instaure.

Três séries de obras que venho desenvolvendo têm esse ponto em comum. *Pássaros migratórios*, *Em pó*, que pretendo continuar explorando em novas etapas e o mais recente, em andamento, *Tinta de café*. Em *Pássaros migratórios* utilizo uma massa que criei a partir de urucum, intensamente vermelha, biodegradável e solúvel em água: *pássaros* são moldados com quatro movimentos de mão; um *pássaro* colocado na água retorna à condição de tinta em algumas horas. *Em pó* consiste em diversas instalações nas quais realizo construções progressivas de terra em pó compactada em fôrmas; a composição desta terra associada ao processo de compactação com um conteúdo crítico de umidade gera formas que, ao serem tocadas, se reduzem à condição de pó. *Tinta de café* emprega uma tinta desenvolvida a partir de uma redução de café,

concentrado até se tornar uma pasta de grande viscosidade lustrosa que, por ser higroscópica, reage à umidade atmosférica. Acumulações dessa tinta sobre uma superfície não absorvente escorrem quando borrifadas com água para além do padrão habitual das tintas hidrossolúveis, ou ainda se reumedecem pela atmosfera de um dia chuvoso.

Ao longo deste capítulo, procuraremos situar a questão do material na arte contemporânea de forma breve. Serão analisadas algumas obras de artistas que trazem o traço em comum de se apoiarem, de diferentes maneiras, nas características conceituais de um material para, em seguida, abordar as três séries de trabalhos. No desenvolvimento desta tese, o relato das séries se tornou instrumental como plataforma para dar suporte ao próximo capítulo, em que realizei uma pesquisa apoiada no modo de fazer, no processo como eixo conceitual da obra, desenvolvendo-se, assim, o trabalho de criação da obra inédita *Panelas*.

A oposição de caráter complementar entre matéria e forma aparece como um dos aspectos fundadores da arte ao longo de sua história. A esse jogo de oposições se entrecruza a dualidade forma e conteúdo. O que me interessa, no entanto, não é a matéria enquanto sujeito comum a todos os materiais, mas o material específico de que uma coisa é feita. Mais do que facilidade técnica ou possibilidade de encarnar uma forma, o material me interessa como oportunidade de estruturas conceituais, deslizamentos, como contingências polissêmicas.

Uma massa informe de um determinado material forma um espelho cego? Podemos especular que esse material informe já se mostra inscrito, de certa maneira. Mesmo que essas inscrições não sejam estritamente as mesmas

para todas as pessoas, muitos traços já estariam ali depositados, pulsantes, revelando-se na experiência de encontro.

Essa massa não é só passividade, receptividade. O que se define em sua capacidade efetiva de produção e desconstrução? A maneira como se comporta específica e predetermina de certa maneira o processo do trabalho, abre vias, possibilidades e alternativas de fazer e de desfazer.

1.1 O mármore cicládico: pedra e histórias

Quando me deparei pela primeira vez com esculturas cicládicas (3200-2300 a.C.), do período grego arcaico, (figura 1.1) fiquei tocada pelo contraste entre o mármore branco de que são feitas e suas formas ancestrais que, em outras culturas, seriam provavelmente realizadas em terracota, em outros tipos de pedra ou bronze.

Na contemporaneidade, o mármore branco está fortemente associado ao ideal clássico da tradição ocidental. Através do material em comum, o mármore branco, ao observar as estatuetas cicládicas insinua-se no olhar o contraste entre reminiscências das formas primevas do final do Neolítico ou da Idade do Bronze, e a referência clássica do período Helênico.

A concepção do mármore apresentado branco e desnudo, que configurou um marco para o Renascimento italiano, no entanto, pode não ter

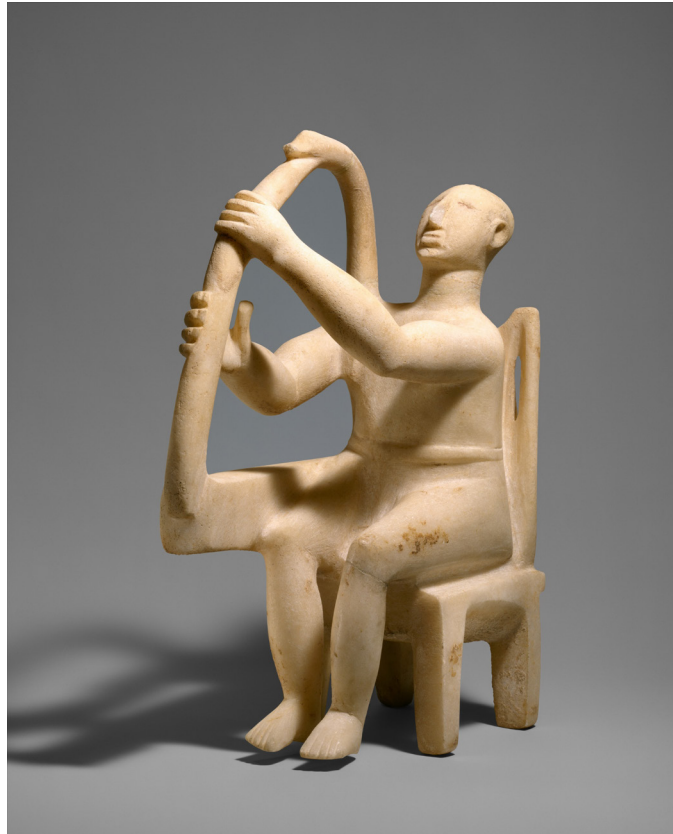


Figura 1.1: *Estatueta de um tocador de harpa sentado*.
Cicládico; cultura Grotta-Pelos. Mármore, altura: 29,21 cm. 2800 a 2700 a.C.

sido uma criação dos gregos, mas teria se formado com a incorporação de valores posteriores. Na tradição clássica, a referência escultórica mais marcante em mármore branco se localiza no período Helênico, como nos relevos que constituíram o frontão do *Partenon* (438-432 a.C.) e hoje integram parte da controvertida coleção *Elgin Marbles* que, desde o início do século XIX, pertence ao acervo do British Museum em Londres. De acordo com investigações minuciosas realizadas no século XIX e XX e analisadas nos estudos de Ian Jenkins (1988), entre outros, concluiu-se, porém, que as esculturas da coleção Elgin já haviam sido revestidas em grande parte de camada pictórica, hoje destruída pela ação do tempo ou pelos procedimentos de moldagem e de restauro ao longo dos séculos.

Olhando com mais cuidado, mesmo nas pequenas estatuetas provenientes dos enterramentos das antigas culturas das Ilhas Cíclades, a superfície da pedra revela que as figuras recebiam algumas intervenções pictóricas em pequenas áreas, que parecem indicar tatuagens, marcar áreas de cabelo ou destacar determinado traço. Dessa maneira, o jogo de relações depositado sobre o mármore branco que se insinua ao olharmos a escultura cicládica, onde a forma primitiva contrasta com um ideal clássico, possivelmente não se estabelece através do legado dessas duas culturas, a cicládica e a helênica. Sua raiz pode estar no olhar construído a partir do que herdamos do Renascimento, período em que o mármore branco sem revestimento foi intensamente explorado. Interessa, entretanto, perceber que essa rede de associações culturais sobre o mármore sedimentada ao longo de milênios se interpõe de forma imediata e contamina a nossa experiência.

As relações entre material e significado mostram-se complexas e podem fugir do escopo das concepções iniciais do realizador da obra. Movimentam estratos em mutação da cultura onde estiverem imersas e, de certa maneira, predeterminam sentidos.

1.2 Matéria amorfa como operação

Uma obra que problematiza a questão do informe de maneira emblemática é o *Espelho cego*, de Cildo Meireles (1970, figura 1.2). A esse respeito o crítico literário Jaime Ginzburg faz uma leitura extremamente sensível da obra:

Poucas obras são tão assustadoras quanto o *Espelho cego*, de Cildo Meireles. O trabalho produzido em 1970 apresenta uma textura cinzenta, enquadrada em uma moldura. Ao observar a peça, o espectador é confrontado com uma massa que, de modo ambivalente, está entre forma e o informe. Acostumados com a ideia de que um espelho devolva nossa imagem tal como é, vivemos uma situação similar ao conto “O espelho”, de Guimarães Rosa. O que se apresenta é terrível e desafia a paciência contemplativa da visão. A obra não apenas sugere que o espelho seja cego por ser incapaz de retribuir a imagem como esperado pela retina. [...] O choque provocado pela redução de uma imagem especular à pura ruína é muito intenso. [...] Se por um lado a visão permitiria o acesso à verdade, por outro, sua ausência obriga a um entendimento diferenciado da relação sujeito e objeto, tempo e espaço, corpo e consciência. (GINZBURG, 2003-2004. p. 53-54)

A ficha técnica do *Espelho cego* enumera como materiais moldura em madeira, massa de calafate, letras em metal. Uma espécie de borracha, a massa de calafate é amorfa e sem brilho; utilizada para rejuntar e calafetar, é sempre o coadjuvante em uma dada situação. É cinza, pardacenta, sem forma definida e sem cor. Aqui, elevada ao centro de onde se aguarda um espelho, onde o espectador vai buscar a própria face, no lugar onde se espera a nitidez cristalina, aparece como “pura ruína” em que se dissolvem todas as expectativas. A visão está associada à noção de verdade que a postura narcísica vai ali buscar. Nessa relação o objeto devolve ao sujeito sua área mais indeterminada, informe, inconsciente.



Figura 1.2: Cildo Meireles, *Espelho cego*. Massa de calafate, madeira, letras em metal; 36 x 49 x 18cm; 1970.

Mas o que essa massa de calafate tem de “terrível”, de “pura ruína”, aponta para o fato de que ela não é ausência, mas forte presença em seu caráter indiferenciado, mais háptico do que ótico. A força corrosiva de *Espelho cego* vem da presença que impede a cognição, seja da forma, seja da cor, seja de si, criando, assim uma estrutura deslizando.

Yve-Alain Bois, juntamente com Rosalind Krauss, se apropriaram da proposição de informe de Georges Bataille, que pode esclarecer esse jogo de impedimentos criado por Meireles. Bois (1997, p. 15) identifica no informe essa característica fundamental de deslizamento entre forma e conteúdo. “So it is neither the “form” nor the “content” that interests Bataille, but the operation that displaces both of these terms”.⁴

4 “Assim não é nem a ‘forma’ nem tampouco o ‘conteúdo’ que interessa a Bataille, mas a operação que desloca ambos os termos.” (Tradução livre nossa)

Assim, no *Espelho cego*, a indefinida massa de calafate ocupa o lugar onde se espera o reflexo narcísico, criando “o choque provocado pela redução de uma imagem especular à pura ruína”, operação que produz o deslizamento do informe.

O termo informe aparece inicialmente em um dos verbetes sem ordem alfabética que Bataille publica na revista *Documents*, e propõe uma operação desclassificatória:

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'as pas d'autre but: il s'agit de donner un redingote à ce qui est, mais un redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. (BATAILLE, *Documents 1*, Paris, 1929, p.382 apud BOIS, KRAUSS, 1997, p. 1)⁵

Na escrita corrosiva de Bataille, a ordenação do sentido é alvo desse ácido verbete no qual o informe se apresenta como potencialidade de desagregar e esmagar a estabilidade, fazendo um adjetivo deslizar à ação, “desclassificar”, condição usualmente reservada aos verbos, denotando uma

5 “Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não fornecesse tanto o significado, mas as tarefas das palavras. Portanto, o informe não é apenas um adjetivo que tem tal significado, mas um termo que serve para desclassificar, um termo que impõe que cada coisa tenha sua forma. Aquilo que ele designa não tem poder em nenhum sentido e se faz esmagar por toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria necessário, para que os acadêmicos ficassem satisfeitos, que o universo tomasse forma. A filosofia como um todo não tem outro objetivo: trata-se de dar um redingote àquilo que é. Um redingote matemático. Pelo contrário, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que é apenas informe equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro.” (Tradução livre nossa)

tarefa em vez de uma qualidade.

A potencialidade da proposição do informe de Bataille é retomada por Didi-Huberman (2015, p. 22 e p. 98) como uma possibilidade de tarefa inquietante das imagens, uma maneira de ataque às formas, como veremos adiante.

1.3 A gordura em Beuys

Como ressalta Florence de Mèredieu (1994, p. 2), o repertório de materiais da arte permaneceu restrito por um longo período e se expandiu a partir do Modernismo. A autora atribui essa expansão ao crescente contato com outras culturas e formas de expressão marginais, à influência das artes decorativas, ao aporte das novas possibilidades da ciência e da tecnologia, tanto no que se refere à criação e desenvolvimento de novos materiais para o crescente processo de industrialização, quanto no que tange às transformações do próprio conceito de matéria na ciência. Pode-se também citar a contribuição da ideia de colagem introduzida pelos cubistas, bem como o conceito de apropriação de Marcel Duchamp e a noção de anti-arte preconizada por Dada e retomada pelo Fluxus nos anos 1960. No percurso do Modernismo até a arte contemporânea, a heterogeneidade de meios se intensificou ao ponto do estilhaçamento: Paul Ardenne (1997, p. 205) pontua que a partir do trabalho dos artistas da *Antiforma* do Pós-minimalismo norte americano, tudo pode vir a ser escultura.

Joseph Beuys (1921-1986) foi um artista cujo trabalho está marcado pela presença estruturante de narrativas e associações enraizadas em certos materiais específicos tais como o feltro, a gordura, o cobre e o mel, empregados de forma recorrente.

Diversos autores problematizaram a veracidade da narrativa pessoal que envolvia o resgate após um acidente aéreo, quando Beuys servia como piloto durante a Segunda Guerra Mundial, na Crimeia. Essa narrativa foi utilizada por Beuys para integrar uma mitologia pessoal associada à sua obra e sua persona. Mesmo que o artista não tenha sido de fato socorrido em regiões desérticas por um grupo de nômades tártaros e, seriamente ferido, tenha sido envolvido em uma camada de gordura e feltro até se recuperar, essa narrativa persiste em seu caráter de força ativa, mítica ou ficcional, e perdura ao nos aproximarmos da obra de Beuys. Entre os que apresentaram objeções alinham-se Benjamin Buchloh e, em seguida, Rosalind Krauss (1997), entre outros, que polemizaram sobre a incapacidade de Beuys de reconhecer a importância das instâncias legitimadoras apontadas por Marcel Duchamp por intermédio do *ready-made*, levantando suspeitas sobre sua intenção de criar um passado mítico como forma de ocultação da antiga conexão com o nazismo.

O que especulamos aqui é sobre a forma como essa narrativa se prende à obra de Beuys. Ao que parece, um importante ponto de conexão entre a obra e a mitologia pessoal são precisamente os materiais, como o feltro e a gordura, que se tornaram parte de seu vocabulário, presentes no seu relato mítico e na sua obra. O que nos interessa, mais especificamente, é o caráter operacional dessa narrativa e sua relação com o emprego da gordura.

Beuys explorou a gordura em diversos trabalhos. Entre esses, duas



Figura 1.3: Joseph Beuys, *Cadeira de gordura*.
Cadeira e gordura, 1964.

obras se tornaram emblemáticas: a *Cadeira de gordura* (figura 1.3) e o *Canto de gordura* dos quais, de 1963 e 1964 em diante, o artista realizou diversas versões. A forma triangular de gordura sobre um canto de um ambiente ou uma espessa camada amorfa sobre uma cadeira opera como uma metonímia do corpo do artista, ou de um ser.

Em diversos depoimentos, Beuys afirmou que se interessava pela incorporação de materiais que não faziam parte do repertório da arte, o que parece ter contribuído para a incorporação da gordura pelo artista, a partir da busca de aproximação entre arte e vida tão marcante na corrente *Fluxus* de que Beuys foi integrante. A carga semântica da gordura também parece ter interessado o artista. A gordura está associada ao orgânico e sua relação com o armazenamento de energia vital, ao resíduo de um ser vivo, mas também à sua proteção e preservação. Antes da invenção da geladeira se difundir, as

peças preservavam, em recipientes fechados como latas, o alimento envolvido em uma espessa camada de gordura por anos a fio. A gordura em Beuys não se faz presente por suas qualidades óticas de reflexão, e tampouco pelas potencialidades formais. O artista se interessava, sobretudo, pelo caráter caótico e indeterminado da gordura, que varia de acordo com a temperatura do estado sólido ao líquido. Nesse sentido, as paredes e as laterais da cadeira criam uma espécie de contenção e estruturação para a matéria amorfa ali depositada.

Para além dessas associações culturais em torno da gordura, a narrativa do suposto encontro de Beuys com os tártaros durante a Segunda Guerra Mundial realiza várias operações. Por um lado, aporta e acentua, na gordura da *Cadeira* ou do *Canto*, a potência da ideia de regeneração e preservação, de transformação corporal, de corpo em devir, a precariedade dos binômios vida e morte, saúde, doença. A narrativa também acentua a presença da cadeira ou do canto como estruturas de contenção desse material que tende a escorrer ou se espalhar, uma reminiscência dos rigores de experiências e processos iniciáticos.

Assim, se o material não é tábula rasa e carrega inscrições, ele é, também, passível de ser inscrito mesmo sem ser modificado em sua forma, pelo aporte de situações, narrativas ou histórias que estejam disseminadas na cultura. Mas, como ressalta Krauss (1997, p.146) a *démarche* de Beuys de um uso alegórico de substâncias que envolve uma insinuação de seu próprio corpo ou de mitos é fundamentalmente diferente daquelas operações de deslizamento entre forma e conteúdo do informe, pois o material, na obra de Beuys, ressurgiu como sentido.

1.4 Forjar e reforjar

KHU (2010), performance de Mathew Barney (1967) em referência aos ritos e mitologia do culto de Ísis no Antigo Egito, envolve o derretimento das partes de um carro em fornalhas ao vivo, diante do público, expondo valas de metal incandescente (figura 1.4).

O metal, em suas transformações de estado, integra uma estrutura narrativa complexa envolvendo sons, pessoas e a audiência, que se trançam a referências literárias e míticas. A performance resultou em uma escultura em metal fundido, *DJED* (Galeria Barbara Gladstone, Nova Iorque, 2011) e as situações em torno da fundição do metal vieram a integrar cenas do filme do mesmo autor, *River of fundament* (*Rio de fundamento*, 2014, 350 min.). Toda a série de trabalhos, que pertencem ao Projeto *Ancient evenings* (*Noites antigas*), foi desenvolvida a partir de 2007. Barney trança uma complexa narrativa com referências à obra homônima de Norman Mailer (1983), ambientada no Egito, que focaliza a reencarnação e passagens sucessivas pelo reino dos mortos.

Interessa, no escopo deste ensaio, o uso das potencialidades significantes do metal fundido, sua incandescência e calor ao irromper das fornalhas, seu escorrimento, a contração do metal ao voltar ao estado sólido do esfriamento, transformado a cada fusão sucessiva, potencialidades essas que introjetam nas situações criadas pelo artista as transformações do corpo e alegorias de morte e renascimento.



Figura 1.4: Matthew Barney e Jonathan Bepler, *KHU*.
Performance: Detroit, 2 de Outubro de 2010.

A fusão sucessiva passa por um carro, assim o metal recebe toda a carga histórica da indústria automotiva estadunidense. Ele é então refundido e exposto como matéria incandescente, até se condensar novamente como escultura, *DJED*, resíduo de todo esse processo. Nesse projeto aparecem várias das formas de exploração conceitual da matéria acima mencionadas: a impregnação de diversos momentos históricos, a busca narcísica no ciclo de reencarnação, as narrativas literárias que se alojam no metal e tornam-se operatórias, transformando a experiência. O processo de forjar e reforjar como estrutura física e conceitual em devir.

1.5 Matéria em trânsito

Trabalhar sobre um determinado material que já tenha sido integrado ao repertório das artes plásticas pela tradição implica dialogar e negociar com formas de exploração que já se encontram, de certa maneira, estabelecidas *a priori*, mapeadas de significados e possibilidades. Trata-se de uma relação dialógica com artistas, tradições, histórias e culturas que exploraram aquele determinado material e suas características, potencialidades e impossibilidades físico-químicas, técnicas, formais, conceituais. O artista pode incorporar, também, um material que não pertença ao repertório conhecido da arte, como a gordura foi para Beuys. Isso já implica uma outra tomada de posição, um gesto que incorpora o escopo a que esse material a ser utilizado pertence, com toda a sua carga simbólica, histórica e cultural. Embora, naturalmente, na contemporaneidade a gordura, por exemplo, já tenha se integrado à tradição da arte, qualquer uso dela tende a estabelecer, também, uma relação dialógica com Beuys, que dela fez um material-assinatura. Uma outra atitude possível, ainda, é desenvolver um material que introjete conceitos e, a partir daí, instaurar a obra.

Utilizar materiais na contemporaneidade, de qualquer forma, acarreta estar consciente de que eles vêm carregados de sentido anterior, o que implica uma estrutura em camadas em que os sentidos pré-existent não são anulados, mas se sobrepõem de forma complexa às convenções e sentidos estabelecidos pela obra. Martha Buskirk abordou este tema em seu livro, *The contingent object of contemporary art*.

But the fact that the conventions that these artists refer to are in many cases divorced from the original medium with which they are associated does not mean that such associations are effaced; rather, they retain traces of their previous histories even as they are reinscribed and dissolved into new contexts as part of a complex overlay of conventions. In the process, the method and materials that the artist selects for creating the work are transformed, so that rather than functioning just as the raw matter or vehicle for the artist's aesthetic expression, the materials themselves generate associations that, together with the forms into which they are shaped, establish the subject or content of the work of art.⁶ (BUSKIRK, 2005, p.14)

Para Buskirk não existe material em bruto no sentido absoluto. Os materiais são como palimpsestos, suportes rasurados da escrita como os pergaminhos que eram raspados e reutilizados diversas vezes guardando marcas residuais de seu uso anterior. Não estamos falando aqui do uso direto da palavra na obra, seja escrita ou oral. As associações geradas pelos materiais a que Buskirk se refere se estabelecem por meio de inscrições e reinscrições de caráter difuso sobre a rede associativa e de convenções de um meio.

Essas associações residuais geradas pelos próprios materiais que potencializam conceitualmente a obra podem se tornar ainda mais complexas no caso de trabalhos que não apresentam uma forma estável, mas se transformam enquanto estão expostos devido às próprias características do material. Na medida em que se criam obras a partir de materiais em fluxo,

6 “Mas o fato de que as convenções a que esses artistas se referem se encontram, em muitos casos, divorciadas do meio original com o qual elas estão associadas não significa que tais associações são apagadas; pelo contrário, elas mantêm rastros de suas histórias anteriores mesmo enquanto são reinscritas e dissolvidas em novos contextos como parte de uma sobreposição complexa de convenções. Nesse processo, o método e materiais que o artista seleciona para criar o trabalho são transformados, de forma que mais do que funcionar apenas como matéria bruta ou veículo para a expressão artística, os materiais geram, eles mesmos, associações que, junto com as formas em que são moldados, estabelecem o assunto ou o conteúdo da obra de arte.” (Tradução livre nossa)



Figura 1.5: Gabriel Orozco, *Yielding stone*.
C-type print, 40,6 x 50,8 cm, 1992.

como as matérias orgânicas, por consequência surgem diferentes graus de estabilidade física durante sua exposição. Essas transformações, sua reinscrição em outro contexto e as inscrições culturais, já presentes nos materiais utilizados, superpõem-se ou se integram a novas relações que se estabelecem a partir da passagem da obra por diferentes estados durante a exposição.

Yielding stone (*Pedra que cede*, 1992) de Gabriel Orozco (1962), ilustra este tipo de relação da matéria em fluxo (figura 1.5). Uma bola cinza de plasticina, na medida em que foi rolada pelo artista através das ruas da cidade de Monterrey, foi incorporando em seu trajeto todo tipo de material, marca e sujeira do caminho; ao ser exposta em uma galeria, passou a incorporar a poeira e outros dejetos do lugar. É o trânsito desse material, sua metamorfose que constitui sentido e constrói a obra, através de suas transmutações sucessivas, em que ele assume as marcas sensíveis do percurso realizado e vai agregando novos elementos. Torna-se o elemento acumulador dos resíduos de um processo.



Figura 1.6: Janine Antoni, *Gnaw*.
272 kg de chocolate e 272 kg de gordura mordidos pela artista,
45 embalagens para chocolate em forma de coração feitas a partir do
chocolate retirado do cubo de chocolate e 400 batons feitos com pigmento,
cera de abelha e gordura mastigada removida do cubo de gordura, 1992.

A questão de matéria em diferentes estados também surge em *Gnaw* (*Mordida*, 1992), de Janine Antoni (1964). A artista expõe dois cubos, cada um com 600 libras (272kgs), de chocolate e de gordura respectivamente (figura 1.6). O cubo de chocolate foi roído nos cantos pela artista, e com os resíduos desse ato foram criadas caixas em forma de coração semelhantes àquelas que se usa para guardar bombons. O cubo de gordura foi igualmente roído e com o seu resíduo, acrescido de cera e pigmento, foram fabricados batons. As caixas em forma de coração e os batons foram exibidos em uma vitrine, ao lado dos cubos. Ao longo da exposição, o cubo de gordura se desfaz, perdendo sua forma, e é refeito a partir de um molde a cada nova exibição. As sucessivas configurações assumidas pelo material, de cubo de chocolate para caixa ou de cubo de gordura para batom, e a marca residual da ação da artista sobre os cantos do cubo criam o sentido da obra. As reconfigurações sucessivas da matéria em fluxo acarretam produções de sentido.



Figura 1.7: Nayland Blake, *Feeder 2* (acima). Aço e bolo de gengibre (*gingerbread*) 213 x 304 x 213 cm, 1998.

Still do vídeo *Gorge* (abaixo). Videoteipe de 60 minutos (a cores, estéreo), 1998.

Inúmeros artistas têm trabalhado com materiais comestíveis. Nayland Blake (1960) criou a obra efêmera *Feeder 2* (*Alimentador 2*) a partir de bolo de gengibre (*gingerbread*) e estrutura metálica. Refere-se ao conto infantil *Hansel and Gretel* (*Joãozinho e Maria*) dos irmãos Grimm. O público, segundo relata Buskirk (2005, p. 150), atraído pelo cheiro intenso que exalava a obra, partiu e comeu pedaços ao longo da exposição. A cada exposição a obra teve que ser refeita. A exibição tautológica do próprio bolo, em lugar de uma representação, é que confere densidade à obra. A reação do público se deu apesar do trabalho ser exibido ao lado de outra obra de Blake, *Gorge*, (*Goela*, 1998) um vídeo denso de 60 minutos em tempo real no qual o artista é alimentado continuamente por alguém que se encontra atrás dele. (figura 1.7)



Figura 1.8: Allan Kaprow. *Fluids*.
Recintos de gelo construídos no espaço público; recriado em 2008, por ocasião de exposição no Pasadena Art Museum, em Los Angeles através do LACMA e MOCA; 1967-2008.

Uma obra seminal nesse tipo de exploração da transitoriedade é *Fluids* (*Fluidos*, 1967), de Allan Kaprow (1927-2006). Essa obra foi realizada a partir de blocos de gelo sobrepostos, formando vários recintos retangulares nas ruas de Los Angeles e Pasadena (9 x 3 x 2,5m aprox.). As paredes de gelo foram derretendo lentamente, até desaparecerem diante do público ao longo de três dias (figura 1.8). Aqui o mais importante é o processo em todas as suas etapas, desde o ato público de construção dos recintos de gelo por um grupo de pessoas, o derretimento, até o lento desaparecimento das paredes. As implicações culturais e simbólicas do gelo em plena rua, o frio e a rigidez, é apenas o pano de fundo para algo mais importante, o vir a ser da matéria em trânsito, do derretimento. Tarefa extenuante cujo propósito é se esvaír.

Ao longo do tempo tenho realizado uma série de trabalhos que não apenas tem nos materiais um importante laço conceitual, mas também se desenvolve a partir de um permanente estado de fluxo. Essa série abarca diversos trabalhos realizados com argila em pó compactada *Em pó*, com *massa migratória* de urucum (*Pássaros migratórios*, *Color bodies*) e, mais recentemente, *Tinta de café*.

1.6 *Em pó*

Trabalhei durante mais de uma década com escultura em cerâmica moldada à mão. Ao limpar a mesa de trabalho das atividades do dia, recolhia o pó de argila sobre a mesa em uma caixinha de fósforo. Um dia, observei que ao emborcar a caixinha cheia de pó sobre a mesa surgia um volume, um pequeno bloco quadrangular compactado que, ao ser tocado, voltava à condição de pó. Após o toque, o material permanece; para onde vai o bloco?

Partículas que se depositam e se conformam em bloco, tocadas, se suspendem no ar, para assumir outra configuração. Na mesa seca e empoeirada corria o rio de Heráclito: não se pode banhar duas vezes nas águas de um mesmo rio porque elas correm sempre. *Em pó* se constituiu fundamentalmente da temporalidade desses dois elementos, água e pó (figura 1.9).

Para uma artista que não domina a filosofia como terreno próprio, estas questões se apresentam de forma mais palpável na própria essência do trabalho, que condensa indagações. Em retrospecto, penso que em minha mesa empoeirada surgiu, concretamente, um rio: a abstrata contemplação da mudança, do ser que já não é, do não-ser que é, da matéria do tempo.

Dessas indagações que se manifestaram para mim, na situação de passagem contingente da matéria sobre minha mesa se derivou o projeto *Em pó*, que tem se desdobrado em vários projetos específicos. De certa maneira, é a questão que repercute também em diversos outros trabalhos como *Pássaros migratórios* e *Tinta de café*. Relaciona-se com o binômio



Figura 1.9: Sonia S. Labouriau. Da série *Em pó – Telescópio* (detalhe). Argila em pó; instalação progressiva, dimensões variáveis. Palácio das Artes, Galeria Genesco Murta, 1997.

permanência/impermanência e sua proximidade de nossa relação com o material e o imaterial. Aquilo que compõe fisicamente os corpos se recicla num fluxo constante cuja essência é a mudança, passar do não-ser para o vir a ser.

A primeira formulação do projeto *Em pó* foi *De volta à terra* (1989). Nessa obra, quatro toneladas de argila em pó (bentonita) são compactadas em um molde em forma de caixa de madeira de 1,80m de altura. A caixa é aberta diante do público, revelando um bloco quadrangular de argila em pó compactada. Quatro pessoas tocam os cantos do bloco, que retorna à condição de pó (figura 1.10). O trabalho envolve também um elemento sonoro: um grupo de pessoas misturadas ao público ao redor emitia a vogal “a” a cada vez que o bloco era tocado, criando uma polifonia. Um impresso distribuído ao público continha a pergunta: “o material permanece, para onde o bloco?”

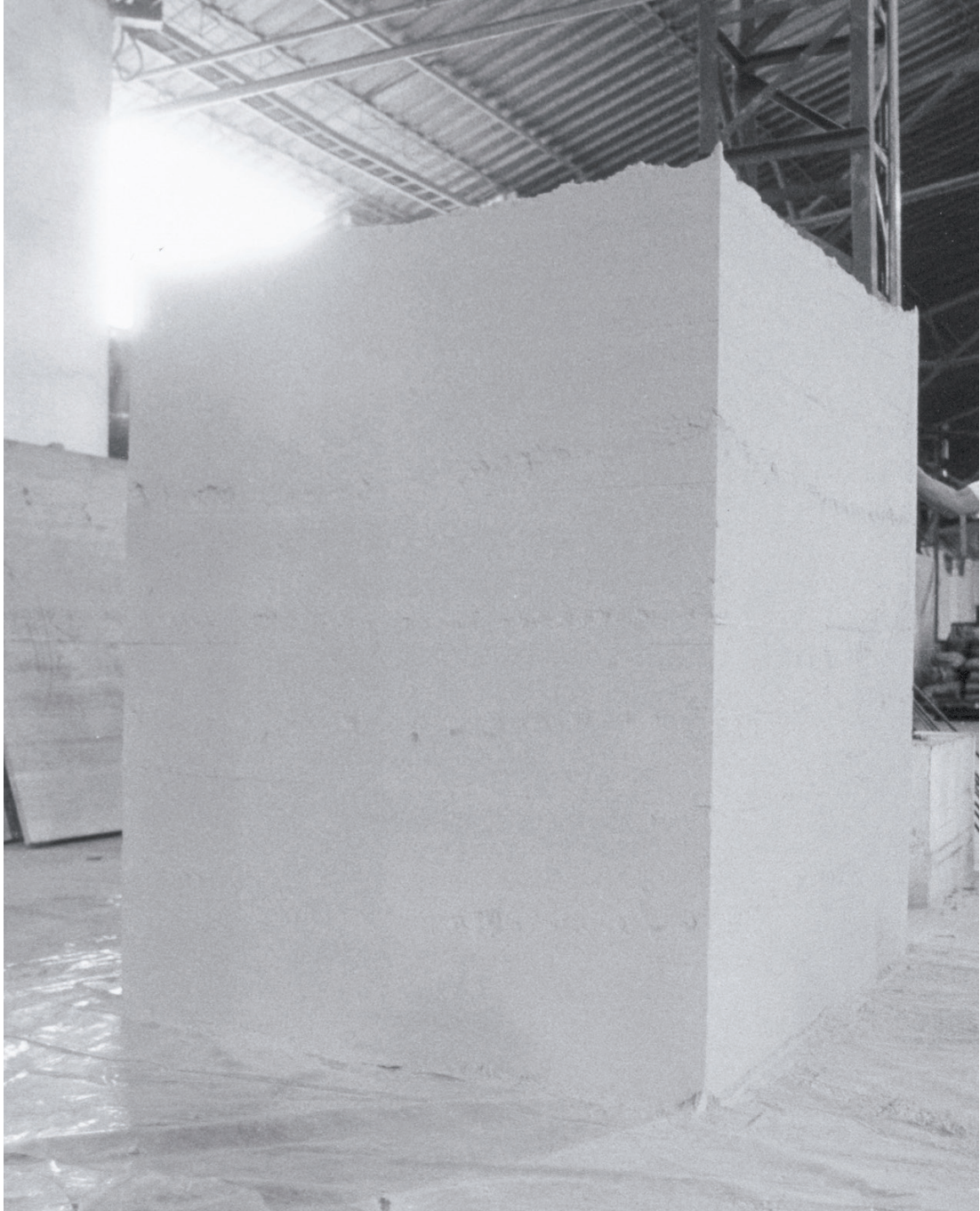


Figura 1.10: Sonia S. Labouriau. Da série *Em pó – De volta à terra*.
Quatro toneladas de argila em pó compactadas em forma de madeira; 180 x 170 x 170 cm.
Museu de Arte da Pampulha, 1989.



Pesquisei durante 6 anos em centros de pesquisa industriais (indústria de tijolos refratários *Magnesita S.A.* e fábrica de azulejos *Cecrisa*) diversas maneiras de criar, a partir de argila em pó e umidade, formas sólidas friáveis, ou seja, que podem se desfazer ao toque. Nenhum ligante é acrescentado além do barro em pó e da água. Depois de muitos ensaios e erros, encontramos um ponto de umidade crítico para a argila em pó, que permite o fazer por compactação e o desfazer ao toque. No processo construtivo, a compactação, acumula-se a energia da força de trabalho para socar o material dentro de uma fôrma. Ao tocar o bloco que daí se origina, essa energia se dissipa. Para cada forma diferente, é preciso adaptar os métodos de compactação.

A princípio, a questão que ressalta é o aspecto entrópico: reduzir a pó, a passagem sem retorno para a maior desordem. A presença da fôrma junto ao formado garante, entretanto, uma potência de circularidade, de possibilidade de renovação cíclica. Aqui o processo é remanescente de uma taipa de pilão, método construtivo praticado há milênios por diversos povos, entre os quais os árabes e portugueses, também bastante utilizado no Brasil colonial, que consiste na construção de paredes com terra comprimida em formas de madeira. Em *De volta à terra*, embora pressionada como numa taipa de pilão, entretanto, a terra é mantida com muito pouca umidade, de maneira a manter sua friabilidade em estado crítico, ou seja, sua capacidade de se decompor, fraturar, desmontar; não é, portanto, um material construtivo propriamente dito, porque o erigir é um ato de passagem no retorno cíclico à condição de pó.



Figura 1.11: Sonia S. Labouriau. Da série *Em pó – Colunata*. Argila em pó compactada em moldes de gesso de tronco de palmeira. Centro Cultural São Paulo, 1997.



Essa circularidade se encontra de forma mais enfática em *Colunata*, uma outra proposição do projeto *Em pó*. Argila em pó com uma percentagem de umidade crítica é compactada em moldes de gesso do tronco de uma palmeira. As colunas resultantes se alinham com o molde na forma de uma colunata. Uma das colunas, ao ser tocada, retorna à condição de pó e uma nova coluna é compactada, diante do público (figura 1.11).

Nesse trabalho forma-se também uma colunata no tempo, uma vez que a primeira coluna, a palmeira moldada, permanece viva e se modifica. Outra coluna, o molde, que é exibida na galeria, oculta sua forma plasmada no interior; e em seguida o moldado, as colunas de pó compactado que a revelam, até retornarem à condição de pó e serem novamente moldadas. No molde de gesso, o tronco da palmeira deixou uma marca que já não corresponde ao seu presente, pois a palmeira está viva e segue crescendo. Esta marca, quando o molde está montado, se oculta no seu interior e só se revela pelo resultado do material que foi compactado nele. A compactação dentro da forma oca lembra o socar da mão de um pilão no movimento, no ritmo e no som, que vai acumulando camadas lentamente até formar uma coluna. Mas é uma coluna ao reverso porque, ao invés de ser construída para sustentar, ela é erigida para desmontar. As sombras das colunas e do molde são projetadas sobre a parede, onde inscrevo, a lápis: “você deixa uma sombra em mim”. A inscrição estabelece

um diálogo com a indagação anterior, em *De volta à terra*. A latência da memória como possibilidade de resiliência à pressão incessante do fluxo em constante vir a ser.

Nos anos 1960-70 o interesse pelo objeto contingente, transitório e em transformação se acentuou. A terra crua foi extremamente explorada pelos artistas da *Land art* e da *Arte povera*. Entretanto, na tradição escultórica ocidental anterior ao Modernismo, a terra crua havia sido circunscrita ao papel subalterno de material “pobre” ou menor, próprio para o trabalho preparatório e não para a escultura definitiva da “peça final”. Segundo Florence de Mèredieu:

Les matériaux traditionnellement utilisés pour la sculpture furent jusqu’au XIX siècle la pierre, le bois, le marbre, le bronze. Il’y a d’ailleurs, lieu distinguer les matériaux « pauvres », utilisés lors du travail préparatoire de l’artiste pour la réalisation de la maquette – terre, plâtre, etc. – de ces matériaux réservés à la réalisation (marbres de Rodin) ou (dans les cas du bronze) à la fonte de la pièce finale.⁷ (MÈREDIEU, 1994, p. 98)

Uma das características da terra crua que dificultava seu papel de protagonismo é o que mais nos interessa, aqui: seu caráter instável, pouco resistente, que tende a quebrar ou se desfazer. É própria para o esboço, o ainda não definitivo, o momento pulsante do pensamento. É este caráter em trânsito que estrutura o projeto *Em pó*. O provisório que tende a se desfazer despe-se aqui de negatividade e toma o lugar de aspecto instaurador. Desfazer-se é o que faz a obra, des-fazer, ou ainda, um trabalho de rasura como operatividade.

7 “Os materiais tradicionalmente utilizados pela escultura foram, até o final do século XIX a pedra, a madeira, o mármore, o bronze. Há, entretanto, que distinguir os materiais “pobres”, utilizados quando do trabalho preparatório do artista para a realização da maquete – terra, gesso, etc. – daqueles outros materiais reservados à realização (mármore de Rodin) ou (no caso do bronze) à fundição da peça final.” (Tradução livre nossa)

O termo *rasura* é empregado na crítica literária numa abordagem da crítica genética, que se interessa pelas idas e vindas do processo de criação plasmadas no manuscrito literário. Coloca em foco, mais do que a estrutura do texto, a enunciação em ato, como processo.

(...) étudier un texte non plus seulement dans sa forme consacrée, mais dans l'épaisseur de son devenir et dans la multiplicité des chemins qui eussent été possibles à la place du chemin unique que présente l'œuvre ; découvrir le travail *de* la langue et *sur* la langue, les points d'achoppements, d'impasse, de compromis, de manque ou d'excès (...) ⁸ (GRÉSILLON, 1991/1992, p.8, grifo do autor)

A *rasura* na arte contemporânea é em muitos casos levada de forma radical, no sentido de estar presente não como rascunho anterior, trabalho preparatório, mas se manifesta no próprio modo de exibição, que é também com frequência o modo de fazer do trabalho. Desvia-se de uma forma final, incorporando o impasse e permanecendo em processo. Transita-se entre a negatividade da falta e o transbordamento do excesso.

Essas experimentações contemporâneas estariam talvez mais próximas da ideia da escritura sob *rasura*, proposta por Jacques Derrida (1973), que põe em relevo a instabilidade do próprio sistema da enunciação. A partir de Heidegger (1969), Derrida propõe que palavras sejam cortadas por um traço, riscadas embora ainda legíveis, para dessa maneira indicar que não trazem exatamente o sentido pretendido mas que, por não terem sido totalmente

⁸ “(...) estudar um texto não mais somente em sua forma consagrada, mas na espessura de seu vir a ser e na multiplicidade dos caminhos que teriam sido possíveis ao invés do caminho único que a obra apresenta; descobrir o trabalho *da* língua e *sobre* a língua, os pontos de corte, de impasse, do compromisso, de falta ou de excesso (...)” (Tradução livre nossa)

eliminadas, apesar de cortadas são mantidas como referência sobre o que se quer dizer. O filósofo propõe o conceito de rastro (“*trace*”, em francês, que se relaciona também a resíduo, marca, pegada, impressão), em que signo e sentido são pensados em termos da heterogeneidade da presença e do distanciamento. Gayatri Chakravorty Spivak, tradutora para a língua inglesa de *Gramatologia*, esclarece:

It is indeed an ineluctable nostalgia for presence that makes of this heterogeneity a unity, by declaring that a sign brings forth the presence of the signified. (SPIVAK, Preface. In: DERRIDA, 1976, p. xvi)⁹

O sentido se dá sob rasura como rastro por uma ausência na presença ou ainda, por uma presença ausente.

Considerando, como ressalta Buskirk, que os materiais não se encontram em branco, mas carregam consigo camadas de tradições e convenções, quando um artista faz uso dos materiais, não se apagam as suas inscrições anteriores, mas passam a conviver na obra todas essas marcações, um palimpsesto material. Do ponto de vista do modo de fazer, obras que se transformam durante a exposição podem ser pensadas como sob rasura, porque não assumem uma forma definitiva, mas estão sempre em processo, com um sentido vacilante por fazer, ou des-fazer.

No final dos anos 1950, vários artistas no plano internacional se interessaram pelo potencial da instabilidade e impermanência, ou ainda da

⁹ “É de fato uma nostalgia inelutável pela presença que faz dessa heterogeneidade uma unidade, por meio da declaração de que um signo aproxima a presença do significado.” (Tradução livre nossa)

destruição. Gustav Metzger (1926) criou um simpósio em 1966 em Londres (*Destruction in Art Symposium – DIAS (Simpósio da Destruição na Arte)*) sobre o tema, na esteira das tensões provocadas pela guerra fria e a ameaça nuclear. Vários artistas voltados para a arte cinética criaram obras envolvendo mecanismos de autodestruição. Entre eles destaca-se Jean Tinguely (1925-89), que criou em *Homage to New York (Homenagem à Nova Iorque, MOMA, 1960)* uma máquina que entrava em colapso pelo seu próprio movimento. A obra, nesses casos, é concebida como uma bomba, que leva à auto aniquilação. O projeto *Em pó* não lida, entretanto, propriamente com a noção de destruição; prefiro, nesse sentido, o termo ativação, pois o toque coloca a matéria em atividade, desloca-a e a faz viva.

A relação com a terra e os processos geológicos guarda alguma afinidade e várias diferenças com a *Land art* e seu foco nos processos relacionados à entropia e a um *site*, mais especificamente com Robert Smithson, a exemplo de sua *Eight unit piece (Obra em oito unidades, 1969)*. Nessa obra (figura 1.12), Smithson se apropria de sal gema retirado da Cayuga Salt Mines (Minas de Sal de Cayuga), um *site* que consistia em salões escavados no interior da terra de formato indefinido. Smithson exhibe o sal gema no espaço ortogonal de uma galeria, espaço este que o artista concebia como idealizado e abstrato (*non-site*), em contraposição com a configuração da mina (*site*). Espelhos quadrangulares são justapostos linearmente em contraste dialético com o amorfo elemento de pilhas de sal gema. Segundo o artista (1996, p. 189), os espelhos configuram o elemento linear e o ângulo reto, emulando a estrutura do enquadramento presente numa fotografia, que podem operar sobre as pilhas de sal gema trazendo esse material de um estado aparentemente amorfo em direção à ordenação. O sal gema, assim, constitui uma espécie de índice da

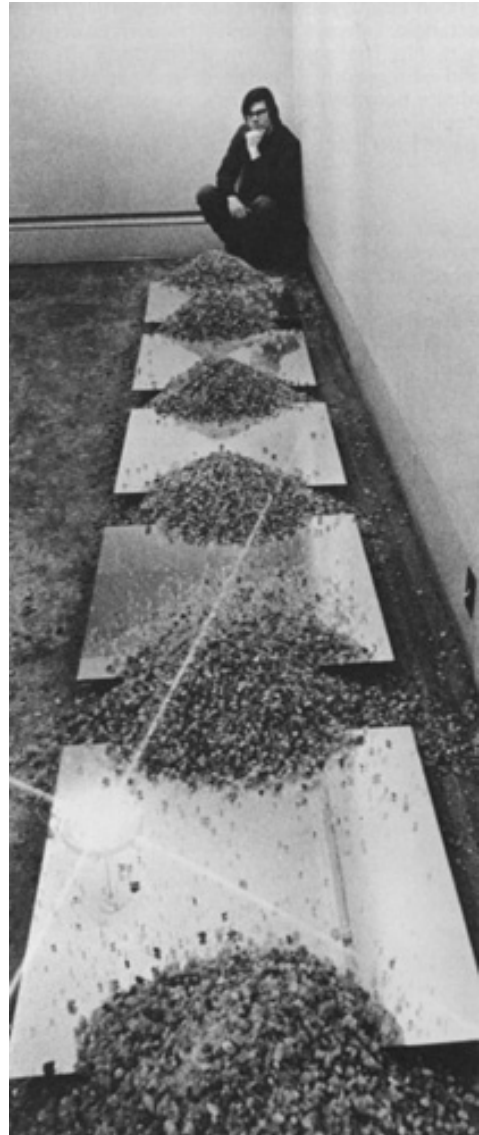


Figura 1.12: Robert Smithson. *Eight unit piece*.
Sal gema, espelhos; 28 x 76 x 762 cm; 1969.

presença de um dado lugar específico fora da galeria, nesse caso, as Minas de Sal de Cayuga. O trabalho lida com o modo de exibição como instância operativa sobre o sal gema.

Inversamente, em *Colunata* não é através do material que o *site* se apresenta no espaço expositivo. O material, a argila em pó compactada, é de proveniência indefinida. Dessa maneira, aqui não se trata de uma carga simbólica que se internaliza no material por este haver constituído, em um

dado momento anterior, um *site* determinado. É a impressão do tronco da palmeira plasmada no gesso a partir do *site*, a fôrma, que opera como um índice ao marcar o pó. Ela não se constitui a partir de um elemento geológico, mas do rastro de um momento na trajetória de um ser vivo, o contato com uma palmeira em crescimento. Pela potência conceitual das fôrmas que apresentam a possibilidade de renovação, guarda mais afinidade com os ciclos de vida do que com as relações entrópicas geológicas.

A afinidade com Smithson talvez se dê mais em relação à necessidade de dar espessura ao trabalho, à natureza de sua carga conceitual que é conferida em grande parte através do protagonismo da matéria:

My work is impure; it is clogged with matter. [...] There is no escape from matter. There is no escape from the physical nor is there any escape from the mind. The two are in constant collision course. You might say that my work is like an artistic disaster. It is a quiet catastrophe of mind and matter.¹⁰ (SMITHSON, 1996, p. 194)

Na colisão entre matéria em trânsito e pensamento se dá a natureza conceitual do trabalho. A ideia estrutura o objeto em sua materialidade em fluxo, antes que a reflexão filosófica se articule como discurso.

O tamanho e a escala têm um papel preponderante para estabelecer essas relações entre matéria e conceito. Ambas as palavras, tamanho e escala, são utilizadas de forma equivalente quase como se estas fossem sinônimas. A pesquisadora Rachel Wells publicou recentemente um estudo que propõe à

10 “Meu trabalho é impuro; está entulhado de matéria. [...] Não há escapatória da matéria. Não há escapatória da fisicalidade, nem há qualquer escapatória da mente. As duas estão em constante trajetória de colisão. Você poderia dizer que meu trabalho é como um desastre artístico. É uma discreta catástrofe entre mente e matéria.” (Tradução livre nossa)

consideração uma diferença entre as noções de escala e de tamanho e suas consequências para a relação corporal que podemos estabelecer com as formas tridimensionais. Para a autora, o tamanho é avaliado numa confrontação com o corpo do observador, enquanto a escala implica uma confrontação entre pelo menos dois objetos similares:

[...] Size, as an attribute of an object, is bound up with its difference in nature from other objects, whereas a measurement of scale focuses upon a difference in degree between at least two similar objects. (WELLS, 2013, p. 6) ¹¹

[...] The awareness of scale is a function of the comparison made between one object, as constant, and another similar object of a different size. [...] one's own body is abstracted through the extra emphasis awarded to memory – itself clearly a physical process dependent upon a bodily appreciation of size – of another, 'virtual' object. While size is a measurement in relation to the constant of one's own body, scale distances one's own body to a secondary position. (WELLS, 2013, p. 17) ¹²

Dessa maneira, quando nos deparamos com um objeto qualquer, percebemos seu tamanho pelo contraste com o nosso próprio corpo. Mas se estabelecemos uma escala por comparação com um objeto semelhante, nossa apreciação recorre à memória de um outro objeto e penetra numa virtualidade que afasta a corporeidade da avaliação unicamente por tamanho.

11 “[...] Tamanho, como um atributo de um objeto, está ligado a sua diferença, quanto à natureza, de outros objetos, enquanto que uma medida da escala está focada na diferença de grau entre ao menos dois objetos similares.” (Tradução livre nossa)

12 “[...] Uma percepção de escala é uma função da comparação entre um objeto, como constante, e outro objeto semelhante de um tamanho diferente. [...] nosso próprio corpo é abstraído através da ênfase extra legada à memória – ela própria claramente um processo físico dependente de uma apreciação corporal de tamanho – de um outro, objeto ‘virtual’. Enquanto o tamanho é medido em relação à constante de nosso próprio corpo, a escala distancia nosso próprio corpo para uma posição secundária.” (Tradução livre nossa)

Em *De volta à terra* há uma sequência de situações consecutivas: a caixa fechada, a caixa aberta quando se revela o bloco de argila em pó compactada, o bloco que se desmonta ao ser tocado e, finalmente, o monte de pó. Enquanto a caixa e o bloco estão de pé, é o tamanho que tem prevalência e, portanto, impõe-se uma relação corporal que é maior que humana na lateralidade, mas de escopo humano em termos de altura. Ao se reduzir a pó, ocorre um espalhamento e uma horizontalidade: reduz-se a escala em relação ao momento anterior, que tende a deixar um vácuo virtual da sucessão a pulsar na memória da verticalidade perdida e, nessa virtualidade, o corpo desliza para um segundo plano. Assim, o momento inicial é de um confronto entre corporeidade e matéria, seguido de um afastamento.

Colunata apresenta uma simultaneidade, no sentido em que todos os estados de conformação, agregação e desagregação são exibidos ao mesmo tempo, havendo colunas em pé e caídas. A questão da escala 1:1 se impõe num primeiro olhar, por se tratar de colunas com o formato e o tamanho de uma palmeira, sem ampliação ou redução. O tamanho da porção moldada de tronco e de cada coluna de pó é semelhante ao de uma pessoa – 1,80m de altura e 40 cm de diâmetro na base. A presença corporal, entretanto, na verticalidade porosa é mais frágil: a coluna de pó compactado não se impõe firme como um poste, mas se apresenta como algo que está prestes a ceder, a dar passagem. O que observado de longe parece impositivo é, ao confronto corporal, matéria receptiva.

Em ambos os trabalhos, *Colunata* e *De volta à terra*, a matéria em trânsito se acumula no chão incorporando todo um fluxo, transposição de uma corrente que apresenta a possibilidade de renovação cíclica, mas que será sempre outro ciclo, diverso e único, conformando uma espiral de tempo.

1.7 *Pássaros migratórios*

Em *Pássaros migratórios* utilizo uma massa moldável que desenvolvi a partir de urucum, intensamente vermelha, biodegradável e solúvel em água. *Pássaros* são moldados com quatro movimentos de mão; um *pássaro* colocado na água retorna à condição de tinta em algumas horas (figura 1.13).

Aqui, temos a forma do pássaro moldada à mão, à qual se sobrepõem os significados aportados pelos componentes da massa, urucum e água e o formato dado à exibição. Mas ligando todas essas camadas de sentidos, temos o fato de que essa obra não é estável. Ela se transforma, se dilui, passa do estado sólido a líquido; nesse percurso, assume diversas formas; ao fim do processo retém apenas a cor, retornando à condição de tinta. Esse caráter migratório desloca todo o sentido que desliza para uma situação em que a temporalidade, a memória e o devir passam ao primeiro plano e problematizam a questão do ser e sua contingência impermanente, em permanente vir a ser (figura 1.14).

Desenvolver um material ao mesmo tempo em que se concebe a obra, abre aqui um caminho específico em que das propriedades e características do material deriva o conceito do trabalho. Criar um material em trânsito, conceber essa massa migratória que constitui um corpo de cor, moldável, biodegradável e compatível com a vida, que se solidifica, mas permanece solúvel e, dessa maneira retorna à condição de tinta quando em contato com a água é do que o trabalho se constitui conceitualmente.

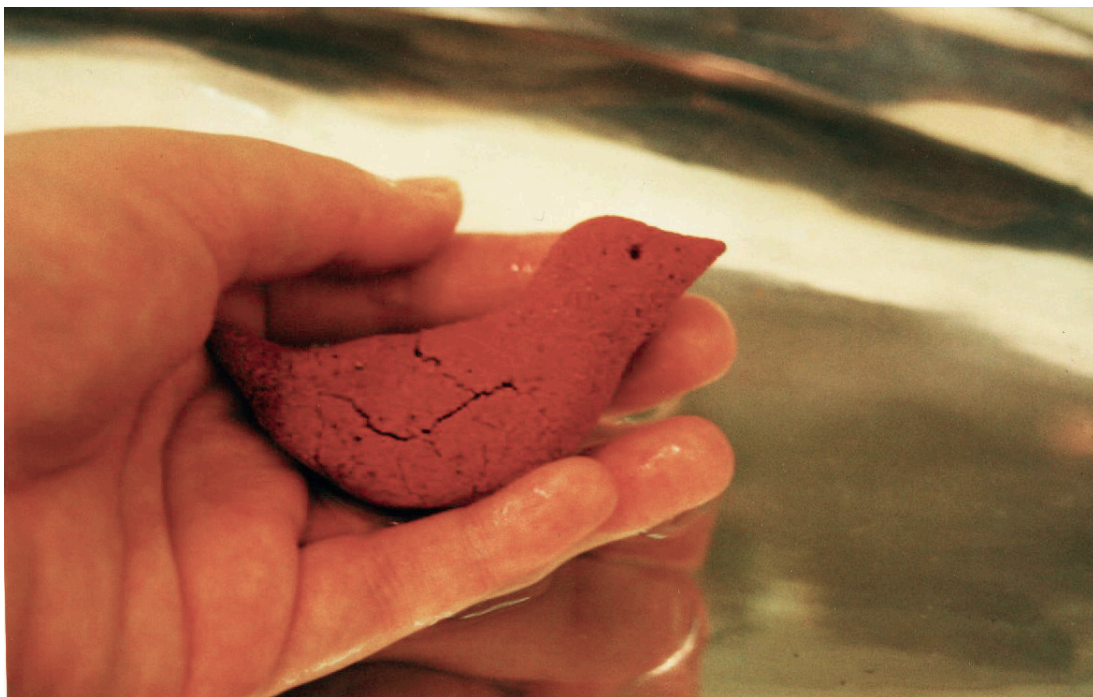


Figura 1.13: Sonia S. Labouriau. Da série *Pássaros migratórios*.
Urucum, aglutinante, estabilizante, água; dimensões variáveis, 1992 – 2002.



Figura 1.14: Sonia S. Labouriau. Da série *Pássaros migratórios*. Instalação. Galeria Celma Albuquerque, 2002.

Entre os vários fatores que contribuem para essa constituição conceitual, se encontram os componentes que integram essa matéria em trânsito. Desenvolvi a *massa migratória*, biodegradável e solúvel em água a partir do urucum, corante culinário vermelho também chamado de colorau no Brasil. Os principais componentes, o urucum e a água, naturalmente já aportam uma série de relações. O urucum é extraído da camada externa da semente de *Bixa orellana*, um arbusto que ocorre em toda a América tropical. No México é chamado de *achiote* e cultivado pelo seu pigmento desde o período pré-colombiano. O corante é solúvel em óleo e tradicionalmente é utilizado pelos povos indígenas do Brasil para pintura corporal, para tingir fibras ou para dar cor aos alimentos. Foi incorporado pela culinária brasileira e tem, da mesma forma, grande uso na indústria alimentícia e cosmética por ser um corante saudável, fonte de vitamina A. Em alguns lugares o arbusto é cultivado como planta decorativa. Um fato curioso é que a parte interna da semente não

contém pigmento. Por isso, para extraí-lo não é possível moer as sementes. Normalmente no Brasil, o assim chamado colorau é preparado para uso culinário esfregando as sementes em fubá impregnado de óleo até que a cor se transfira para a farinha; esse preparado em pó é vendido em feiras, mercados e no comércio em geral. Está, assim, relacionado ao corpo de diversas formas, da pintura corporal à alimentação.

Acrescenta-se a essa relação com a pintura corporal e com o alimento, a característica orgânica do urucum de presença em devir. Ao contrário dos pigmentos minerais tradicionais, como o óxido de ferro ou o vermelho de cádmio, o urucum não é estável e tende a desbotar. Contém matéria orgânica biodegradável. Essa não fixidez torna os *pássaros* o mais próximo possível dos processos vitais, biológicos.

Além dos usos pelos povos indígenas e da cultura popular, a indústria e a culinária, vários artistas exploraram o urucum, como Ernesto Neto, por exemplo, juntamente com diversos outros temperos. Soma-se às referências acima, do seu caráter degradável, dos usos, histórias e tradições relacionados ao urucum que se aproximam e entram em relação dialógica com o trabalho, a presença da água, cuja ação é também fundadora. Não seria possível, para mim, fazer *Pássaros migratórios* com outro solvente por diversas razões. Entre elas, por ser a água usada como componente das primeiras tintas, água como alimento, a relação fundamental entre a água e o fenômeno da vida, acrescidas do fato não menos importante da relação da água com os fluidos corporais. A água, nesse trabalho, é o elemento em movimento que confere de forma mais intensa a migração, a passagem do corpo da cor para o estado líquido.

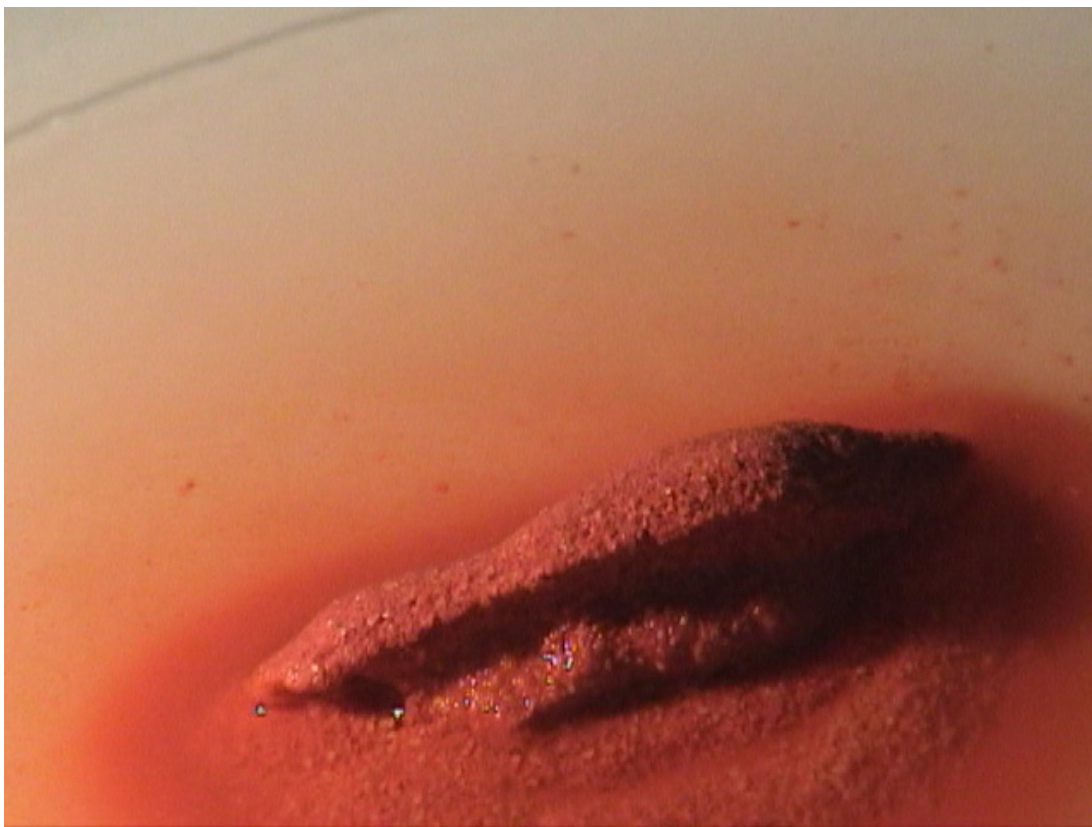


Figura 1.15: Da série *Pássaros migratórios – Migração*.

Como aglutinante, elemento de contenção, além do fubá já presente no colorau, a *massa migratória* contém pequenas quantidades de uma cola incolor comestível, solúvel em água e biodegradável, que mantém, assim, as características orgânicas e transitórias do urucum. A proporção entre urucum e aglutinante resulta em uma massa que pode ser moldada à mão e seca retendo a forma, mas, se colocada na água, retorna em algumas horas à condição de tinta (Figura 1.15). Esse tempo mais dilatado é importante conceitualmente, para que a dissolução do *pássaro* se dê ao olhar.

A massa desenvolve fungos com muita facilidade. Depois de alguns ensaios, foram acrescentadas algumas gotas de óleo de cravo, que sempre foi empregado tradicionalmente nas fórmulas de têmpera à base de ovo para evitar que a tinta mofe com facilidade. Além de ser um conservante suave, o óleo de cravo ajuda na textura da massa, tornando-a mais maleável. O óleo de

cravo não impede inteiramente a formação de mofo, mas a modera. Para mim sempre foi importante que esses materiais fossem não tóxicos, compatíveis com a vida e com a moldagem à mão. Por isso, optei por pesquisar conservantes que fossem saudáveis, que estabilizassem moderadamente a matéria sem impedir o seu trânsito, o seu estado de fluxo biológico.

Embora modos de fazer operativos devam ser abordados no segundo capítulo, nesse caso a massa biodegradável de urucum, sua composição e sua moldagem à mão estão de tal forma imbricadas na estrutura conceitual do trabalho que se torna necessário analisá-las conjuntamente. Afinal, essa é uma massa para ser moldada, implica o desenvolvimento de um gesto que a reconfigure.

Os processos de moldagem de *Pássaros migratórios* formam uma linguagem cursiva, uma linguagem de mudos (figura 1.16). Para desenvolver a forma dos *pássaros*, busquei a criação de gestos que pudessem ser repetidos. Pensava naqueles desenhos decorativos de carrocerias de caminhão, em traços semi-geométricos que sempre se repetem, ou de cartunistas quando desenvolvem seus personagens, que chamo de desenhos cursivos. São desenhos que, de tanto serem repetidos, tornam-se condensados, mantendo apenas os traços essenciais, e permitem a multiplicação. Como uma letra cursiva, cada um é diferente do outro, como um “a” pode ser diferente de outro “a”, mas mantendo uma essência em comum que é sempre reconhecível. Observei, também, o trabalho de artesãos, sobretudo em cerâmica, que repetem incontáveis variações das mesmas formas. Lembrei-me vagamente de apitos de barro em forma de passarinhos, que fazem parte da cultura popular em várias regiões do Brasil.

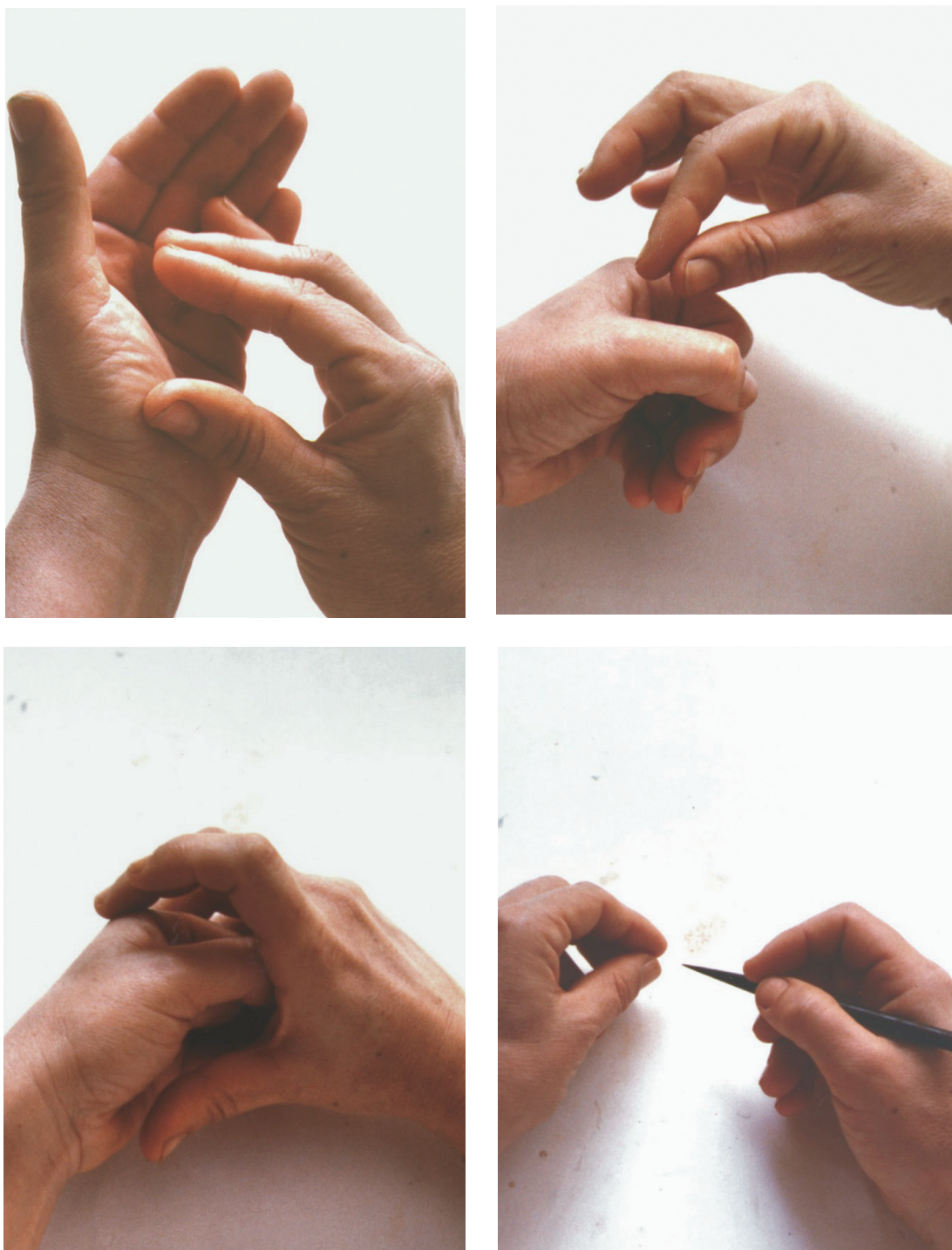


Figura 1.16: Da série *Pássaros migratórios* – *Quatro movimentos de mão*; diapositivos cybachrome.



Observando a massa na minha mão, fui tentando decupar o processo de fazer pequenos pássaros com a massa de moldar que havia criado com o menor número de passos possível. Notei que eles se encaixavam em minha mão, dela surgiam, tomando emprestada a dimensão de quanta massa eu podia agarrar e manipular confortavelmente em uma mão. As linhas de minha mão começaram a se evidenciar como linhas construtoras do arco do corpo do pássaro, a dobra entre o polegar e o indicador, seu pescoço e o bico. Consegui reduzir os gestos a quatro gestos essenciais, que se aproximam dos gestos da linguagem de mudos (1- o corpo, 2- o pescoço e o bico, 3- a cauda e 4- o olho). O registro fotográfico e em vídeo desses gestos, com e sem a massa na mão foram incorporados ao trabalho.

Aqui a mão foi incorporada como um molde que também está em fluxo, que também se encontra em devir.

Entretanto, é preciso ressaltar que o trabalho de desenvolvimento da massa de urucum biodegradável e solúvel em água não consistiu apenas no uso do urucum, ou da água, mas no desenvolvimento de um material específico, e um desenvolvimento conceitual desse material. As características do material desenvolvido já introjetam potencialidades conceituais que permitem instaurar a obra: o fato de ser moldável à mão; de vir a ser vermelho em estado sólido e poder retornar à condição de tinta; retornar à condição de tinta através da água; e de fazê-lo lentamente.

Ao invés de substancializar em direção a uma permanência, esse material se dá ao olhar em trânsito, sem se resolver numa imobilização (figuras 1.17 e 1.18). Paulo Venâncio Filho, ao comentar o trabalho de Lygia Pape, fala desses trajetos de transitoriedade:

[...] busca uma constante velocidade, um frequente acontecer ao evitar qualquer tendência à fixação e ser antes de tudo uma experiência autotransformadora. Ao se propor como fluxo absorve o modelo do movimento geral da vida que se manifesta num mesmo e múltiplo processo. E o trabalho, coincidentemente, aparece também como uma investigação da interface entre substância orgânica e o ambiente da civilização. (VENÂNCIO FILHO, 2013, p. 280)

Nesse sentido, *Pássaros migratórios* dialoga também com os *Bólides*, de Hélio Oiticica, como expressão da vontade de Hélio, após a experimentação com os *Núcleos*, de dar um corpo à cor. Mas, diversamente, é um corpo de cor que é moldado pela mão, dela mantendo o toque, essa relação primeira e instintiva de apertar, segurar. Opera, ainda, uma espécie de desenho ao contrário, de ativação da memória. Possui, entretanto, uma identidade fisiológica com os processos orgânicos e biológicos, sobre os quais os *Bólides* de Oiticica passavam ao largo, por serem matéria em trânsito, em constante transformação.

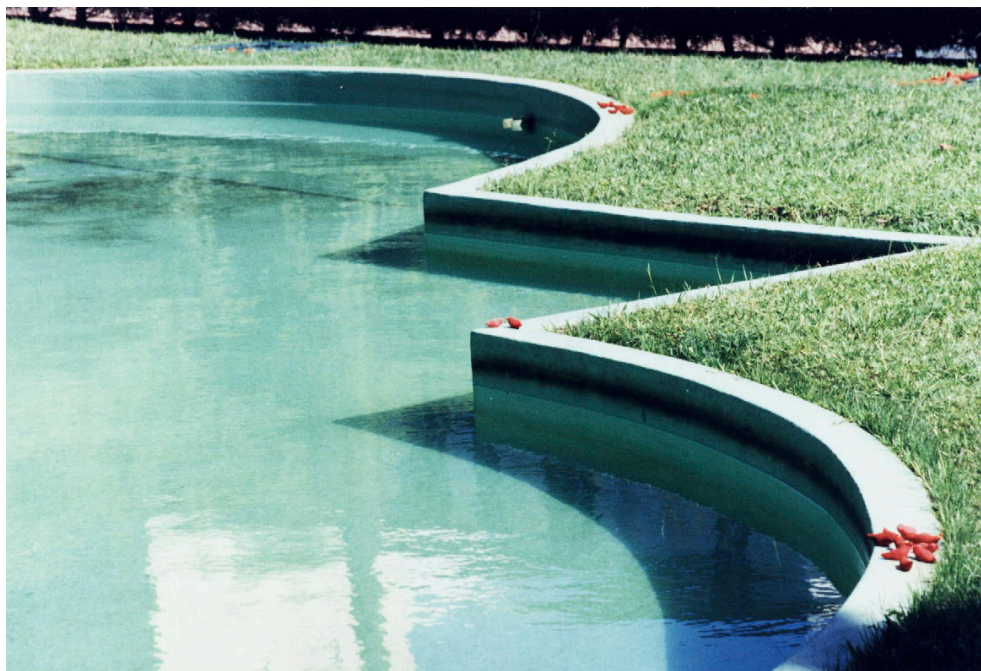


Figura 1.17: Sonia S. Labouriau. *Da série Pássaros migratórios – Migração* durante intervenção urbana. Praça da Liberdade, Belo Horizonte, 9 de novembro de 2002.



Figura 1.18: Da série *Pássaros migratórios – Migração*.¹³

¹³ Nas exposições em galeria ou em intervenção urbana, *pássaros* são distribuídos ao público que retribui na forma de imagens registrando *migrações*; fotografia de Franklin Pedroso, 2003.

1.8 Uma tinta selvagem

Toda vez que preparava café pela manhã e jogava fora o café que havia sobrado do dia anterior na pia, eu me perguntava se não haveria algo que se pudesse fazer com aquele resíduo que descia pelo ralo. Para mim, o café representa o momento mais íntimo de ligação com a vida, do despertar, da manhã, início de jornada. A cada dia, a energia pessoal reduzida ao mínimo pelo sono se revigora após uma xícara de café. Eu me indagava como dar uso a toda aquela potência de vigor, de energia ali condensada no líquido de aroma tão forte e pujante, que era diariamente descartada. *Tinta de café* surgiu a partir dessa observação.

Comecei a juntar o café que sobrava de cada manhã e a fervê-lo até que fosse reduzido ao mínimo para ainda manter seu aspecto líquido. Resulta dessa operação uma tinta espessa, brilhante, marrom, de cheiro marcante. Ao ser aplicada sobre uma superfície, ela tende a secar (figura 1.19). Entretanto, aos poucos fui descobrindo que essa tinta é higroscópica: se a atmosfera estiver úmida, ela se reidrata e retorna à condição de tinta mole, mesmo depois de seca. É de difícil controle, não se dá ao pincel com facilidade, mostrando-se bastante intratável. Os desenhos feitos com ela tendem nos dias úmidos a borrar ou até escorrer um pouco, e a secar novamente nos períodos secos.

Do ponto de vista de estabilidade ótica, entretanto, ela parece bastante estável ao desbotamento. O café em diluições normais foi utilizado como material de desenho por diversos artistas há pelo menos quatro décadas (Alberto da Veiga Guignard, Maria Helena Andrés, Sara Ávila de Oliveira) sem



Figura 1.19: Sonia S. Labouriau. *Tinta de café*. Umidade, tinta higroscópica de café concentrado e página de catálogo de flores sobre parede e teto, dimensões variáveis, 2014 (detalhe).

se alterar ou perder a cor significativamente.

Comecei a pensar que talvez fosse possível tecnicamente neutralizar essa propriedade higroscópica. Mas, se assim fizesse, ela se tornaria uma tinta como qualquer outra. O mais interessante era justamente o que ela tinha de mais intratável. Além disso, representa a reunião dos resíduos de tantos cafés da manhã. Para fazer 20 ml de tinta, é preciso 1700 ml de café (34 xícaras de café) e cerca de 4 horas para a preparação da tinta.

Apliquei a tinta sobre diversas superfícies e, num primeiro momento, optei por folhas de revistas de álbum de flores da cidade de Barbacena (MG). Esta cidade é conhecida pela produção de flores, principalmente de rosas, e pelas instituições manicomiais que, felizmente, foram fechadas pelo movimento antimanicomial para salvaguardar os direitos humanos dos

pacientes. A tinta foi aplicada sobre formas geométricas, diretamente sobre a parede ou sobre as páginas das revistas fixadas a uma parede em diferentes alturas, no nível do olho e junto ao teto. Em seguida, foram borrifadas com água, escorrendo até o rodapé. A forma obtida é remanescente de uma raiz. Assim, essa tinta, em seu aspecto intratável que tende a sair do controle e se espalhar, sobreposta ao título, faz referência ao duplo aspecto da imagem da cidade de Barbacena pela beleza das flores e crueldade do passado (figura 1.20).

Aqui o trabalho se vale das potencialidades de transformação de estado da matéria, como nos trabalhos de Beuys e Barney. A passagem do empaste até líquido que escorre, além de fazer desse escorrimento um signo, está inscrito pela história do material, condensação de um resíduo do cotidiano, e das relações poéticas da referência à Barbacena. Uma narrativa que se alimenta de outras narrativas para se ampliar, polissemicamente.



Figura 1.20: Sonia S. Labouriau. *Tinta de café (rosas de Barbacena)*. Umidade, tinta higroscópica de café concentrado e página de catálogo de flores sobre parede e teto, dimensões variáveis, 2014.







Figura 1.21: Sonia S. Labouriau. *Chuva*. Tinta higroscópica de café concentrado sobre vidraça; dimensões variáveis, 2016.

Foram feitas experiências de intervenção sobre diversas outras superfícies não absorventes, de maneira a permitir a migração da *Tinta de café*. Intervi sobre a parte interior do vidro de janelas utilizando um pincel de silicone, também não absorvente. A intervenção sobre a janela permite uma relação dupla com a paisagem, pela sobreposição, transparências e opacidades, e pelas intercorrências do tempo, das variações de luminosidade e do clima. Atuaram a radiação solar, que secou e ressecou um pouco a tinta, e a umidade atmosférica das chuvas sucessivas que a fizeram escorrer. Ao longo de um ano e meio, esse trabalho de desidratação e reidratação foi aos poucos conferindo uma transparência através da pulverulência (*Chuva*, 2016; *Sol*: 2015 a 2017; *Nuvem*: 2015 a 2017. Figuras 1.21 a 1.23).

Os desdobramentos temporais não se difundem apenas por meio das possibilidades dessas situações de umidade, de ressecamento, de justaposição por partes da arquitetura/ mundo em que a tinta se abre. Condensados na tinta, encontram-se um hábito e uma temporalização. Aí está um intervalo de

tempo, de cada dia que tomei café, em que recolhi a sobra para depois condensar em tinta, dos dias em que não tomei café ou não quis guardar o resto. O que sobrou fervido por muitas horas, criou a substância que se exhibe e que guarda, internamente, o resíduo de todos esses momentos. Mas esse café, concentrado, também é todos os cafés, de todos os que tomam café, e é uma matéria instável, movediça, um pouco como a definição de mito de Benedito Nunes:

[...] relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva – tal o drama do Éden – e a repetição dessa origem – a nostalgia do *paraíso perdido* num presente intemporal, que se insinua na linha mutável da vida individual. (NUNES, 1995, p. 67)

O regime temporal dessa tinta contrasta, entretanto, divergentemente com o regime temporal do discurso na narrativa. Tzvetan Todorov descreve o tempo discursivo da seguinte forma:

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta. (TODOROV¹⁴, 1966 apud NUNES, 1995, p. 27)

Aqui, ao contrário, a projeção não se dá numa linha reta, sucessiva, mas na densidade pontual de uma matéria, tinta, que agrega tempos e pode configurar outros.

14 TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. *Communications*. Paris: Seuil, n.8, 1966. p.139.

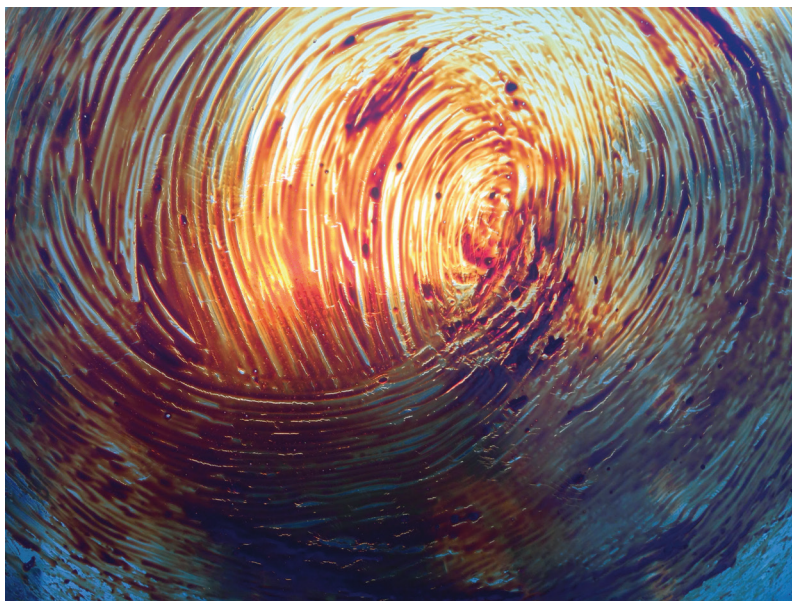


Figura 1.22: Sonia S. Labouriau. *Sol*: 2015 a 2017. Tinta higroscópica de café concentrado sobre vidraça; dimensões variáveis, 2015–2017.



Figura 1.23: Sonia S. Labouriau. *Sol: 2015 a 2017*, detalhe (acima). Tinta higroscópica de café concentrado sobre vidraça; dimensões variáveis, 2015–2017.
Nuvem: 2015 a 2017 (abaixo). Tinta higroscópica de café concentrado sobre vidraça; dimensões variáveis, 2015–2017.

Para aprofundar a investigação sobre a temporalidade dessa *tinta selvagem*, é interessante contrastá-la com trabalhos que envolvam uma matéria substantiva que, por sua vez, implique um tempo distendido para sua obtenção, que lhe confira, dessa forma, uma densidade temporal. Nesse sentido, um trabalho que proporciona uma referência são as obras de Wolfgang Laib feitas a partir de pólen. Desde a década de 1970, Laib coleta durante os meses de primavera e verão, em torno de sua casa em um vilarejo no sul da Alemanha, o pólen de algumas espécies em potes de vidro, um para cada espécie. Flores de dente-de-leão (*Taraxacum officinale*), por exemplo, produzem pouco pólen e o artista leva 3 semanas para coletar o suficiente para obter 3 a 4 cm de pólen num vidro para conservas de tamanho médio; já das flores da avelã (*Corylus avellana*) obtém-se muito pólen: em um ou dois meses o artista coleta, manualmente, 2 ou 3 potes. O trabalho de Laib consiste em espalhar, com uma peneira fina, o pólen de uma única espécie no chão iluminado de um Museu ou galeria em uma forma retangular de borda imprecisa. Se o pólen é de uma planta que produz pouco, a superfície coberta por pólen é pequena, aumentando de acordo com a quantidade de pólen coletado. Ao final da exposição, o artista recupera o pólen e o estoca em potes de vidro novamente. O maior espalhamento que Laib produziu, de que tenho notícias, *Pollen from Hazelnut* (*Pólen de avelã*, 2013; figura 1.24) foi realizado no Museum of Modern Art, de Nova Iorque (MOMA - NY) e incluiu o pólen coletado ao longo de 15 anos, proporcionando uma mancha de 5,5 x 6,5m. Vi, pessoalmente, uma instalação de pólen de Laib na exposição *Être nature*, na Fondation Cartier (*Ser natureza*, Paris, 1998). Ao saber que aquela mancha de pó amarelo no chão de 2,0 x 2,5m aproximadamente era pólen, um enorme espaço de tempo pareceu estar ali, coletado.



Figura 1.24: Wolfgang Laib. *Hazelnut pollen*. Espalhamento de pólen de avelã; 550 x 650 cm; 2013.

Segundo um depoimento de Laib em entrevista a Sarah Tanguy, para ele o trabalho consiste no pólen em si, não representa nem significa nada além do pólen em si que, como ele ressalta, não foi criado por ele:

I am not a painter who's using pigments to create painting. I use the milk and I use the pollen or beeswax which I did not create. [...] For me it's the pollen itself – that is the miracle which I participate in my daily life when I collect pollen. It is not mine.¹⁵ (TANGUY, 2001, s/p)

Além da redução da decisão estética do artista ao mínimo, esse trabalho de apropriação implica uma acumulação de tempo, no ato meditativo de estar no campo recolhendo o pólen. Esse abismo de tempo concentrado ali,

15 “Não sou um pintor que está usando pigmentos para criar uma pintura. Uso o leite e uso o pólen ou cera de abelha que eu não criei. [...] Para mim é o pólen em si – este é o milagre de que eu participo em minha vida cotidiana quando coleteo pólen. Não é meu.” (Tradução livre nossa)

no efeito residual desses atos sucessivos de coleta, concentra os dias e dias de sol para que as plantas floresçam, e outros tantos dias para que o pólen seja coletado flor após flor, e depois espalhado e apresentado.

A atitude inversa se dá na tinta de café que concentra algo que foi feito pela artista, ao preparar o café, tomá-lo sem açúcar, guardar as sobras acumuladas por semanas e fervidas por horas, o que resulta na tinta intratável. Aqui o artista volta à cena, na medida em que é quem prepara o café e quem toma parte dele.

Ambos os trabalhos, o *Pólen de avelã* e a *Tinta de café* são como uma mola de tempo que, pressionada, guarda toda a energia potencial daqueles intervalos e processos investidos que ali estão implícitos. Não só de um tempo transcorrido, mas de um tempo vivido. Entretanto, esse tempo da tinta no pote não é ainda desdobrado numa narrativa, necessariamente, mas é apresentado todo acumulado na matéria que constitui o trabalho, nela estando enraizado. Outro regime temporal se estabelece no desdobramento, no caso de Laib, ao espalhar o pólen e, no caso da *Tinta de café*, ao deixá-la escorrer pela parede, borrifá-la com água e deixar que forme espalhamentos radiculares, ou ainda ao intervir sobre a vidraça de uma janela e deixar que se umedeça e se resseque enquanto a mancha se sobrepõe ao que se passa do outro lado do vidro. Entretanto, a exemplo de Laib, que considera os potes de pólen (figura 1.25) como já sendo o seu trabalho e também exhibe, alternativamente, o *Pólen* em potes em estantes prescindindo do espalhamento, para mim não é necessário que a tinta de café se estenda por uma parede para que o trabalho aconteça. No frasco de tinta o trabalho já se encontra presente, instaurada em toda aquela concentração, a acumulação de tempo vivido: do ritual de tantas



Figura 1.25: Wolfgang Laib. *Potes de pólen sobre estante de canto* (detalhe). Estante de alumínio pintado, potes, pólen de botão-de-ouro, avelã e musgo; estante de 45 x 130 cm à altura de 1 metro; 2003.

manhãs, de todo o café que foi preparado e que ficou como resíduo depois que parte dele foi tomado, de recolher as sobras e permanecer horas a fio a concentrá-las.

O café, que habitualmente é estimulante, tem o seu tempo acelerado, comprimido e compactado na evaporação até a matéria pastosa, brilhante e cheirosa. Na colheita de pólen, como ao juntar café, está implícita a repetição cíclica dos dias, dos gestos a cada dia; em cada um desses gestos, se encontra a duração interior, meditativa, a pausa para o preparo da xícara de café, o debruçar sobre o campo florido em simultaneidade, no pólen, na tinta. O espalhar do pólen, o escorrer da tinta é um sangramento possível, distendendo em parte a mola do tempo.



Figura 1.26: Sonia S. Labouriau. *Tinta de café*; pote de tinta higroscópica de café concentrado, 6 x 6 x 11 cm, 2015–2016.

2 — MODO DE FAZER

2.1 — O MODO DE FAZER COMO REFERÊNCIA

2.1.1 Penone, resíduos e ecos

*Rose is a rose is a rose is a rose
Loveliness extreme.
Extra gaiters,
Loveliness extreme.
Sweetest ice-cream.
Pages ages page ages page ages.*

(STEIN, Gertrude, 1922¹⁶)

No dia 11 de fevereiro de 2016 foi divulgado um arquivo de áudio no *site* do California Institute of Technology. O som é breve: um simples — “xxxxxx” — de ruído branco, seguido de um — “blp” — grave.

16 STEIN, Gertrude. Sacred Emily. In: *Geography and Plays*. Boston: Four Seas, 1922. p. 178-188. Trecho de poema de tradução desafiadora, lida com repetições de palavras que podem ser o verbo na terceira pessoa do singular “ages”, envelhecer, ou o substantivo “era” no plural, “ages”. Algo como “Rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa/ Encanto extremo./ Polainas extra./ Encanto extremo./ Dulcíssimo sorvete./ Páginas eras página eras página eras.”

Somos informados pelos astrônomos do Caltech sobre o que o produziu. Ondas gravitacionais captadas pelo LIGO e convertidas em som¹⁷. Trata-se de deformações dinâmicas no espaço-tempo, previstas numa conjetura teórica proposta por Albert Einstein em 1915 e agora, pela primeira vez, captadas diretamente. Essas ondas gravitacionais são efeito de expansões súbitas de imensa quantidade de energia no cosmos. No caso, resultaram da energia liberada pela colisão e fusão de dois buracos negros a 1,5 bilhões de anos-luz de distância de nosso planeta, várias vezes superior a toda a energia contida em nosso Sol.

Ouvimos o som novamente. A cada repetição é outro o pequeno —“*blp*”— que podemos fazer tocar e tocar de novo no computador. O som se repete e se desdobra, a cada vez, e somos lançados à imensidão.

*

Podemos nos perguntar por que as sensações evocadas por esse som se modificaram desde a primeira audição? Por que, a partir do relato do modo como foi produzido, a experiência desse som se transforma, adquire gradativamente uma grandiosidade inesperada que contrasta com a singeleza do que ouvimos? Nosso vislumbre de imensidão se dá através do som. No entanto, não se origina do som em si, mas daquilo que sabemos sobre o modo como ele foi produzido.

17 O som pode ser ouvido no link <<https://www.ligo.caltech.edu/video/ligo20160211v2>>; informações sobre a captação de ondas gravitacionais e o projeto LIGO – Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory, operado conjuntamente pelo Caltech – California Institute of Technology e pelo MIT – Massachusetts Institute of Technology. Disponível em: <<https://www.ligo.caltech.edu/news/ligo20160211>>. Acesso em 12/02/2016.

*

Em 1979, Giuseppe Penone (1947) criou *Soffio di foglie* (*Sopro de folhas*, figura 2.1.1), uma escultura que guarda certa analogia com a experiência de transformação do som divulgado pelo LIGO, já que apresenta um processo de transformação de nossa percepção do objeto a partir do seu modo de produção. Ao primeiro olhar, *Soffio di foglie* se mostra como um monte de folhas no chão da galeria. Olhando mais detidamente, podemos ver que são pequenas e leves folhas de buxo¹⁸, uma árvore europeia empregada na fabricação de instrumentos musicais. A superfície superior do monte traz alguns afundamentos. Percebemos que as depressões correspondem à marca do corpo de alguém que se deitou sobre elas e já não está mais ali. Em entrevista¹⁹, o artista relata que, para criar a obra, se deita e permanece um longo tempo respirando sobre o monte de folhas. À marca do peso de seu corpo se soma uma cavidade que toma a forma do ar soprado por cada respiração. O artista alude, na entrevista, a uma ideia recorrente para ele, que ele chama de “escultura automática”, referindo-se ao volume criado, repetidamente, pelo ar que exalamos a cada respiração, ao longo da vida. Essa ideia de “escultura automática” inspirou diversos de seus trabalhos. O artista persegue, mais do que uma forma estática, algo variável, em movimento pulsante, associado ao processo vital.

18 Diversas árvores do gênero *Buxus* como *Buxus sempervirens*. *Soffio di foglie* foi montada em diversos países e algumas vezes foram utilizadas folhas de outras espécies, como na Marian Goodman Gallery (New York) em 2015, em que ele rerepresentou a obra com folhas de *mirtle* (*Lagerstroemia speciosa*, conhecida no Brasil como resedá). Em: <<http://mariangoodman.com/exhibition/1335/press-release>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2016.

19 Por ocasião da exibição dessa obra em uma exposição na Ikon Gallery, em Birmingham (Reino Unido; 2009), Penone deu a referida entrevista, registrada em vídeo pela Ikon Gallery. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SZLFK1anvbE>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2016.



Figura 2.1.1: Giuseppe Penone. *Soffio di foglie*, 1979, folhas de buxo.

Um monte de folhas acumuladas pode vir de qualquer jardim, da sombra de qualquer bosque. Alguém deixar a marca de seu corpo, ao deitar-se sobre o monte de folhas, cria uma aparência. Mas o que importa, aqui, é que as marcas foram deixadas tanto pelo corpo quanto pela respiração de quem ali se recostou; o ar que saiu dos pulmões dessa pessoa, do artista, e que foi aos poucos deslocando as folhas até deixar a marca, o sinal da respiração.

Todos os elementos da obra parecem estar marcados pela respiração. Podemos supor que na repetição de consoantes sibilantes, nos “esses” e “efes” das palavras “*Soffio di foglie*” do título, podemos ouvir o respirar e a indicação do processo que está ali plasmado. O que nos interessa nesse trabalho é que a poesia não parece residir na aparência ou na forma visual, mas no processo em devir, no modo de fazer.

O processo temporal, vivido, do respirar repetidamente que desloca aos poucos e acaba por deixar uma marca visível, bem como o relato deste processo pulsam sobre o monte de folhas que foi marcado. Não se trata de um toque que tenha uma relação instantânea com o tocado, mas de um tocar mais longo, repetido. E este tocar provém de um corpo vivo e de um relato. Respirar é um sinal de vida. É um sinal de vida e da palavra que pousa aqui, nessas folhas, e as fertiliza.

Mas o que existiria em comum, que ligação se pode estabelecer entre o breve arquivo de áudio do LIGO, ecoando o cosmos, e o respiro das folhas de Penone? A distância abismal no espaço e no tempo, muito além da escala humana que nos separa do choque de dois buracos negros, pode nos atingir através de um opaco “*blp*”. O que podemos dizer do monte de folhas de Penone? Se o sopro se associa a fecundação e a gênese, o que é gerado deste monte de folhas? Talvez a falta de alguém que pôde respirar ali, por um breve momento. O vestígio da respiração e do corpo de alguém que se retirou. O monte de folhas nos remete a uma ausência, para o que não se encontra mais ali. Mas trata-se de uma ausência em que pulsa vida, de alguém que esteve vivo e pulsante enquanto respirou, por algum tempo, sobre as folhas. Em ambos, no arquivo de áudio e no monte de folhas, não é tão somente o que percebemos diretamente, o que vemos, o que ouvimos, que interessa, mas o que sabemos, o que nos atinge, seja do modo como se produziu o som, ou do processo que deixou as marcas no monte de folhas. Estar diante da aparência gerada pelas marcas e pelo traço residual de um processo transforma continuamente a experiência repetida de ver, de perceber, à medida que caminhamos em torno do monte de folhas, de ouvir, enquanto clicamos mais uma vez sobre o arquivo de áudio. Podemos especular que nessas situações será aí onde se deposita a

poesia, no modo de fazer, resíduo de tempo vivido, transcorrido, seja ele humano ou cósmico.

*

Em *Essere fiume* (*Ser rio*, primeira versão em 1981, figura 2.1.2), Penone recolhe uma pedra do leito de um rio que corre por uma montanha. De uma pedreira desta montanha, ele extrai um bloco da mesma matriz rochosa, que esculpe à semelhança da primeira pedra recolhida, até que essa se torne praticamente indistinguível da primeira. Exibe as duas pedras, aquela trabalhada no ateliê do artista e a que foi esculpida pelo rio, lado a lado.

A diversidade na identidade dessas duas pedras cria paradoxos. Natural ou humano? Reflexo da passagem da água por milênios ou ainda de alguns dias ou meses do trabalho do artista? Como dois objetos tão semelhantes podem se tornar tão distintos?

Podemos extrair água do rio, mas não podemos ter o rio. O rio pressupõe o seu leito e as marcas profundas da ação que a água, em constante movimento, exerce sulcando e irrigando os lugares por onde passa. Mas, mesmo que não seja realmente possível dizer qual pedra foi esculpida pelo rio e qual pedra foi talhada por mão humana, sabemos que uma delas terá de ser, para nós, totalmente dissemelhante da outra, divergindo por natureza. Não poder distingui-las só acentua ainda mais o fato de que as distinguimos tanto, de que mesmo indistinguíveis elas continuam, em essência, dissemelhantes. Aporias dos modos de fazer.



Figura 2.1.2: Giuseppe Penone. *Essere fiume*, 1981–1995.
Duas pedras 40 x 40 x 50 cm aprox.

Arthur Danto, ao discutir *Brillo box (soap pads)*, (1964, figura 2.1.3) de Andy Warhol (1928-1987) e sua semelhança com uma caixa de sabão ordinária, põe em relevo que o paradoxo da diversidade na identidade é uma questão de fundo que não pode ser ignorada quando pensamos a arte que se produziu a partir dos anos 1960. Como pode uma caixa ter o estatuto de arte e a outra não, se elas são tão pouco distinguíveis em termos perceptivos? Em que divergem? Para o filósofo americano, não é suficiente dizer que uma se situa na prateleira de um supermercado e a outra numa galeria ou museu.

Para dar conta dessa diferença, entre outros argumentos, Danto (2005, p. 17 e 33-35) faz uso de um exemplo imaginário, em que supõe a existência de diversas pinturas em monocromo vermelho, de aparência semelhante, mas que podem gerar significados bastante diversificados tais como serem elas, ou não, obras de arte. Poderia se tratar de um simples fundo de zarcão ou ainda



Figura 2.1.3: Andy Warhol, *Brillo box (soap pads)*, 1964. Serigrafia e tinta sobre compensado, 43,2 x 43,2 x 35,6 cm.

poderiam ter sido realizadas com as mais variadas intenções, em diferentes contextos da produção de artistas diversos. Trata-se, para o autor, de um fenômeno complexo, que guarda paralelos com a elevação duchampiana do objeto comum ao estatuto de arte, uma transfiguração do lugar comum, que se dá não por diferenciação ótica, mas através do efeito de cadeias causais diversas.

Mas no caso das duas pedras de Penone, a diferença entre elas não se instaura apenas a partir das questões e percursos da obra do artista como um todo. Interessa-nos aqui uma particularidade de *Essere Fiume*: conferir a essas questões de reconfiguração hermenêutica de contexto e cadeias causais uma materialidade, ao implicar a própria maneira de produção física das duas pedras. Homi Bhabha (1998), ao discutir a obra de outro artista que lida com essa questão, Anish Kapoor, de quem falaremos mais adiante, ressalta que o

idioma sânscrito tem dois vocábulos para falar dessa diferença no modo como algo se fez: *svyambhuv*, que denota aquilo que é autogerado, em oposição a *rupa*, o que é derivado de artifício humano. As duas pedras de Penone demarcam, assim, caminhos que se bifurcam de forma irredutível: autogerado em um processo natural ou resultado imposto por ação humana.

2.1.2 Richard Serra e o contexto como modo de fazer

A obra de Penone se insere em um momento que artistas de diversos países se interessaram pela ênfase no processo. Penone integrou o grupo de artistas italianos cujo trabalho foi descrito por Germano Celant em 1969 como *Arte Povera*. Tinham em comum uma certa tautologia recorrente com relação ao uso poético dos materiais e a busca pela aproximação do binômio arte e vida que, no caso de Penone, se voltou para a exploração dos efeitos dos processos naturais e do tempo.

O termo ‘processo’ no contexto da arte, como enfatiza Kristine Stiles (STILES; SELTZ, 1996, p. 577), é empregado de maneira imprecisa, podendo se referir tanto a um fenômeno natural, ao interesse no processo de trabalho de um artista, quanto a um estilo historicamente marcado nos anos 1960-1970. Embora o que nos interesse investigar aqui não seja o estilo datado, mas o foco no método, no percurso de trabalho como elemento poético, pode ser proveitoso relacionar essas obras de Penone com um pouco do contexto em

que foram produzidas, através de aproximações e contrastes com alguns dos seus contemporâneos. Trata-se de um momento de prospecção por respostas ao aprofundamento da crise do Modernismo, em que as questões espaço-temporais se trançam com a crescente problematização da autonomia da arte e da desconexão da obra de seu contexto. A incorporação do pedestal proposta por Brancusi, que torna a escultura um objeto móvel, por um lado leva a se questionar a suposição de neutralidade do museu e da galeria, dos espaços expositivos para a arte. Por outro, a exacerbação do conceito de *Gesamtkunstwerk* de Wagner persiste e pressiona, no sentido de estabelecer aproximações intensas da arte em direção à vida. Ocorre um estilhaçamento da arte e de suas categorias a partir dos anos 1960, marcado pelo campo expandido e pela concepção da arte como experiência já apontada por Dewey (2010).

Um dos marcos no âmbito da arte-processo, Richard Serra (1939) compilou uma lista de verbos, ações que poderiam estar implicadas no ato de realizar uma escultura (*Verb List*, figura 2.1.4). Entre estes aparece “*to cast*”, que pode tanto se referir a moldar, a fundir, no sentido de realizar uma peça por fundição, quanto a atirar, lançar, espargir; é arrolado, na lista, também “*to splash*”, que pode ser traduzido como respingar, aspergir, borrifar, pingar. Serra criou diversos trabalhos a partir dessa lista, entre os quais a série *Splashing Pieces*, no ateliê de Jasper Johns e, em seguida, no galpão de Leo Castelli (figura 2.1.5), no Whitney Museum (1969) e no SFMOMA (1969-1995, figura 2.1.6) entre outros. Chumbo é derretido *in loco* e atirado em brasa contra o encontro da parede com o chão da galeria repetidamente, formando longas peças que, ao esfriarem, se desprendem do rodapé. Esse mesmo procedimento gerou inúmeras outras versões, sempre situadas num ambiente determinado, como a peça realizada diretamente na galeria para sua retrospectiva no MOMA de New York em 1986, incorporando-se à coleção do museu.

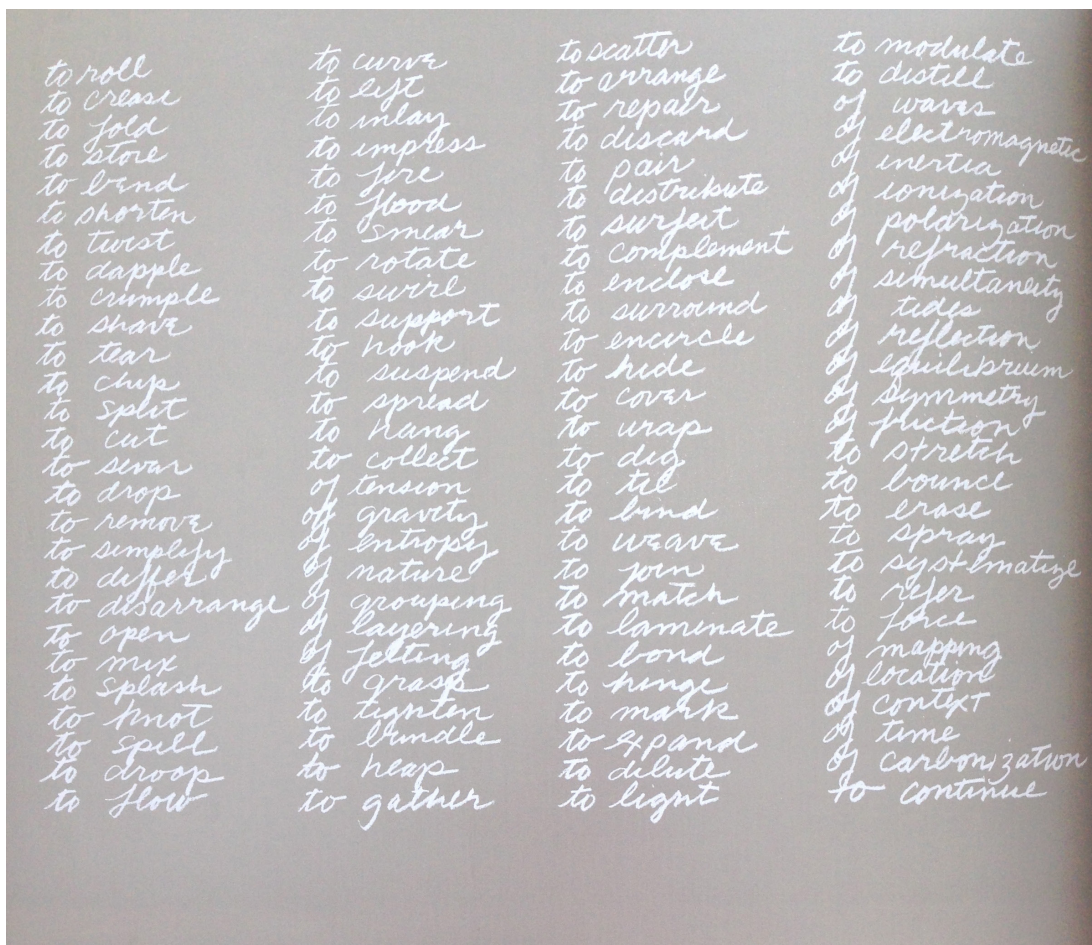


Figura 2.1.4: Richard Serra, *Verb list*, 1967-1968.

A diferença de *Splashing*, de Richard Serra, e *Soffio di foglie* é uma divergência de atitude básica de presença e de ausência, de nos trazer ou de nos levar. Serra apresenta a literalidade do ato de esparramar o chumbo, mas o faz com um foco no *site specific*. O canto moldado é inseparável das peças de chumbo resultantes, o que traz a experiência de observar a obra para o aqui e agora do lugar marcado pelo gesto plasmado, presente no modo como o chumbo derretido e esparramado se solidificou no chão daquele lugar.

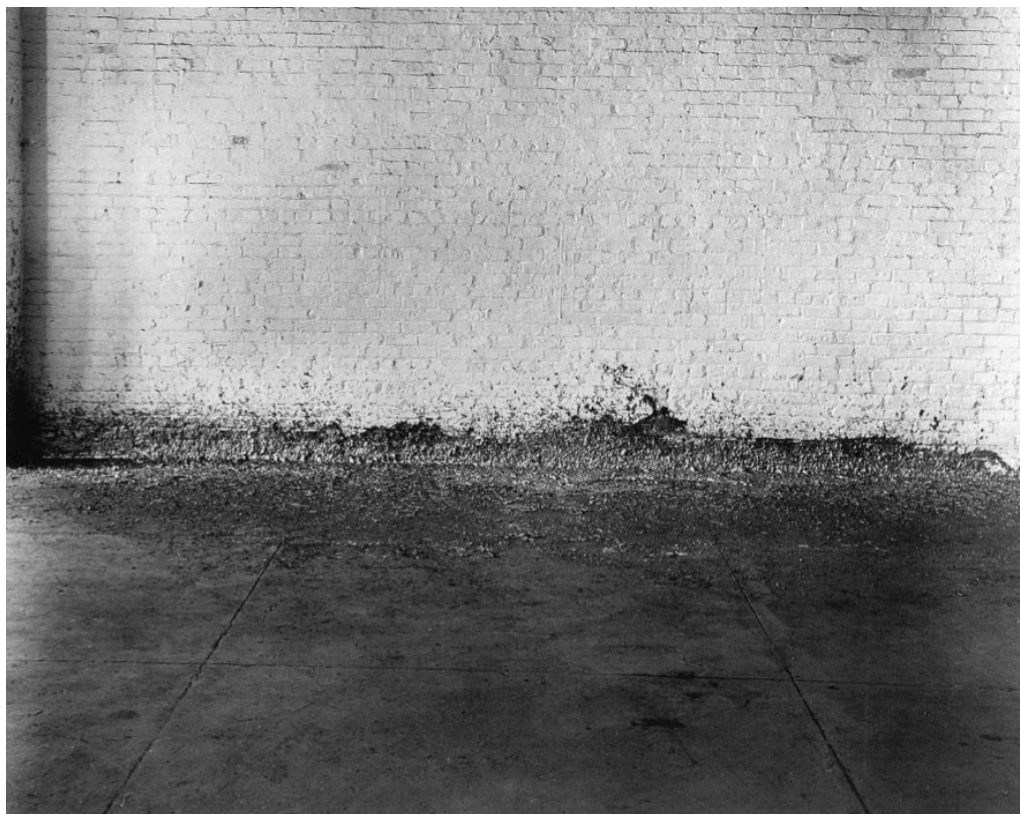


Figura 2.1.5: Richard Serra, *Splashing*, 1968. Chumbo sobre chão e parede, 45 x 800cm.



Figura 2.1.6: Richard Serra, *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969/1995. Chumbo sobre chão e parede; 48 x 274 x 454 cm.

My sculptures are not objects for the viewer to stop and stare at. The historical purpose of placing sculpture on a pedestal was to establish a separation between the sculpture and the viewer. I am interested in creating a behavioral space in which the viewer interacts with the sculpture in its context.²⁰ (Depoimento de Richard Serra disponibilizado em RICHARD SERRA/ Sculpture. Press release. New York: The Museum of Modern Art, 1986)

O processo implícito nos devolve do chumbo para o chão, e nos atira de volta para o presente daquele lugar específico.

Como ressalta Ronaldo Brito (1998), o trabalho de Richard Serra se configura como um “espaço em ato”, no qual o fazer se coloca nessa relação comportamental que a obra provoca ao incidir sobre um determinado lugar, transformando-o e o incorporando.

(...) situa-se, desde logo, na dimensão do fazer: trata-se de fazer (com tudo que o verbo implica de prospectivo) a experiência da escultura ou do desenho enquanto agentes da forma móvel do mundo circundante. (BRITO, Ronaldo. Espaço em ato. In: RICHARD SERRA, 1998, p. 27)

O interesse do artista pelas relações de contexto como componentes instauradores da obra data de sua visita, ainda muito jovem, à cidade do México, quando pôde ver de perto os muralistas mexicanos, sobretudo Siqueiros.

20 “Minhas esculturas não são objetos para o observador se deter e contemplar. O propósito histórico de colocar uma escultura sobre um pedestal era estabelecer uma separação entre a escultura e o observador. Estou interessado em criar um espaço comportamental em que o observador interage com a escultura em seu contexto.” Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2190>>. Acesso em 31 de janeiro de 2017. (Tradução livre nossa)

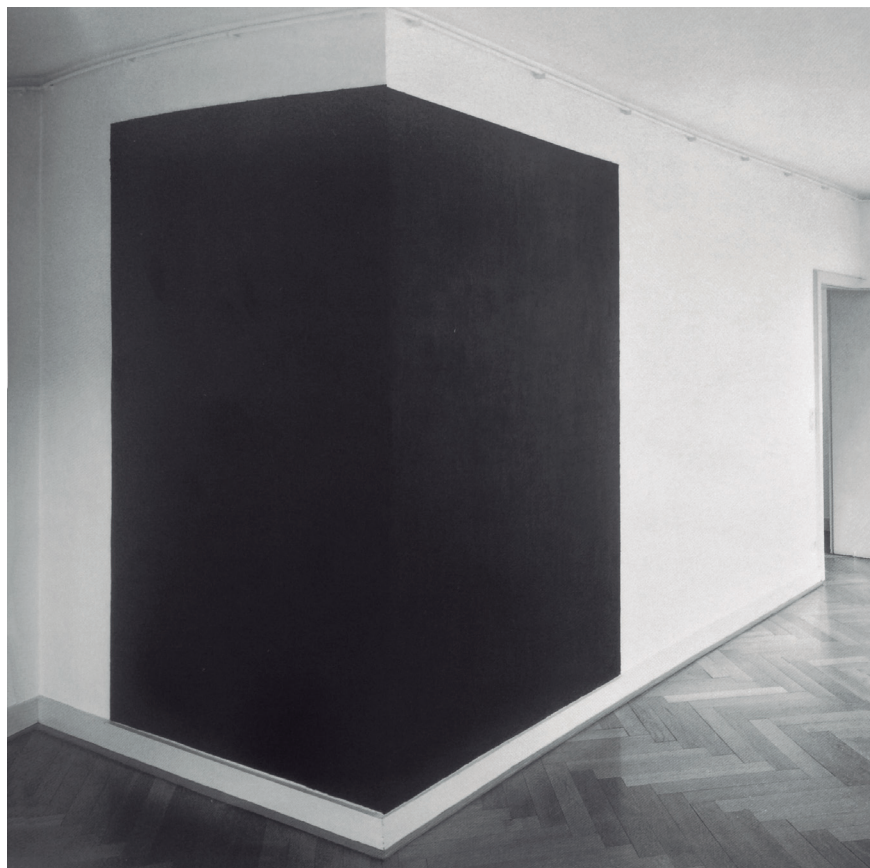


Figura 2.1.7: Richard Serra, *A new drawing*, 1985. Tinta em bastão sobre linho belga, duas partes de 220 x 145cm (cada).

(...) convenci-me de que os muralistas mexicanos, ao abordar o problema da estrutura e espaço arquitetônicos, estavam mais avançados que seus contemporâneos pintores norte-americanos. A questão era o contexto, não o chassi. (SERRA, Richard. Observações sobre o desenho. In: RICHARD SERRA, 1998, p.67)

Daí surgiram uma série de desenhos *site specific*, instalações em tela negra em que a experiência do peso é um dos traços marcantes de intervenções diretamente sobre cantos, rodapés e paredes (*A new drawing*, figura 2.1.7).

A única maneira de conter um peso dentro dos confines de um dado espaço é definir a forma do desenho em relação direta com o chão, a parede, o canto ou o teto do espaço. Quando se faz isso, um espaço ou lugar pode ser localizado dentro de um componente arquitetônico cujo caráter difere da intenção arquitetônica. (...) As formas negras, funcionando como peso em relação a um dado volume arquitetônico, criam espaços e lugares dentro desse volume, e criam também uma experiência disjuntiva da arquitetura. (SERRA, loc. cit.)

Embora o peso esteja fisicamente ligado a uma determinada quantidade de massa num campo gravitacional, a experiência de peso não é uma experiência que possa surgir apenas dessa presença física, nem tampouco de sua virtualização formal, como acontece no caso da representação da distância na projeção em perspectiva. A sensação de peso é provocada por uma situação dinâmica de estar em ato diante do aqui e agora.

Os desenhos de Serra, mesmo que aparentemente menos orientados em direção ao processo de feitura como ocorre em *Splashing*, não se descarregam em direção à transcendência ou à virtualização, mas permitem vivenciar uma sobrecarga de maneira pessoal e singular como modos de fazer e refazer um percurso por onde navegar o espaço arquitetônico, a desenvolver compressões e descompressões através da experiência do peso, que pressiona em direção a uma intensificação do estar aqui e agora.

2.1.3 Consciência como processo: entre arte e vida — Cage, Kaprow e Morris

O músico John Cage (1912-1992) (figura 2.1.8) foi um dos responsáveis por introduzir outras formas de pensamento na arte ocidental, a partir de seus estudos sobre o Zen Budismo com D. T. Suzuki, bem como o *I Ching* e a filosofia oriental. Para ele, a consciência não é algo fixo, mas um processo em fluxo contínuo. Assim, Cage propõe que a arte se permita abarcar o acaso e a indeterminação, de maneira a deixar de lado a predeterminação ligada ao egocentrismo característico da produção estética a partir da Renascença (cf. STILES, 1996, p. 682). Segundo a visão de Cage, o mundo real se transforma não num objeto, mas num processo:

A la vez, tampoco hay algo *presente*, inmóvil. Las cosas van y vienen. No están mas ausentes que presentes. Si estuvieran una vez más bajo la otra, se reducirían a objetos. De nuevo lo digo: no se trata tanto de objetos como de procesos, y no existirían objetos si no hubiese proceso total, también el proceso que es cada objeto.²¹ (CAGE, 1982, p. 190)

O foco no processo, assim, não se refere tão somente a um componente do trabalho do artista, um momento historicamente datado que se inicia em meados da década de 1960, quanto a uma virada na visão de mundo, em direção ao que Cage chama de abertura de espaços entre, que fornecem saídas para o pensamento baseado na dicotomia de pares em oposição, e na consciência do mundo como um fluxo.

21 “Por outra, tampouco há algo *presente*, imóvel. As coisas vão e vêm. Não estão mais ausentes que presentes. Se estivessem uma vez mais sob a outra, se reduziriam a objetos. Digo novamente: não se trata tanto de objetos como de processos, e não existiriam objetos se não houvesse processo total, também o processo que é cada objeto.” (Tradução livre nossa)

Em seu artigo seminal, “Anti-form”²², originalmente publicado na revista *Artforum*, Robert Morris (1931) relaciona a aceitação da indeterminação e do acaso nas artes visuais a um abandono dos materiais rígidos em favor de materiais macios ou não resistentes, como nas primeiras experiências de Claes Oldenburg (1929) citadas por Morris (*Soft pay telephone*, figura 2.1.9) ou em suas próprias experimentações (*Untitled (Pink felt)*, figura 2.1.10).

Para Morris isso se associa, entre outros fatores, à problematização do retângulo como forma de contorno que negocia a fronteira entre os espaços de arte e vida na tradição da pintura. Esse contorno retangular implica no ângulo reto e na ideia de composição, de um esforço no sentido de estabelecer relações das partes entre si e da parte com o todo. Morris observa que o ângulo reto decorre das necessidades de bem construir com materiais rígidos, de maneira a produzir formas estáveis num ambiente sujeito à gravidade, desde um poste até formas arquitetônicas complexas. Daí a busca por experimentação com a manipulação direta de materiais sem o uso de ferramentas, com o foco em materiais não-rígidos e gravidade, privilegiando o fluxo ao invés da estabilidade.

The focus on matter and gravity as means results in forms which were not projected in advance. (...) Chance is accepted and indeterminacy is implied since replacing will result in another configuration.²³ (MORRIS, loc.cit.)

22 MORRIS, Robert. Anti-form. In: WARR; JONES, 2000, p. 206.

23 “O foco na matéria e gravidade como meio resulta em formas que não eram antecipadamente projetadas. (...) O acaso é aceito e a indeterminação torna-se implícita já que deslocar resulta em uma outra configuração.” (Tradução livre nossa)



Figura 2.1.8: John Cage executando *Child of tree*, 1975.



Figura 2.1.9 (à esquerda): Claes Oldenburg, *Soft pay telephone*, 1963, vinil estofado montado sobre painel de madeira, 118,2 x 48,3 x 22,8cm.



Figura 2.1.10 (à direita): Robert Morris, *Untitled (Pink felt)*, 1970, feltro cortado, tamanho variável.



Figura 2.1.11: Robert Morris, *Steam work for Bellingham II*, 1974. Western Washington University, Bellingham. A quantidade de vapor varia com as condições atmosféricas e a quantidade de calor produzida pelo campus da universidade.

Assim, na visão de Morris, a ênfase nos materiais não-rígidos facilita a pesquisa de outros formatos de bordas alternativos ao plano retangular, e o afastamento de formas estetizantes e preconcebidas em direção a algo mais orgânico e em mutação, incidindo sobre o interstício do binômio arte/vida. A intensidade da experimentação de Morris nesse interstício se evidencia na obra interativa *Steam (Vapor)*, figura 2.1.11), que se utiliza das variações de vapor produzido pelo campus da Western Washington University e suas condições atmosféricas.

Um dos artistas que mais se dedicou a explorar e investigar as fronteiras entre arte e vida, Allan Kaprow²⁴ (1927-2006) observa o método de trabalho de Jackson Pollock (1912-1956), e a ele atribui a morte da pintura como ela era

24 KAPROW, Allan. The legacy of Jackson Pollock. In: WARR; JONES, 2000, p. 194-195.

entendida naquele momento de crise do entrincheiramento do final do modernismo. Kaprow busca acompanhar o movimento de Pollock sobre sua arena, a tela estendida no chão e, ao mover-se junto dele como um par de dançarinos, Kaprow tenta desvendar no modo de fazer de Pollock sua maneira peculiar de negociar a fronteira entre arte/vida.

Kaprow nos faz observar que a pintura de Pollock (figura 2.1.12; figura 2.1.13) não tem um único ponto de entrada, mas permite múltiplos acessos de entrada e saída ao longo de sua borda. Embora o movimento de *dripping* (gotejamento), com o abandono do pincel, tenda a se restringir quando se aproxima das bordas, Kaprow ressalta que Pollock optou por enrolar a tela sobre o chassi, ocultando essa restrição, dando a sensação de que o movimento ultrapassa as bordas, prolongando-se para fora, estabelecendo, dessa maneira, um contínuo entre o espaço da arte e da vida. Essa sensação de continuidade é reforçada pela escala das pinturas, de grande formato, que se impõem como ambientes.



Figura 2.1.12: Hans Namuth, Jackson Pollock trabalhando em seu estúdio, 1950.
Fotografia.



Figura 2.1.13: Jackson Pollock, *Number one, 1950 (Lavender mist)*.
Óleo, verniz e alumínio sobre tela, 221 x 299,7cm.

2.1.4 Membranas, intervalos — Lygia Clark, Yves Klein

Como aponta Ricardo Basbaum em seu artigo “Within the organic line and after”²⁵, dentre os artistas que se engajaram na busca por reinventar formas de lidar com o intervalo inquietante entre vida e arte, Yves Klein e Lygia Clark em particular exploraram caminhos que, embora se desenrolando em direções divergentes, os levaram a experimentar com a presença transformadora da noção de vazio.

Yves Klein (1928-1963) trabalha a partir da transcendência da cor pura. O interesse por essa intensidade imersiva da cor veio a partir de experiências da observação do azul, que para Klein não tem dimensão ou está além das dimensões. Para atingir a intensidade da experiência da cor, o artista evitava nuances. Para ele, qualquer variação criaria uma distração que impediria a plenitude da cor. O azul monocromo se abre em vazio (figura 2.1.14).

Na busca por essa intensidade de experiência da cor transcendente, o pigmento *IKB, International Klein Blue*, foi desenvolvido por Yves Klein com o suporte técnico do fornecedor de materiais artísticos Edouard Adam em 1954, e registrado por Klein. Segundo o fabricante Edouard Adam, o que confere a profundidade única dessa cor não seria propriamente o pigmento, mas o aglutinante, o *Rhodopas M60A*, uma resina acrílica que consegue preservar a intensidade do azul ultramar (figura 2.1.15), que se esvanece com outros ligantes (FRERE-JONES, 2015).

²⁵ Originalmente publicado em inglês (_____. Within the organic line and after. In: ALBERRO; BUCHMANN, 2006).



Figura 2.1.14 (à esquerda): Yves Klein, *Blue monochrome*, 1961, pigmento seco sobre polímero sintético em algodão sobre compensado, 195 x 140cm.

Figura 2.1.15 (à direita): Pigmento *Ultramar 1311* que, segundo o fabricante Edouard Adam, quando utilizado com o aglutinante *Rhodopas M60A (Adam Medium 25)* forma um azul similar ao *IKB*.

Já para Lygia Clark (1920-1988), o vazio tomou a forma de um intervalo, a linha orgânica. Lygia a percebeu ao trabalhar com um *passe-partout* junto à borda de seus trabalhos. Observou que ali se formava uma linha que não era produzida pela mão, mas que resultava do contato entre duas superfícies²⁶. A linha orgânica de Clark é definida como o interstício entre a janela e a arquitetura/mundo onde ela está embutida ou, ainda, o espaço que se forma entre dois azulejos. A partir dela Lygia desenvolveu, inicialmente, a série de *Superfícies moduladas* e *Espaços modulados* (Figura 2.1.16).

Basbaum (Cf. op. cit. p. 4-6) faz uma leitura comparativa das atitudes de Klein e Clark ao lidar com a janela, metáfora da condição da arte que funda a era Moderna partir do Renascimento. No seu *Salto ao vazio* (Figura 2.1.17), Klein se lança no espaço sem bordas, numa busca não apenas através, mas “além”, em direção à transcendência. Por outro lado, a linha orgânica de Lygia se dá no espaço “entre”, no interstício, em direção ao orgânico e imanente.

26 Cf. CLARK. Lygia Clark e o espaço concreto expressional. In: LYGIA CLARK, 1998, p. 82-86.

Ao invés de olhar através da janela num desejo de ultrapassá-la, de ir além, Lygia está consciente das potencialidades de abertura dos limites “entre” moldura e arquitetura/mundo, que irriga a obra plana de espaço real.

Além dos limites das bordas, no texto *A morte do plano*, publicado originalmente no *Livro-Obra*, a digestão conceitual de Lygia Clark se derrama também por entre os limites do plano, em direção a uma introjeção corporal: “Foi também essa introjeção que fez explodir o retângulo do quadro. Esse retângulo em pedaços, nós o engolimos, nós o absorvemos.”²⁷

A imagem de Lygia é de um plano engolido, absorvido. Essa absorção atua transmutando quem se dispõe a essa experiência, bem como aquilo que inicialmente se entendia como lugar da obra, expandindo-se para o espaço circundante e através do corpo do sujeito.

Lygia se atira contra o primado do olho concebido isolado do restante do corpo, essa descorporalização que ocorreu a partir da invenção da câmera escura no século XVI, segundo Jonathan Crary (1990), e implicou numa forma específica de relação com o mundo. Guy Brett esclarece as consequências dessa deglutição do plano de Clark, relacionando-a ao seu movimento no sentido contrário daquele da descorporalização da imagem na era moderna descrita por Crary:

Crary associa isto a uma separação filosófica de um tipo mais amplo de sujeito e objeto, de conhecedor e conhecido, e, em última análise, de indivíduo e cosmos. Torna-se fascinante interpretar as experiências de Lygia Clark nos anos 60 como uma tentativa pioneira de reintegrar a percepção visual com o corpo como um todo, reconectar o mundo interior e exterior, o conhecedor e o conhecido. (BRETT, Guy. *Lygia Clark: seis células*. In: *LYGIA...* 1998, p. 22)

27 CLARK. *A morte do plano*. In: *LYGIA...*, 1998, p. 117.

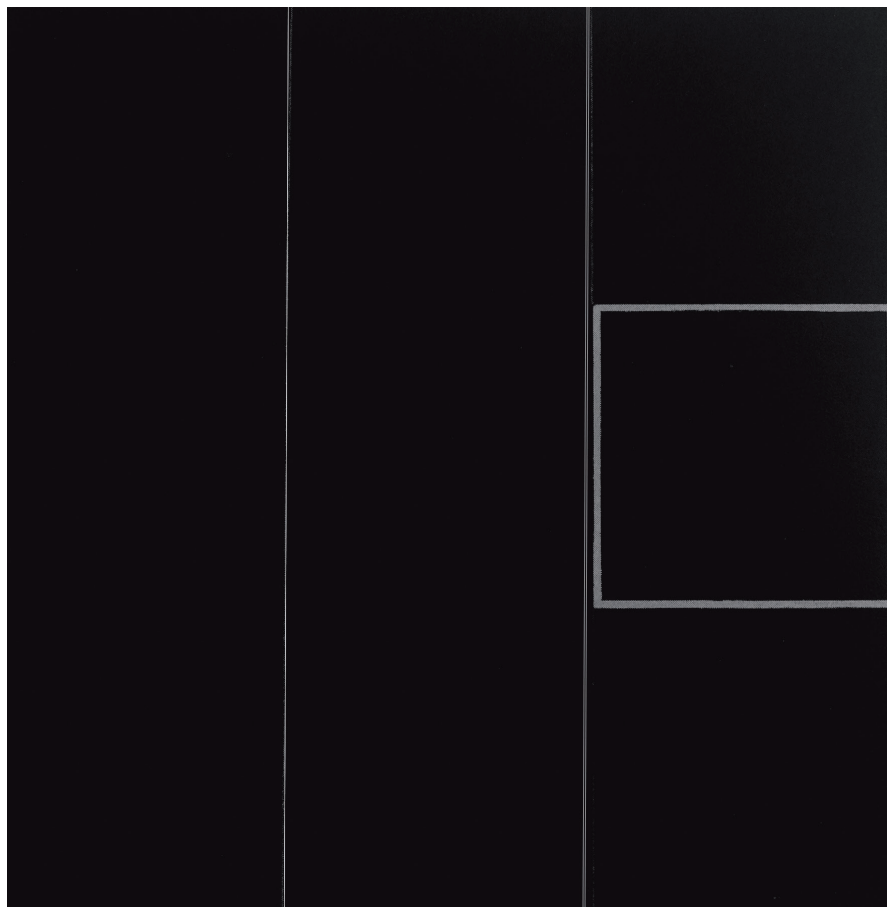


Figura 2.1.16: Lygia Clark. *Espaço modulado*, 1959, pintura industrial sobre madeira, 40 x 40 cm



Figura 2.1.17: Yves Klein em colaboração com János Kender e Harry Schunk, *Leap into the void (Salto ao vazio)*, 1960, impressão com gel de prata, 27,9 x 35,6 cm.



Figura 2.1.18 (à esquerda): Lygia Clark, *O eu e o tu*: Série roupa-corpo-roupa, 1967.

Figura 2.1.19 (à direita): Francisco de Goya y Lucientes, *La confianza*, desenho, 1797 – 1798.

Guy Brett também traçou um paralelo entre a obra de Lygia Clark e um desenho de Goya (1746-1828) (Figura 2.1.18, figura 2.1.19):

Um paralelo ainda mais notável é um desenho existente no Prado de duas mulheres encapuchadas cobertas por fechaduras da cabeça aos pés (variações do cinto de castidade), ocupadas num diálogo cego mútuo de fechar e abrir (exploração sensual), que tem uma semelhança surpreendente com *O eu e o tu*, de Lygia, o seu diálogo Roupa-corpo-roupa, de 1967. Nessa obra, um homem e uma mulher com roupas encapuchadas, ligados por um umbigo de borracha, exploram pelo toque, encontrando sugestões metafóricas de seu próprio sexo nos bolsos e fechos éclair da roupa do outro. (BRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: LYGIA... 1998, p. 30)

Poderíamos pensar que a roupa e os corpos no *O eu e o tu* de Lygia oferecem um lugar análogo àquele das profundidades virtuais do plano, exploradas sensorialmente pelas tradições do desenho e da pintura, uma possível localização de um resto de plano engolido, remanescente, transmutado em membrana?

Ao reconhecer alguma forma de subsistência internalizada do que fora o plano estilhaçado, absorvido, engolido, Lygia se refere a uma atitude que será explorada por ela em seus objetos relacionais. Na concepção de Lygia, o lugar onde o artista deposita a obra a ser oferecida ao olho descorporificado do observador se torna uma superfície sensível e especializada de trocas envolvendo abismos, interior e exterior explorado através do corpo vibrátil.

À medida que Clark foi se aventurando por um território inexplorado de fronteiras entre arte e psicoterapia, como no grupo de trabalhos iniciado em 1976, *Estruturação do self*, o trabalho percorre caminhos através de referenciais diversos, entre matérias heterogêneas e irredutíveis entre si de enunciados e de visualidade, que para muitos se situou fora do campo da arte. Basbaum (Op. cit., p. 16), apoiando-se na teoria dos enunciados de Foucault (em diversos de seus textos como em FOUCAULT, 1988) e suas proposições sobre a irredutibilidade entre o visual e o enunciado, reflete sobre esse trânsito de Lygia entre territórios não-mapeados e referenciais disjuntos, procurando resgatá-lo para o campo da arte. Para o autor, configura-se nessa última fase do trabalho de Lygia uma expansão do conceito operatório de linha orgânica que passa a adquirir “espessura”, tornando-se o que ele define como uma “membrana”:

It is interesting to think of the organic line as a construction progressively gaining “thickness”, as it involves more and more spaces, issues, elements and concepts, becoming a “membrane” — an active and autonomous structure functioning as the region of contact between neighboring territories of various kinds. Therefore, in order to operate effectively in the connection between art and life and all its mediations and contact zones with art and politics, systems and circuits, artists — and writers — should make the borders active, playing and experimenting with all of the passageways between them.²⁸

Dessa maneira, Lygia fornece um instrumental para nortear possibilidades estratégicas para o artista da atualidade confrontado com sistemas, zonas e circuitos nas conexões entre arte e vida.

28 “É interessante pensar sobre a linha orgânica como uma construção que progressivamente ganha ‘espessura’, enquanto envolve mais e mais espaços, questões, elementos e conceitos, tornando-se uma ‘membrana’ — uma estrutura ativa e autônoma funcionando como a região de contato entre territórios vizinhos de diversos tipos. Portanto, para operar efetivamente na conexão entre arte e vida e todas suas mediações e zonas de contato com a arte e a política, sistemas, circuitos, artistas — e escritores — deveriam fazer essas fronteiras ativas, jogando e experimentando com todas as passagens entre elas.” (Texto publicado originalmente em inglês. Tradução livre nossa)

2.1.5 Kapoor, ocos

A noção de vazio e sua relação com a transcendência é um dos temas recorrentes da obra de Anish Kapoor (1954), com a exploração de terrenos limítrofes que tocam a psicanálise e a filosofia. O artista experimentou com superfícies polidas e espelhos, côncavos e convexos, vórtices de líquido em movimento, formas cobertas de pigmento em pó, ou ainda uma série de trabalhos em que explora perfurações pigmentadas em blocos de pedra.

Ao escrever sobre o vazio no trabalho de Kapoor, Homi Bhabha (Cf. _____, 1997) observa que a presença de suas obras frequentemente torna o espaço mais vazio do que uma mera vacuidade poderia apresentar, como em *Adam* (*Adão*, figura 2.1.20). Essa escultura consiste num grande bloco de pedra maciça, escavado de maneira geométrica e pigmentado com um tom muito escuro e fosco, dando a sensação de que um portal se abre na matéria rochosa. Embora escavada na pedra, essa forma escura e quadrangular parece flutuante, quase irreal, contraste entre *svyambhuv* e *rupa*, natural e humano. Ou ainda em *When I am pregnant* (*Quando estou grávida*, figura 2.1.21) que, olhado desde a lateral, surge como uma forma curva que se desenvolve a partir da parede mas que, visto de frente, quase desaparece, tornando-se uma auréola luminosa.

Para falar desse tipo de intensidade da experiência de vazio proposta por Kapoor, Bhabha se vale da parábola da jarra de Heidegger ao abordar o vazio da Coisa em Filosofia. Se nos perguntamos o que é uma jarra, diz o filósofo, podemos pensar que é um recipiente que pode conter algo. Mas para Heidegger, mais do que a argila, o que constitui a jarra é o vazio que se põe em



Figura 2.1.20 (à esquerda: Anish Kapoor, *Adam*, 1988- 1989; arenito e pigmento, 119 x 102 x 236 cm.

Figura 2.1.21 (à direita): Anish Kapoor, *When I am pregnant*, 1992; fibra de vidro e tinta sobre parede, dimensões variáveis.

ato quando um oleiro faz uma jarra. Esse vazio tem com a matéria que constitui as paredes e o fundo da jarra uma relação liminar.

(...) the potter who forms sides and bottom on his wheel does not, strictly speaking, make the jug. He only shapes the clay. No — he shapes the void. For it, in it, and out of it, he forms the clay into a form. (...) The vessel's thingness does not lie at all in the material of which it consists, but in the void that it holds.

And yet, is the jug really empty? ²⁹ (HEIDEGGER, 2001, p. 167)

29 “(...) o oleiro que forma os lados e o fundo em seu torno não faz, estritamente falando, a jarra. Ele apenas modela a argila. Não – ele modela o vazio. Para ele, nele e dele, o oleiro forma a argila em uma forma. (...) A coisicidade da jarra não se encontra de forma alguma no material de que ela consiste, mas no vazio que contém.

E, no entanto, está a jarra realmente vazia?” (Tradução livre nossa)

O filósofo se pergunta como se constitui o vazio da jarra. Mesmo que esteja cheia de ar, a jarra tem a possibilidade de conter, no sentido de que pode acolher algo e manter o que acolheu. Mas isso tem um duplo aspecto, já que a jarra pode também verter o que contém, num oferecimento do que pode ser bebido. Em que consiste, então, o oferecimento da jarra (“the jug’s gift”)? – Heidegger indaga. O filósofo responde que é “no oferecimento vertido que a jarra se faz presente enquanto jarra. Esse oferecimento reúne o que pertence ao ofertar: o duplo conter, o recipiente, o vazio, e o que é vertido como doação”³⁰.

Para a psicanálise, resultante das primeiras experiências da constituição do sujeito, o vazio da Coisa encontra-se no fundamento da experiência de desejo do sujeito.

A Coisa em psicanálise é o objeto perdido que, na verdade, jamais existiu. E, no entanto, o sujeito deve encontrá-lo, sem no entanto jamais conseguir, constituindo a falta estrutural do desejo. (QUINET, 2003, p. 112)

O vazio estrutural da Coisa está envolvido, para a psicanálise desde Freud, na sublimação que “transforma um objeto qualquer em objeto artístico, na medida em que ela eleva um objeto à dignidade da Coisa.” Nesse processo, provoca o desejo e o desarma ou o suspende, permitindo a abordagem, mantendo-nos a “apenas um passo do horror do mal radical do gozo” (Op. cit., p. 113).

³⁰ “And in the poured gift the jug presences as jug. The gift gathers what belongs to giving: the twofold containing, the container, the void, and the outpouring as donation.” (Op. cit., p.171. Tradução livre nossa)

Voltando à reflexão de Bhabha a respeito de Kapoor, para o autor é na alteridade da reunião entre o material oco e o vazio, na vacilação da ambivalência entre o literal e o metafórico que surge o território sempre deslizando onde habita a obra de Kapoor.

Evidencia-se nesse caso outro tipo de intervalo entre arte e vida? Um intervalo que não deriva da passagem “através” da janela, metáfora da representação, nem “além” dela, ou tampouco “entre” a janela e a arquitetura mundo, mas no vazio que se instaura quando se faz a janela?

*

De forma um pouco mais prosaica, desde 2014 Kapoor tem experimentado com o *Vantablack S-VIS* (Figura 2.1.22). Não se trata propriamente de um pigmento como o *IKB*, de Yves Klein, mas de um material com propriedades óticas extremas, capaz de absorver quase toda a luz que incide sobre ele, tornando-se a experiência de negro mais radical em escala planetária.

O *Vantablack S-VIS* não foi criado por Kapoor. Desenvolvido por uma empresa de tecnologia, a Surrey Nanosystems, para uso militar e em aparelhos científicos como telescópios, esse material é formado por uma floresta de nanotubos de carbono, cultivada diretamente *in situ* sobre a superfície onde é depositado ou, no caso do *Vantablack S-VIS*, aplicado por

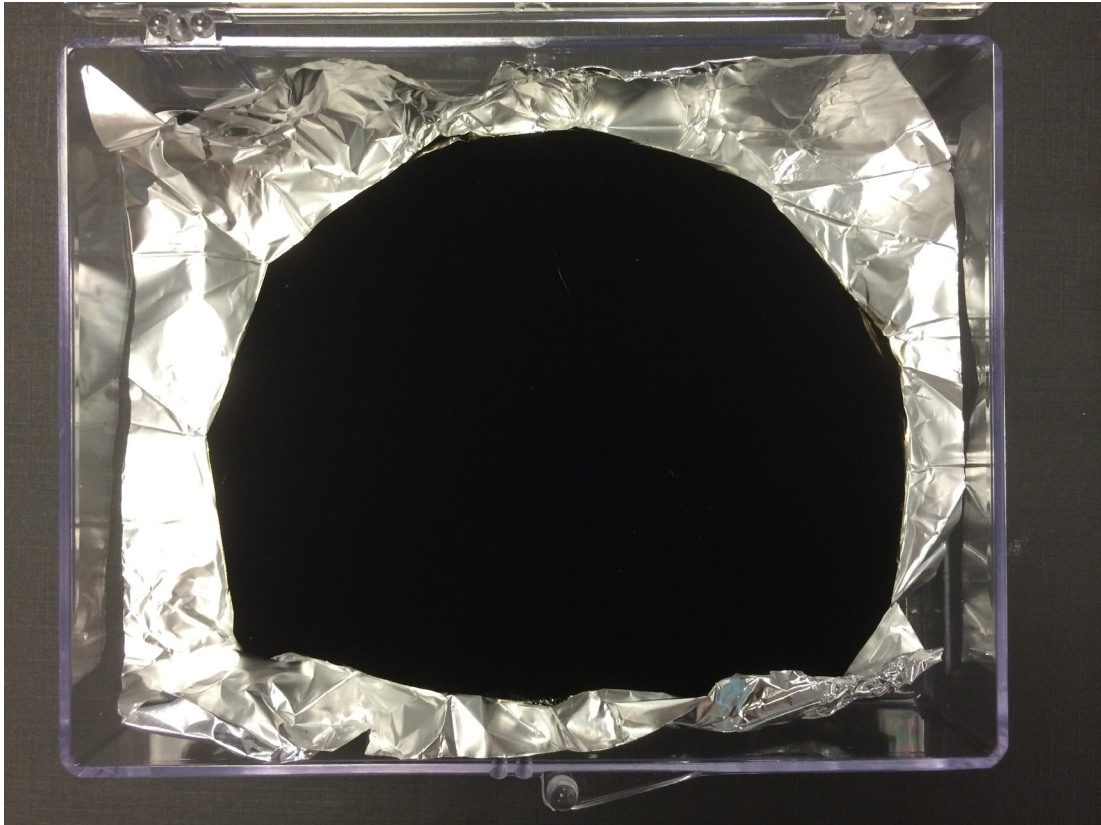


Figura 2.1.22: *Vantablack*. Fotografia: Surrey NanoSystems.

spray, formando uma estrutura semelhante a um coral de nanotubos³¹. O *Vantablack* não permite que se perceba qualquer textura da superfície onde se deposita, que só pode ser vista pelo contorno, permanecendo tudo mais oculto num aparente oco, um negro absoluto. (A experiência de negro mais intensa e imersiva de que me recordo é uma lembrança de infância da câmara escura do laboratório de fisiologia vegetal de meu pai. Desenhada para experimentos com fotoperiodismo em plantas, essa câmara era tão escura que não conseguia ver minha mão balançando no escuro. Mas o *Vantablack* traz essa experiência para a plena luz do dia, ilusionismo circunscrito a um lugar determinado, vazio aparente que cria uma interrupção no campo escópico.)

Foi anunciado recentemente que Kapoor obteve os direitos de exclusividade do uso artístico do material, como pode ser constatado por

³¹ Informação disponível em: <<https://surreynanosystems.com>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2016.

informações específicas no site da Surrey NanoSystems³² e em diversas revistas do circuito de arte³³. Nessa relação arte/vida, mais do que o próprio uso do material *Vantablack*, essa dupla jogada de *marketing*, da empresa e do artista, sugere algo como uma construção de *branding* que se dirige num esforço no sentido de consolidarem a mútua associação com a ideia de vazio. A exclusividade de direitos do uso artístico da experiência imersiva absoluta de negro do *Vantablack* operaria como uma forma prosaica de relação especular com as proposições de Klein, configurando possibilidades estratégicas de atravessamentos de campos, da arte, da tecnologia, do marketing, tal como as experimentações de passagens entre a arte e outros campos como as que Basbaum lê em Lygia?

32 Informação disponível em: <<https://www.surreynanosystems.com/vantablack/faqs>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2016.

33 VOON, Claire. Anish Kapoor gets exclusive rights to the world's darkest material [UPDATED]. *Hyperallergic*. New York, 29 Feb., 2016. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/279243/anish-kapoor-gets-exclusive-rights-to-the-worlds-darkest-pigment/>>. Acesso em 29 de dezembro de 2016.

2.1.6 Esvaziar e preencher, uma consulta ao livro das mutações

Para investigar um pouco mais o vazio, que surgiu com certa insistência como um significante destacado nas referências até aqui reunidas, foi realizado um experimento de fazer algumas consultas ao *I Ching* (WILHELM (org.), 1998), deixando-me levar pelo modo aleatório do livro até que surgisse algo que se referisse à noção procurada. Seria talvez um contrassenso fazer uma pesquisa sistemática do início ao fim do livro, buscando apenas os hexagramas que pudessem apresentar esse conceito, já que este livro propõe a leitura não linear incorporando o acaso.

O *I Ching* contém diversos escritos sobrepostos, pensamentos, concepções, imagens e julgamentos, modos de ver e de fazer de diferentes épocas e povos que habitaram a China, de anotações a partir das tradições orais do matriarcado, passando por diversos comentadores, entre os quais o rei Wen, Lao Tsé e Confúcio.

O resultado pode se referir tanto ao livro oráculo quanto a quem o consulta, formando nesse encontro um sentido particular. Não se pretende, dessa maneira, afirmar quais seriam as concepções do vazio na cultura chinesa ali condensada ao longo de milênios, traduzida por via indireta ao alemão e dele ao português. Apenas foi utilizado despreziosamente como um caminho ou um espelho, uma confluência possível com o seu modo de fazer a leitura, ao encontro de reflexos e experiências através da espessura das camadas de imagens nele depositadas.

O primeiro encontro foi com o Abismal (Hexagrama 29 — O abismal), a água, cuja imagem é uma torrente em vertigem que se precipita por um desfiladeiro, derramando-se no fosso do espaço sem bordas, até encontrar o que preencher para derramar-se novamente. Verter, não apenas como esvaziar, mas como preencher. “A água alcança sua meta fluindo ininterruptamente. Ela preenche todas as depressões antes de seguir adiante.” (WILHELM, 1998, p. 104).

O esvair e o preencher apareceram repetidamente conformando uma única dinâmica. Dessa forma, o vazio transparece como um estágio no percurso entre esses dois movimentos, parte inerente de uma pulsação do vir a ser: “a toda plenitude segue um vazio” (Hexagrama 55 — Abundância) (Op. cit., p.485). Nesse sentido eles configuram “o que sempre é” (Hexagrama 32 — Duração) (Op. cit., p. 402): “A cada fim gera-se um novo começo. O movimento e o repouso geram um ao outro.”.

Na plenitude, seu outro extremo, ainda assim surgiu como presença. O vazio se conformou como uma necessidade humana, nas divisões que se impõem para regular a abundância. “Isso se faz através da divisão”, as delimitações do tempo e do espaço, como nas estações do ano, no calendário, nos pontos cardeais, ordenações (Hexagrama 11 — Paz) (Op. cit., p. 59).

Em seguida o encontro foi com o fogo (Li, Fogo — Hexagrama 30) (Op. cit., p. 106), o espaço deixado pelo obscuro onde a claridade se expande. “Uma linha obscura liga-se a uma linha luminosa acima e outra abaixo. Assim surge o espaço vazio entre as duas linhas fortes, que as torna luminosas.” Após o fogo, que já se associa com a ideia de cozinhar, surgiu, por fim, o vazio enquanto fome, o esvaziar e preencher associados à alimentação (A espera, nutrição — Hexagrama 5) (Op. cit., p. 45).

Ao fim dessa volta, o que foi possível dessa leitura reter: verter, preencher, esvair, esvaziar, servir, pulsar no vai e vem do vir a ser, delimitar, irradiar, obscurecer, cozinhar, o desejo alimentar.

2.1.7 Espaço como devoração, Didi-Huberman, Bataille

Uma última referência antes de nos lançarmos ao experimento que projetamos é o encontro com uma imagem apropriada por Georges Bataille em um artigo da revista *Documents*, comentada por Georges Didi-Huberman (2015, p. 97) em *A semelhança informe: o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Nela, um peixe está prestes a ser comido por outro, maior, ou ainda, um peixe está prestes a devorar outro, menor. A legenda indica: “O espaço pode se tornar um peixe que come outro”³⁴.

Segundo o autor, Bataille estaria interessado em sondar as imagens como uma fonte de inquietação e irritação, quando a imagem fornece “uma espacialidade atacada”, ou seja, perscrutar o que se engendra nesse ataque à espacialidade familiar. Em uma *matryoshka*, boneca russa concêntrica sobre a qual falaremos mais adiante, quando uma forma gera outra, engendra-se um espaço interno previsível, cada vez menor, sempre indicando um movimento em direção ao seu centro, todo preenchido pela menor de todas,

34 BATAILLE, George. Espace. *Documents*, 1930, n°1, p. 43 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 97

a última boneca maciça. O semelhante contém o semelhante que contém o semelhante. Aparentemente não há risco.

Já o peixe que engole o outro, a imagem que come a si mesma, envolve algo desestabilizante, como por exemplo, uma ameaça.

(...) a um só tempo se desdobra, se desproporciona e come a si mesma: poderíamos dizer que ela *produz seu semelhante*, que ela *desproporciona seu semelhante* e que, enfim, sempre no mesmo movimento, devora ou *incorpora o seu semelhante*. (Op. cit., p. 102, grifo do autor)

Para Didi-Huberman, Bataille estaria apontando uma ação, um modo de fazer próprio das imagens. Em confluência com quem com elas se encontra, produz-se desassossego, um “trabalho no sentido freudiano” das formas (Op. cit., p. 391).

Podemos perguntar se esse modo de nos sentirmos atingidos, quando nos deparamos com algo, não se dá apenas necessariamente através de uma ferida, mas por repercussão. Algo que bate, de novo e de novo, um efeito residual sobre quem com essas formas se depara. Como a ausência de alguém que respirou nas folhas, um corpo que se foi, algo que por alguns instantes ali pousou e deixou uma concavidade. Nostalgia. Tudo que proporciona a experiência do espaço como algo que age em nós e se engendra, nos engendra, se digere, nos digere, se transforma, nos transtorna, repercute, colide. “Metamorfose, vai e vem, repercussão, choque, alteração, dialética” (loc. cit.). Não apenas causam efeitos, mas produções, porque têm algo de inesperado quando nos atingem, despertam ou produzem-se fomes, temores, amores, afetos, desejos, saudades, desinquietam.

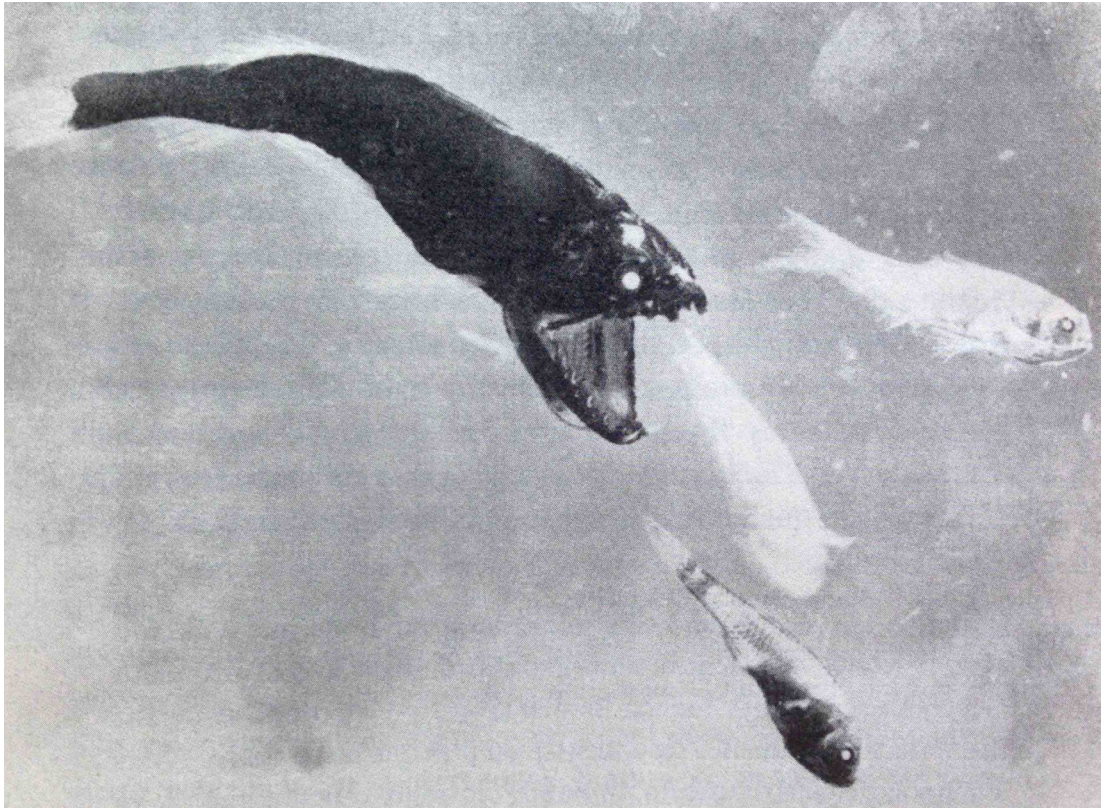


Figura 2.1.23: "O espaço pode se tornar um peixe que come outro."
(BATAILLE, 1930, p.43 apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p.97)

2.2 – CADERNO DE LABORATÓRIO

2.2.1 Proposição inicial: *Bonecas Russas*

Devido a problemas metabólicos entre outros fatores, engordei 15 quilos desde o início do doutorado. Por razões de saúde, recebi recomendações médicas enfáticas de que eu deveria emagrecer. Dessa situação da vida cotidiana surgiu o projeto que se chamou, inicialmente, *Bonecas Russas*.

A proposição inicial foi realizar moldagens corporais sucessivas, enquanto me dedicava à tarefa de emagrecer. Essas moldagens deveriam ser feitas a cada 3 quilos de variação corporal, de maneira a criar peças concêntricas. Inicialmente pretendia criar, a partir dos moldes, uma série de peças em *biscuit* de porcelana (porcelana sem vitrificação) translúcida branca, uma dentro da outra.

As referências e associações de partida foram, em primeiro lugar, montanhas russas, em que subidas e descidas são acompanhadas de fortes emoções. Surgiu, também, a ideia de roleta russa, que representa riscos de vida assumidos por minha genética e modo de vida nem tão organizado e, por fim, *matryoshkas* (figura 2.2.1), as conhecidas bonecas concêntricas de madeira de origem russa, uma dentro da outra.



Figura 2.2.1: *Matryoshka*; cinco bonecas concêntricas, [s. d].
Madeira pintada, boneca maior 5,5 x 5,5 x 10 cm;
boneca menor 0,6 x 0,6 x 1,6 cm.

As *matryoshkas* são bonecas torneadas a partir de um bloco de madeira maciço, que se abrem ao meio revelando bonecas similares, de tamanhos decrescentes. O número de bonecas varia em cada conjunto. Em geral, são pelo menos cinco. Segundo Natalia Sokolova (2011), a origem mais provável da *matryoshka* se deu na Colônia Abramtsevo, na oficina *Detskoye Vospitanye (Educação Infantil)* de Mamontov, com possível concepção de Sergey Malyutin e execução no torno de Vasily Zvyozdochkin, na última década do século XIX. Existem registros de uma *matryoshka* enviada pela família Mamontov ao pavilhão russo na *Exposition Universelle* de 1900, em Paris, quando recebeu medalha de bronze, tornando-a mais amplamente conhecida.

Originalmente as *matryoshkas* representavam uma figura feminina vestida com trajes típicos e lenço sobre a cabeça. Sokolova discute até que ponto sua criação, na Rússia do final do século XIX, teria sido baseada em

estatuetas também concêntricas de divindades japonesas, que por sua vez remontariam à China e, anteriormente, à Índia.

A autora associa a *matryoshka* também a uma lenda folclórica russa de Kotschey, o imortal. Na lenda, uma árvore contém uma arca, que por sua vez contém uma lebre, que contém um pato que contém um ovo que contém a alma de Kotschey. Destruído o ovo, Kotschey morrerá. Em *The golden bough*, James Frazer (1953, p. 773-786) dedica todo um capítulo, “The external soul in folk tales” (“A alma externa em contos folclóricos”) a relatos e lendas, provenientes dos mais diversos pontos do planeta, de histórias da alma aprisionada fora do corpo em séries concêntricas de objetos, animais e plantas.

A *matryoshka* é utilizada como paradigma em design quando ele se organiza a partir da relação de um objeto no interior de outro objeto similar. É empregada como modelo conceitual em diversos campos de conhecimento, tais como análise informática e matemática.

O que produz o desejo por um determinado objeto como ponto de partida de um trabalho não se desvenda para o artista de saída, mas estava consciente nesses primeiros momentos de que me interessavam as associações com o corpo feminino, o movimento presente na *matryoshka* em direção ao interior e à crescente abstração.

A proposição de realizar moldagens corporais sucessivas enquanto me propunha a emagrecer se iniciou com o peso corporal de 81 quilos.

2.2.2 Moldagem em movimento

O corpo vivo é moldado em um determinado momento. Uma fina camada de gaze gessada retém a forma do tronco. Um peso corporal, estado de saúde e tonicidade muscular determinam seus volumes. No entanto, mesmo esse estado corporal momentâneo não se mostrou tão estático durante o ato de moldar, como veremos.

Para cada uma das moldagens realizadas, foram necessárias sessões de aproximadamente duas horas e meia. Foi mantida a posição de pé de maneira a preservar as curvas dos seios e da barriga, segurando em uma corda horizontal um pouco acima da altura da cabeça, apoio necessário para poder permanecer durante todo esse tempo na mesma posição. As regiões com mais pelos foram raspadas. Foram moldadas duas metades do tronco, frente e costas. Como nas bonecas russas, foram eliminados braços e pernas, deixados de fora do gesso.

Durante a moldagem, o corpo muda de forma continuamente. A cada respiração ou acomodação muscular, seu volume e formato variam. Há uma tendência do molde a escorregar à medida que se trabalha. Por esse motivo, foi primeiramente moldada a parte da frente e, em seguida, a das costas, já que os seios tendem a reter o molde, impedindo-o de cair durante a expiração. Foi utilizado muito pouco desmoldante (vaselina sólida), a fim de evitar o desprendimento antes do desejado.

À primeira camada de gaze gessada úmida foi acrescentada uma segunda e uma terceira e, em seguida, um pouco de gesso para finalizar e dar mais consistência ao molde. Dessa maneira, os moldes ficaram bem delgados e relativamente leves.

Por mais que se queira estar parada, imóvel para o contato com a moldagem, a pele não permanece estática e comprime o gesso em estreita relação com sua superfície levemente arfante e em movimento, imprimindo pequenas folgas à medida que o gesso se solidifica. Algumas partes do gesso começam a se aquecer com a reação exotérmica que lhe é própria ao endurecer, enquanto novas tiras úmidas são frias ao toque. Assim que se separam, tronco e molde, cada um cede um pouco: o corpo, com o alívio de se soltar da posição de relativa imobilidade, do peso e do contato irritante do gesso na pele; o gesso, por sua vez, ainda não totalmente rígido, com a perda do apoio do corpo, ao se desprender do tronco tende a se deformar ligeiramente.

O resultado da moldagem surpreendeu inicialmente pela brancura (figuras 2.2.2 e 2.2.3). O desenho do sexo sem pelos devido à necessidade técnica, bipartido, reminescente das representações femininas ancestrais, assim como o ventre e os seios volumosos, contrastam com essa brancura do primeiro momento do gesso recém-formado, que parece remeter, de imediato, ao mármore clássico. Estranha contradição dessas formas bem distantes do corpo ideal que rege a escultura grega, ou mesmo da noção de modelos corporais dominantes da atualidade. Surgiram ecos do mármore cicládico, que havia sido mapeado como referência do estudo sobre material que acompanhou o início do trabalho (vide Capítulo 1). Essas sensações e observações do momento de desmoldagem motivaram uma pesquisa iconográfica sobre

representações arcaicas do corpo feminino, como suporte às próximas etapas de trabalho. Para não dirigir ou restringir a rede associativa evocada pelo trabalho, que se expande também em outras direções, foi feita a opção por não incluir aqui esta pesquisa iconográfica³⁵.

Os volumes deixados pelo corpo encontram-se invertidos nos moldes. Tudo que é convexo se torna côncavo do outro lado. Desvenda-se o volume por dentro. Em pé, um apoiado contra o outro, os moldes da frente e das costas criam um espaço entre eles mais estreito do que o esperado, quase como bicos que se tocam no espaço interno (figura 2.2.4). Ficam instáveis, no entanto, difíceis de manterem-se verticais. Abertos, sobre uma horizontal, mostram-se como concavidades receptivas.

35 Em caso de interesse cf. em especial, o compêndio 30000 YEARS of art... [s.n.], 2007.



Figura 2.2.2:
Molde da parte anterior com 81kg – seção externa, 2015, gesso e gaze gessada, 62 x 41 x 27 cm.
Molde da parte anterior com 81kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada, 62 x 41 x 27 cm.



Figura 2.2.3:
Detalhes do molde da parte anterior com 81 kg – seção externa, 2015, gesso e gaze gessada.



Figura 2.2.4: Detalhe dos moldes da parte posterior e anterior com 81 kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada.

2.2.3 Os planos se desviam

Foram realizadas moldagens quando eu estava com 81 quilos e, depois de um programa de meses de emagrecimento, com 78 quilos de peso corporal. Os moldes foram feitos em gaze gessada e gesso, com o auxílio da artista e ex-aluna Luiza Gasparini sob a orientação da pesquisadora.

Durante as moldagens houve certa dificuldade inicial de deixar à mostra um corpo tão distante dos modelos vigentes para uma mulher, o que reforçou a consciência de que o trabalho de desafio a esses pressupostos era necessário. Ao longo do percurso de moldagem, contra-moldagem e modelagem da argila, até a secagem e queima de peças cerâmicas, foi se tornando claro para mim que já não se tratava do meu corpo, mas de um corpo que modela outro corpo, que modela outro corpo e, então, essa questão se deslocou.

Surgiram, então, as primeiras dificuldades. Como a variação volumétrica entre as duas primeiras moldagens (com 81 e 78 quilos, como referido acima) não foi tão grande quanto planejado inicialmente, decidi ampliar a variação da próxima moldagem de 3 para 6 quilos. Poderia assim realizar uma moldagem aos 72 quilos e outra aos 66 quilos, meu objetivo de retorno ao peso de 2012.

Consegui emagrecer até os 72 quilos conforme planejava através de 2 horas de exercícios diários e alimentação balanceada ao longo de mais três meses, agora com o suporte de uma nutricionista e um médico. Porém, ao atingir esse objetivo, tive uma pancreatite aguda devido a micro-cálculos na vesícula, e foi preciso submeter-me a uma cirurgia. Ao término dessa intervenção cirúrgica, as cicatrizes resultantes do procedimento ainda eram

sensíveis para enfrentar o processo de moldagem. Foi necessário repouso. Tornou-se mais difícil manter o programa de exercícios e a disciplina alimentar, e meu peso corporal retornou à marca dos 78 quilos. Foi recomendado pelo médico um emagrecimento mais gradual e lento, então, por motivos de segurança. Enquanto escrevo, estou ainda, ou já, com 76 quilos de massa corporal. Sendo assim, o trabalho se apoia nas duas moldagens iniciais já realizadas, com indicações de futuras moldagens.

Revelou-se, dessa forma, a necessidade de flexibilização do propósito inicial de emagrecer para criar peças cada vez menores em direção ao centro, como uma *matryoshka*. As transformações do próprio corpo nesse período de trabalho esclareceram que os seus movimentos naturais e variações não se dariam sempre de forma idealizada, no sentido de sempre emagrecer. O corpo certamente desenha uma escultura automática ao longo da vida, como propõe Penone. Porém, essa escultura temporal não se dá em uma única direção, mas em movimentos de idas e vindas, avanços e recuos.

Da proposta inicial, no entanto, ficou no trabalho o projeto de tentar me moldar em intervalos temporais e saber que não há lugar de chegada nem centro, mas uma dinâmica de vontades e possibilidades recortadas pela minha circunstância e limites. O trabalho, ao longo de seu percurso, foi se aproximando e desvelando as repercussões da dinâmica dessa situação entre o corpo desejado e o corpo possível, e sobre o que se põe em ato ao se moldar. O interesse se deslocou da parte externa dos moldes, para se focar em suas concavidades interiores (figura 2.2.5).



Figura 2.2.5:
Molde da parte posterior com 81kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada, 60 x 41 x 16 cm.
Molde da parte anterior com 81kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada, 62 x 41 x 27 cm.

2.2.4 Contramoldes

Como proposta inicial, os moldes de gesso foram concebidos como parte integrante do trabalho. Assim, ao invés de serem reforçados, decidi por mantê-los delgados e relativamente leves. No entanto, logo nos primeiros testes, ficou claro que para trabalhar com moldes tão finos seria necessário criar apoios que evitassem deformações durante o uso.

Inicialmente, pensei em empregar como apoio uma caixa de areia onde os moldes poderiam se encaixar, ou ainda sacos plásticos cheios de serragem, mas essas opções foram logo eliminadas por serem pesadas e nada práticas. Decidi, então, fazer contramoldes de gesso na parte inferior, separados dos moldes por diversas camadas de filme plástico.

Assim, os contramoldes também foram realizados com gaze gessada, mas com camadas de gesso puro entremeadas por gaze, de forma a tornar a estrutura menos flexível devido ao maior conteúdo de gesso. Durante a moldagem dos contramoldes, estes comprimiram um pouco os moldes, fazendo com que seu volume diminuísse ligeiramente, sobretudo nas laterais.

Foi possível perceber novamente, de maneira análoga a como se deu o momento das moldagens corporais, que a forma se constrói nas divergências e deformações das superfícies em contato, criando folgas e apertos. Também ao fazer os contramoldes, moldado e molde modificam um ao outro, originando um processo dinâmico de transformação na criação da nova superfície que deveria replicar a anterior, que a repercute, que dela se aproxima em certos pontos e em outros se afasta, mas que ainda a comprime, modificando-a. Dessa maneira, mesmo que ambas as superfícies estejam em contato, divergem um pouco e, sobretudo pela compressão, os moldes corporais não são mais os mesmos depois do processo de feitura dos contramoldes (figura 2.2.6).



Figura 2.2.6: Contramolde da parte anterior com 81 kg, 2016, gesso e gaze gessada, 66 x 42 x 30 cm.

2.2.5 Pannelas

Inicialmente, havia pensado em fazer uma peça de porcelana translúcida. Cheguei a pensar em aplicar gordura de coco modificada na sua concavidade, matéria gordurosa branca e opalescente que eu já havia criado para um trabalho anterior (*Gordura de coco*, 1993, figura 2.2.7). Nesse desenvolvimento de material, a gordura teve o seu ponto de fusão alterado através da incorporação de outras substâncias, de maneira a permanecer relativamente firme e sólida, embora com certa maciez, a temperaturas abaixo de 60 graus centígrados. No entanto, ao aplicar uma camada grossa dessa gordura de coco modificada sobre pequenos testes com diversos corpos cerâmicos queimados a diferentes temperaturas, o resultado não me interessou, por demais literal, quase uma vivissecção.



Figura 2.2.7: Sonia S. Labouriau. *Gordura de coco*, 1993. Gordura de coco modificada e fôrma de gesso, 24 x 14 x 16 cm.

Notei, no entanto, que a gordura era bem absorvida pelas amostras cerâmicas mais porosas dos testes, deixando sua superfície com aspecto de pele. Havia comprado panelas de barro para peixada, típicas do estado do Espírito Santo, no Mercado Central de Belo Horizonte há relativamente pouco tempo, e me recordei do processo de curtir as panelas capixabas com gordura no forno de cozinha bem morno, para evitar que elas se partissem em contato com a chama do fogão.

Olhando novamente as duas partes do molde corporal que deveria originar a primeira das *Bonecas Russas*, colocadas horizontalmente sobre a mesa com a concavidade para cima, receptivas, me pareceu que elas bem poderiam formar panelas (figura 2.2.8). Surgiram também as associações com as telhas coloniais que, dizem, eram moldadas nas coxas dos escravos, e com as taças abertas de champanhe, que supostamente seriam baseadas na forma de seios femininos.



Figura 2.2.8: Molde da parte posterior com 81 kg – seção interna, 2015, gesso e gaze gessada, 60 x 41 x 16 cm.

Decidi, então, modificar o projeto e, abandonando a concepção de bonecas, incorporar a ideia de uma série de *Panelas* de cerâmica terracota, cada uma composta da frente ou das costas da moldagem de um momento de peso corporal. Poderiam ainda receber alimento e retornar ao corpo por ingestão. Repercutir, de certa maneira, a vontade inicial do emagrecimento ideal, e aproximar o trabalho do regime de trocas corporais em contínuo e da dinâmica do corpo em mutação sem um sentido único.

2.2.6 Da argila mole até a dureza de couro

Assim, a observação dos moldes abertos sobre uma mesa na horizontal e de panelas capixabas de terracota levou à decisão de deixar de lado a ideia de bonecas concêntricas e partir para a produção de panelas. Interessou-me, nessa metamorfose, que nas panelas se mantém a relação de remeter para o interior, já que o lugar mais ativo da panela é a parte de dentro, receptiva ao alimento e à transformação.

Para realizar as panelas foi feita uma pesquisa de corpos cerâmicos com o apoio de duas ceramistas, Lorena D'Arc de Menezes e Maria Bethânia Silveira, além do especialista e fabricante de massas cerâmicas Paschoal Giardullo, que formulou a massa especialmente para esse projeto. Panelas recebem calor em áreas localizadas, demandando que a cerâmica suporte uma expansão pelo calor. No caso das panelas capixabas, o corpo cerâmico, queimado a baixa temperatura, é bastante poroso. Por esse motivo, tradicionalmente, as partes internas das panelas são polidas quando um pouco mais secas que o 'ponto de couro', que é o estágio em que a argila, embora ainda relativamente macia, está firme o suficiente para reter sua forma mesmo quando cortada. Dessa maneira, ao ser polida nesse ponto da secagem, embora porosa, a cerâmica da panela depois de queimada é capaz de reter os líquidos sem vaziar por capilaridade.

Por desejar manter a relação com panelas moldadas à mão e com a representação arcaica do corpo feminino, foi abandonada a ideia inicial de trabalhar com porcelana. Optou-se, assim, por um corpo cerâmico de terracota



Figura 2.2.9: Molde e contramolde.

de baixa temperatura (queima a 900 graus Celsius) de conteúdo ferruginoso, de cor mais avermelhada, com chamote e celulose (grosso modo, cerâmica moída e polpa de papel) incorporados. Ambos atuam como antiplásticos, aditivos que auxiliam tanto na modelagem e na secagem quanto na resistência a choques térmicos durante a queima ou em contato com diferenças de temperatura. A celulose é consumida durante a queima, dando mais leveza à peça.

Os moldes foram preenchidos com placas de cerca de 1 centímetro de espessura (figuras 2.2.9 e 2.2.10). Foram deixadas algumas junções de placas aparentes em alguns pontos, de maneira a deixar à mostra o processo de trabalho de construção das peças.³⁶ Em seguida, já em dureza de couro, as peças baseadas respectivamente na frente e nas costas do tronco foram colocadas uma sobre a outra, para tentar aproximar as laterais. Foi necessário trabalhar por paleteado (suave percussão com uma peça de madeira) com muito cuidado para aproximá-las.

36 Para abertura e confecção das placas trabalhei com o assistente Eduardo Lapouge.



Figura 2.2.10: Preenchimento de molde com placa de argila, união de placas.

Durante a secagem, as peças receberam um leve ‘engobe’ de argila vermelha, chamada de ‘oca’, e de argila branca, popularmente conhecida pelos ceramistas como ‘tabatinga’, terras recolhidas por mim no interior de Minas Gerais há muitos anos. O engobe consiste na aplicação de uma argila líquida de cor diferente do corpo cerâmico da peça enquanto ainda úmida (figura 2.2.11). No caso deste engobe, foi feita uma aplicação muito leve e transparente com pincel quase seco, sem recobrir a superfície da peça, de maneira a evidenciar as variações superficiais das marcas da pele e dos moldes, deixando essas marcas residuais do modo de fazer mais aparentes (figura 2.2.12). Em seguida, as concavidades do interior das peças foram polidas com uma pedra de ágata como nas panelas capixabas, de maneira a permitir que, embora porosas, possam reter líquido (figura 2.2.13).



Figura 2.2.11: Aplicação de engobe de oca com pincel seco.



Figura 2.2.12: Teste de engobe e corpo cerâmico com impressões da mão, 2015, terracota, 7 x 5 x 0,5 cm.



Figura 2.2.13: Polimento da seção interna com pedra de ágata.

2.2.7 Os tempos da secagem e a transformação pelo fogo

A argila encolhe durante a secagem até o ponto de osso, quando as peças estão inteiramente secas e prontas para serem queimadas. Dessa maneira, modificou-se a escala para um pouquinho menor do que o natural, mesmo partindo de moldagens diretamente do corpo. A argila também não deixa de se deformar um pouco durante a secagem em relação ao molde, criando folgas e espaços como nos processos de moldagem anteriores.

Depois de feitas as peças de argila ainda crua, é preciso acompanhar a secagem (figura 2.2.14). As peças são grandes para uma cerâmica, cerca de 65 cm de comprimento, e demandam uma secagem controlada. À medida que a água vai evaporando, ao longo de muitas semanas, é necessário vigiar para evitar trincas por retração e deformações. O ritmo da secagem precisa ser reduzido em tempo seco. Durante os dias úmidos, para auxiliar a secagem deve-se buscar posições no ateliê onde existam correntes de ar. Um processo tão antigo e ancestral a que se dedicar em tempos de outras velocidades. A quem pode interessar? Mas insisto. Nesse percurso, convive-se com o que se fez, de frente, de costas, em diferentes momentos de luz. Convive-se com as repercussões do corpo que já foi e já não é mais assim? Duvido, reafirmo, repenso. Cada vez mais a parte de dentro, das concavidades por trás do que foi moldado nos seios, por trás da barriga, que consiste no que eu não havia planejado fazer, mas se fez, aparece, resalta. As cores vão mudando enquanto a terra seca, os contrastes se alteram. É preciso esperar.

Só depois de quase dois meses as peças chegaram a estar secas ao ponto de osso (figura 2.2.15). Se queimadas ‘frias’ (frias ao toque, portanto ainda úmidas), correm o risco de ruptura durante a queima. Outra dificuldade é que, quando inteiramente secas, estão no seu momento de maior fragilidade. Transportá-las envolve risco. Colocá-las no forno também. O menor baque pode ser desastroso. Fazer isto num mundo pós tudo, onde as artesanias já não interessam tanto, é quase um ato de resistência, e vem num momento de meu trabalho em que estive, e ainda estou, voltada para vídeo instalação interativa, *live image*, modos de exibição como modos de fazer. Mas esse trabalho emergiu, se impôs para mim, e me propus a ele me submeter. Durante um ciclo de duas décadas, 1980 e 1990, havia me dedicado também à cerâmica e à terra compactada, entre outras coisas. Mas há muito não tinha um contato diário com um projeto intenso com argila e cerâmica. O que mais me impactou, nessa experiência, foram os tempos e os riscos envolvidos nessa travessia desde a abstinência da dieta, a disciplina da moldagem e contra-moldagem, a cirurgia, a modelagem, a secagem até os dois dias de queima, 10 horas de queima até 900 graus Celsius, a manutenção de um patamar de temperatura e depois o seu esfriamento por mais um dia. Roleta-russa.



Figura 2.2.14: *Panelas* cruas em momentos diversos de secagem; dimensões variáveis.



Figura 2.2.15: *Panelas cruas secas; dimensões variáveis.*

Ao abrir o forno, não se sabe o que aconteceu. A argila perde sua água fisicamente distribuída, e em seguida, a água quimicamente associada às moléculas de argila. Esta se transforma em terracota por diversas etapas, expandindo-se ao rubro, ao branco brilhante, e depois se resfriando e contraindo. A peça pode se danificar. As cores mudam, a dureza muda, a relação do material com o que ele configura se altera.

Ao final da queima aí estão, sãs e salvas, bem mais avermelhadas, com toques brancos e pontos de intensidade. Soam como sinos ao serem percutidas com a unha. Agora é criar coragem para curti-las na gordura de coco, preparar a comida e servir. O que pôr dentro delas?



Figura 2.2.16: Forno antes da queima a 900 ° C; abertura do forno após a queima.

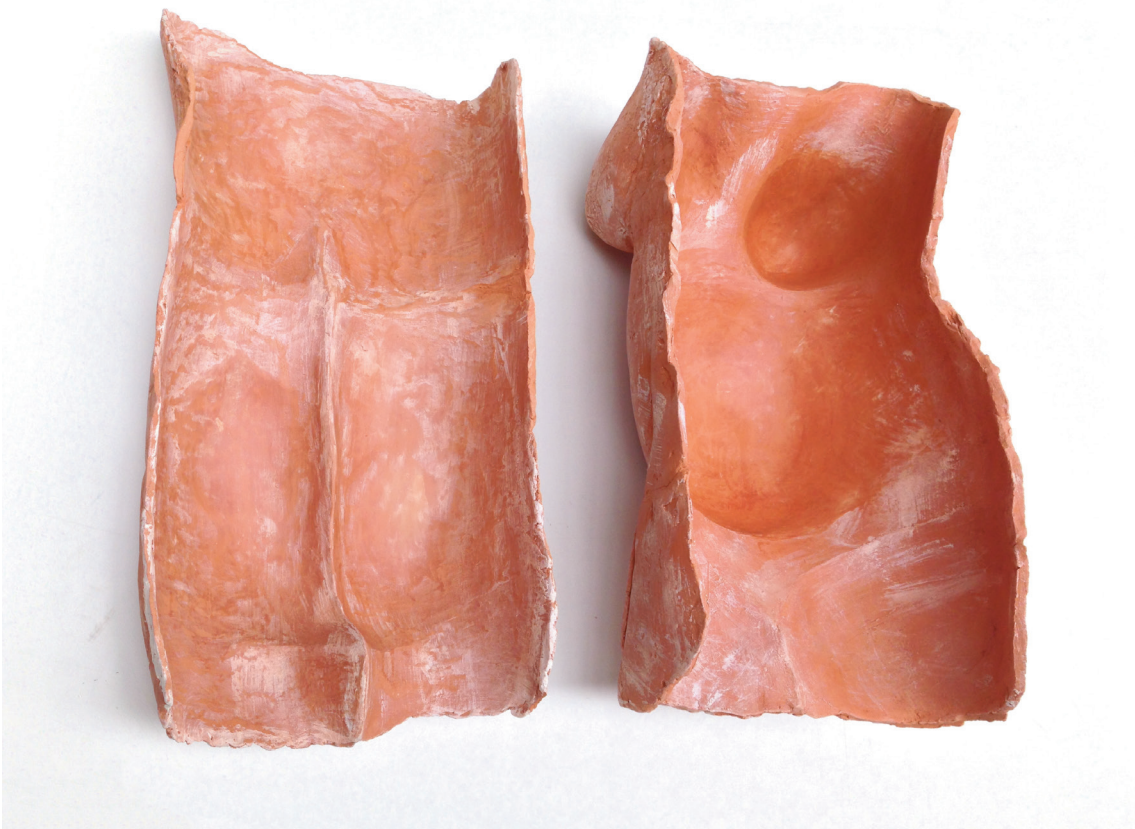


Figura 2.2.17: *Panela setenta e oito – costas – seção interna*, 2016, 55 x 31 x 24 cm.
Panela setenta e oito – frente – seção interna, 2016, 60 x 31 x 24 cm.
Panela setenta e oito – costas – seção externa, 2016, 55 x 31 x 24 cm.
Panela setenta e oito – frente – seção externa, 2016, 60 x 31 x 24 cm.

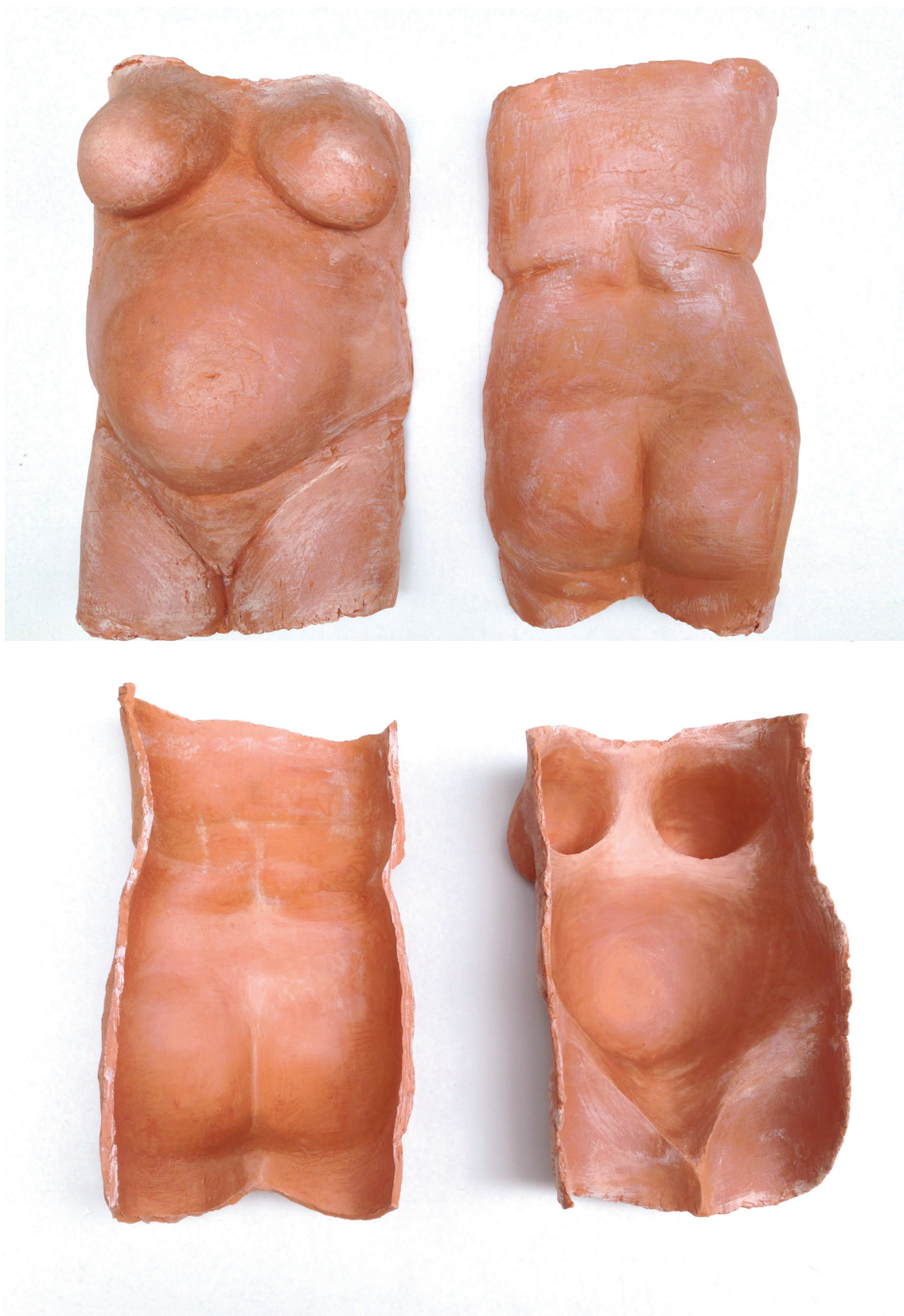


Figura 2.2.18: *Panela oitenta e um – frente – seção externa*, 2016, 60 x 35 x 21 cm.
Panela oitenta e um – costas – seção externa, 2016, 64 x 35 x 15 cm.
Panela oitenta e um – costas – seção interna, 2016, 64 x 35 x 15 cm.
Panela oitenta e um – frente – seção interna, 2016, 60 x 35 x 21 cm.

2.2.8 Superfícies de repercussão: matéria viva

Partimos de um corpo vivo que se modifica ao longo do tempo, em uma escala de meses de diferença entre uma moldagem e outra, um peso corporal e outro. Mas, durante a moldagem, uma segunda variação temporal e micro-espacial se incorporou, porque o corpo respira, se inquieta, mexe, criando afastamentos e folgas em relação ao moldado.

Poderíamos supor que a partir de então o processo seria menos cinético, uma vez que as próximas etapas envolveram matéria mineral: gesso, argila. Em princípio, pensamos nessas matérias como inertes. Mas uma terceira variação se introduz durante o processo, já que ocorrem compressões entre moldes e contramoldes de gesso. Sobrevém o amolecimento dos moldes pelo contato com a argila úmida, encolhimentos, deformações e reconformações da argila e da cerâmica, em sua travessia do mole ao duro. Essa matéria, embora inorgânica, revela ser dotada de movimento e da capacidade de incorporar mudanças e transformação a despeito da vontade da artista, num ritmo próprio. A matéria mineral não é inanimada.

Corpo, gesso em molde, gesso em contramolde, argila, cerâmica, alimento, formam superfícies que, embora se formem por justaposição uma sobre a outra, divergem entre si. Trata-se de um processo generativo em que uma superfície se apoia na outra para ser conformada, e repercute a forma anterior a seu modo, deformando-a e se reconformando, como ondas causadas por uma pedra atirada na água.

Assim, cada um dos pares de painéis, moldados a partir do corpo que tive com 78 e 81 quilos, não apresenta um único momento repercussivo singular, mas um percurso repercussivo, de propagação e reconformação de arte e vida, corpo e argila.

2.2.9 Laboratório

Durante o processo de moldagem ficou claro que a história de um corpo que emagrece se revelou a história de um corpo que emagrece, engorda, emagrece em ciclos. Ao longo do trabalho, os moldes de boneca se abriram para painéis e para a possibilidade de receber, reter, elaborar e oferecer. Nesse percurso, em dois momentos a concepção chave se deslocou. O primeiro se deu na passagem da ideia de boneca para a de painel. O segundo, de painéis concêntricos para painéis de repercussão.

O projeto inicialmente se deu tendo como fagulha o emagrecimento por uma questão de saúde. A ideia de boneca, queiramos ou não, está ligada à noção de beleza e seus padrões. As *matryoshkas*, roliças e não raro reluzentemente vermelhas, cabem uma dentro da outra e remetem à sucessão de gerações. Outra associação é a noção de brinquedo, de jogo, do lúdico. A variação de escala dessas figuras cada vez menores instaura uma crescente virtualização e uma relação menos corporal, como propõe Rachel Wells, na relação do maior do que o real ou do menor do que o real (vide capítulo 1). O

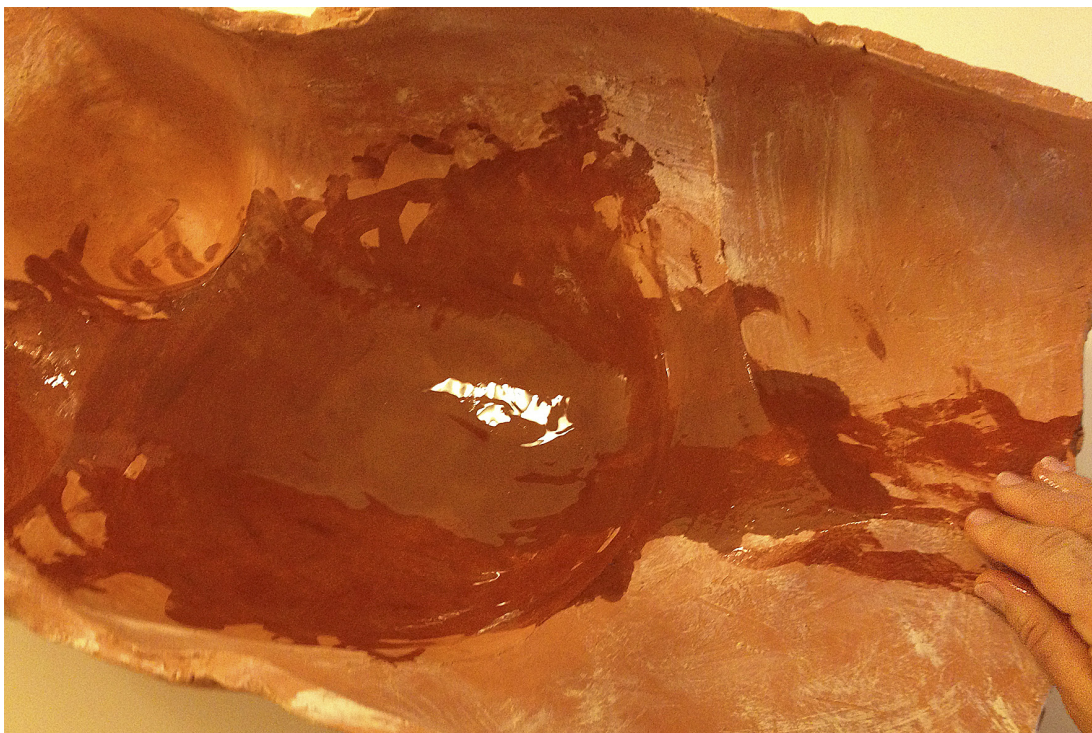


Figura 2.2.19: *Panela setenta e oito – frente* em processo de impregnação com gordura de coco.

projeto de emagrecer e moldar o corpo em tamanhos decrescentes, seguindo um plano de perda de peso, propunha sair do real rumo a um ideal virtualizado.

No primeiro momento de virada do projeto, os moldes das bonecas russas foram colocados abertos sobre a superfície de uma mesa. Nesta posição horizontal e côncava, passaram a outra cadeia causal ao serem descobertos como podendo gerar panelas. Se bonecas remetem ao jogo da virtualização, do faz de conta e da idealização do corpo, as panelas são o lugar da transformação, da generosidade, do compartilhamento. Não são apenas para serem vistas ou para estabelecer um jogo ilusionista, mas para que sejam usadas. Receber a gordura de coco, serem deixadas para curtir ao sol até se tornarem receptivas ao alimento que podem conter e transformar, ao calor, ao rito do prazer de comer e partilhar (figura 2.2.19). Mas se são panelas, são também repercussões de um corpo. Corpo como laboratório e lugar da transformação, que incorpora o alimento e dispõe a oferecer-se, a tornar-se corpo pela devoração.

Um segundo momento chave é quando é deixada de lado, ao menos provisoriamente, a ideia de concentricidade. Mesmo originadas em momentos distintos de moldagem, foi constatado que as painéis não cabem mais com folga uma dentro da outra. O gesso e, ainda mais, a argila têm seus movimentos próprios de contração, expansão, deformação. Apesar da técnica, tendem a escapar ao controle do planejado. O inanimado se revela animado. A concepção de seguir o projeto inicial até o fim abre espaços para desvios em que a busca pela concentricidade dá lugar à constatação de que o que se formou nas sucessivas moldagens foram superfícies de repercussão.

Por superfície de repercussão entendemos aqui uma superfície justaposta que se apoia e acompanha outra. Ambas se conformam, mas também se deformam mutuamente. Coincidem em alguns pontos e, em outros, se afastam. Não existe um movimento em uma direção única, concentradora, rumo ao centro ideal, mas movimentos de propagação rumo ao interno e ao externo, em diversas direções. Mas, o que vertem esses corpos que se repercutem?

Aqui é interessante notar a força dos pequenos eventos que vão se acumulando ao longo do processo e de perceber que, ao invés de erros que se somam, revela-se uma força positiva, uma potencialidade do trabalho. Pequenos espaços de folga entre molde e moldado, seja ele corpo vivo ou corpo de argila, as compressões dos contramoldes, as contrações da argila e deformações do gesso criam intervalos e propagações que irrigam o trabalho com aberturas, interstícios para a continuidade entre arte e vida.

O gesso, moldado sobre a carne, recebe uma camada de argila que ocupa o lugar da carne. A argila se contrai, seca e, pela queima, torna-se

terracota. Entre esses sucessivos pares de camadas, gesso e carne, gesso e argila, argila e terracota vão se constituindo intervalos, espaços, divergências. Por dentro, no oco de terracota, forma-se a panela onde o alimento pode ser recebido, transformado, servido.

A *Panela* forma uma linha orgânica, ou ainda, uma membrana orgânica entre a superfície temporária e contingente do corpo, de um momento do corpo em constante mutação e a comida que ali se transforma. Plano em movimento para a deglutição, literal passagem entre arte e vida, transfere-se para o corpo de quem se dispôs à devoração. Literalmente a metáfora de Lygia Clark em seu texto “A morte do plano”, no *Livro-Obra* de que falamos anteriormente. Um plano superfície que se encontra estilhaçado, assim, oferece-se a nossa deglutição, um plano a ser engolido.

Ao longo de todo esse processo, chegamos, então, a algumas constatações. Uma superfície, aqui, é algo que se oferece ao contato. Algo com espessura, verso e reverso no espaço tempo. Nesse contato, a superfície gera outra superfície e gera ao mesmo tempo um intervalo.

Uma superfície que gera outra superfície se altera nesse ato, já não é mais a mesma. Enquanto gera, é gerada.

Ambas as superfícies e o respectivo intervalo que as une e separa se incorporam numa cadeia causal mútua, repercussões.

Formaram superfícies de repercussão: matéria viva, matéria mineral, matéria orgânica. A matéria mineral não é inanimada.

O intervalo gerado reúne o vazio receptivo e a superfície, numa relação liminar entre material e imaterial que se instaura em ato durante o fazer. Um vazio receptivo, mas delimitado pela forma e contorno da panela, que repercute a forma e contorno do corpo que foi moldado e que já não está ali, corpo ausente, vazio pronto a conferir essa forma e contorno ao que for nele recebido e transformado.

Nesse jogo de transformações, o corpo é o laboratório.



Figura 2.2.20: *Panelas em laboratório*. Experimentação das *Panelas*:
Panela setenta e oito – frente e *Panela setenta e oito – costas*,
pequi refogado no alho e cebola com cuscuz, salada de pepinos e folhas.
Ateliê da artista em portas abertas, dezembro de 2016.



3 — CONSIDERAÇÕES FINAIS: FALAR DE LABORATÓRIO

Apoiada em meu processo de trabalho, esta pesquisa se iniciou com o propósito de investigar as questões do material e do modo de fazer, a partir da ideia de laboratório móvel que se pauta pela experimentação cotidiana. Tentar esclarecer de que maneira aí podem se encontrar, imbricados, um *modus vivendi* e um *modus operandi* em torno da observação, ensaio e erro em deslocamento. Para isso buscamos reunir certo número de obras de artistas e abordagens teóricas de referência, associadas a experimentações já por mim realizadas, e elaborar dois novos experimentos em poética visual: um pequeno ensaio que traz como eixo o material, *Tinta de café*, e o relato do processo experimental que resultou na concepção e produção de *Panelas*, que toma por base o modo de fazer.

Laboratório móvel é concebido aqui como a atitude experimental cotidiana de observação focalizada em deslocamento. Observar foi conceituado como adaptar-se a algo, conforme proposto por Crary, na acepção de abrir-se para a indeterminação do inesperado. Nesse sentido, começamos relatando o experimento científico com um pequeno *trailer*, o *mobile desert lab* do Professor Went, que percorria o deserto americano para observar as ocorrências de raras chuvas. Desenhou o experimento de carregar um reservatório de água para irrigar áreas pontuais do deserto, disposto a encontrar germinações imprevistas,

aberto ao fortuito e ao ocasional. A água introduz a mobilidade, o desenvolvimento vital de latências residuais.

Isso veio de encontro a um desejo expresso há muito de, para desenhar, “inventar um jardim e depois invadi-lo”. Pode-se constatar que não há domínio sobre os canteiros desse terreno desenhado, já que para entrar nele é preciso uma invasão. “Expôr a sol e chuva os canteiros” traz um método proposto, que implica na ação da água e da energia solar. Ao invés de plantas ornamentais, mato em crescimento, desordem e indeterminação. Jardim baldio.

Como uma maneira de me aproximar das questões que pretendia abordar, procurei trabalhar por livre associação na construção inicial de referências sobre poéticas visuais que têm no material sua base conceitual (Capítulo 1). Essas referências foram reunidas antes de iniciar ou mesmo conceber o projeto principal, *Panelas* (desenvolvido no Capítulo 2), enquanto realizava o ensaio de elaboração da *Tinta de café* que se revelou higroscópica e móvel.

Esses dois experimentos foram escolhidos dentre inúmeros outros ensaios com diversos embriões de trabalhos que poderia desenvolver durante a tese. As únicas determinações iniciais que orientaram essa experimentação foram os eixos de material e modo de fazer, e um terceiro eixo, o modo de exibição, que foi guardado para posterior investigação por ser demasiado extenso. Dentre esses ensaios, escolhi dois “canteiros” para expor aqui. Os outros ficam guardados em estado embrionário para possível futuro desenvolvimento, ainda demasiado frágeis para a exposição, ou por se estenderem em direções que abririam por demais as discussões que precisam, pela própria natureza da tese, ser circunscritas. Outro critério de escolha foi

por projetos que, a partir de certas determinações iniciais, deixassem as intercorrências conduzirem o trabalho, num processo aberto à observação dos efeitos e produções e ao replanejamento.

Olhando em retrospecto os materiais das obras tomadas como referência em torno do primeiro capítulo – mármore, massa de calafate, gordura, metal se fundindo, pó sobre a mesa, sal gema, plasticina, chocolate, bolo, gelo, urucum em forma de massa migratória, pólen, tinta de café –, algumas características ressaltam. Destes, só o mármore é estável. Os restantes parecem cambiantes, apresentam uma organicidade de estados de transformação. Mas o mármore, embora com a solidez da pedra, está fortemente associado à representação corporal.

Apareceram também alguma repetições, ou melhor, ressonâncias poéticas não intencionais. A água como elemento de aglutinação (*Em pó*), dissolução (*Pássaros migratórios*), concentração e espalhamento (*Tinta de café*). Alguns materiais comestíveis. As formas não concebidas como estados fixos, que percorrem em fluxo transformações conduzidas materialmente através das propriedades físico-químicas, e imaterialmente pelas associações, tradições e inscrições dos saberes, dos poderes e dos afetos, assim como pelas situações propostas pelo próprio trabalho, que estabelecem reconfigurações em contínuo. Fazer como des-fazer. Rastros e deslizamento entre-dois do informe.

Experimentar com materiais e discorrer sobre experimentações com materiais, implicou abordar o modo de fazer e, inversamente, escrever, realizar ensaios com o modo de fazer envolveu abordar materiais, revelando o quanto estão imbricados. Surgiram nas discussões do segundo capítulo o *Vantablack*,

o *IKB*, a concepção dos materiais maleáveis de Morris e a indeterminação.

Para cercar as questões propostas pelo Capítulo 2, buscamos reunir, inicialmente, as reflexões suscitadas pelo trabalho de alguns artistas e pensadores que pudessem constituir referências para o projeto experimental de exploração do modo de fazer como fator gerador de uma poética visual. Em coerência com o conceito de laboratório móvel, trabalhei por livre associação sem intenção de fazer um levantamento exaustivo, mas de reunir referências suficientes para investigar o terreno que trilhava enquanto realizava o trabalho. Esse processo de ajuntar obras de outros artistas e de pessoas que refletem sobre arte, saberes, questões, problemas, prosseguiu em paralelo ao desenvolvimento das *Panelas*. Pode-se observar, ao rever o caminho realizado, que vieram à tona algumas questões relevantes para o projeto das *Panelas*. O ato de moldar e a potência da repercussão, a gravidade, a relação com as bordas e fronteiras e a questão do vazio. O comer como fator gerador de espaço. A introjeção pela deglutição, a nostalgia do corpo e a reconfiguração da linha orgânica em membrana, lugar das trocas e transformações.

Nas idas e vindas desse percurso, o modo de fazer foi me deixar flutuar nos meandros do processo e, ao invés de perseguir obstinadamente um resultado pré-decidiado, submeter-me ao contorno das dificuldades. Incorporar os delineamentos que o inesperado proporcionou ao longo dos desvios. O processo se revelou um laboratório em movimento. Isso não significa que as intenções iniciais deixadas de lado durante essa travessia tenham sido necessariamente abandonadas. Eventualmente, poderão vir a ser retomadas, mas, para o momento, me dispus à atitude experimental de me deixar conduzir pelas mudanças de rota propostas pelo percurso.

O moldar percorre os trabalhos de Serra e Penone, assim como as questões do peso, e de perseguir os traços residuais de um corpo ausente que respira e pulsa. Na *Splashing piece* de Serra, as relações de moldagem se dão com o rés do chão, com o espaço arquitetônico como espaço em ato. No caso do *Soffio di foglie* de Penone, ressaltam o papel dos ocos e vazios internos. Surge em ambos, como no trabalho desenvolvido em *Panelas*, a relação repercussiva do contato. Nos ecos das ondas gravitacionais, quando uma superfície gera outra superfície, ou quando um ser que vive e respira deixa uma marca residual em algum lugar, em alguma coisa, o que se produz, o que se reproduz?

Quando pensamos no sentido do vocábulo *produzir*, existe uma associação com uma produção sem ponto de origem, um aparecimento, geração autônoma. No caso da moldagem em que duas superfícies se conformam e deformam pelo contato, uma vez que não há fusão, a produção é da ordem do afastamento. Surge algo que não estava previsto entre as duas superfícies, uma folga, um espaço, uma deformação. Já *reproduzir* se desenvolve em dois sentidos opostos: por um lado, associa-se a espelhar, duplicar, replicar; por outro, gerar, procriar. De um lado, reúne-se em torno da ideia de imitação, da semelhança, que pressupõe uma origem, uma superfície que acompanha a outra, conforma-se à outra; por outro, da similitude que indica sucessivas reproduções sem origem, ou simulacro, imitação daquilo que não é, estabelecer cadeias de similitude, sequências de contatos que se conformam em sucessão. Os atos de moldagens sucessivas criam em simultaneidade produções e reproduções em linhas de propagação que disseminam, espalham, difundem, circulam, distribuem, produzem, procriam, causam. E geram intervalos, fronteiras, bordas, ocos, vazios.

Na moldagem de corpos vivos sobressai a importância das bordas, intervalos e fronteiras físicas ou virtuais entre arte e vida. Cada um desses temas é aprofundado em outros artistas e referências de Kaprow e Morris a Klein, Clark, Kapoor, que oferecem alternativas para a exploração de formas de negociação entre arte e vida. O percurso conduziu a aproximar-me do vazio. O vazio se tornou mais candente para este trabalho à medida que foi decidido deixar que os moldes corporais repousassem sobre a mesa e deixassem à mostra seu lado de dentro, sua concavidade, seu interior. Receptivos a reunir dentro deles o que se quisesse ali colocar. Como se, ao invés de oferecer num gesto as costas da mão, estendesse a palma.

Ao atender ao desejo de oferecer para que ali se possa colocar alimento, ao chamá-las de *Panelas*, os moldes de um corpo em esvaziamento e preenchimento oscilam, como o corpo moldado, em receber o que pode se esvair, ser comido e ser eliminado. Esse tipo de “oscilação, metamorfose, vai-e-vem, repercussão, choque, alteração” me levou a fazer uma pesquisa complementar, nessa fase de conclusão do trabalho, sobre vazios no *I Ching*, o livro das mutações e, por outro lado, à leitura que Didi-Huberman faz do ataque das formas, do espaço como devoração, de comer e ser comido, a partir de Bataille, que se relaciona com os conceitos de informe retomados por Bois e Krauss, mencionados quando investigamos inicialmente o material no capítulo 1.

O trabalho que resultou em *Panelas* se iniciou com um programa de dieta, uma ação sobre o regime de trocas em contínuo da alimentação que constrói o corpo. Esse regime de trocas forma um lugar de desconhecimento que tentamos medir pelos efeitos na balança, ou ainda vigiar nas imagens

reproduzidas por meios óticos, digitais ou nas projeções invertidas dos espelhos. O corpo é o primeiro lugar das transformações, uma das definições do vocábulo *laboratório*. O *Novo dicionário da língua portuguesa* inclui, no verbete LABORATÓRIO: “Parte de um forno revérbero onde se põe a matéria sobre a qual atua o combustível”, ou ainda, no sentido figurado: “Teatro de notáveis operações ou transformações” (In: FERREIRA, 1986, p. 1000).

Num segundo momento, o corpo se marca como ausência e reflexo, oco moldado. O que se constrói, a despeito dos propósitos iniciais, não é uma boneca russa, de interior preenchido entre espaços concêntricos com uma forma interna maciça. A observação se volta para o lado de dentro. O desenvolvimento dos trabalhos revelou que não se tratava da exibição das oscilações e contornos de um corpo com maior ou menor peso, mas da modelagem de um lugar de acolhimento onde podem se dar transformações e compartilhamentos.

A argila foi escolhida para contornar esse corpo ausente, entre outros motivos, por questões de praticidade. É um material com o qual tenho familiaridade. Traz com ela os utensílios e recipientes da cozinha, panelas, jarros, e a forma feminina ancestral, que se impõe não somente para a contemplação mas para a geração. Repercutir formas do corpo humano envolve receber um olhar quase sempre orientado por questões de gênero. Outro lugar para a experimentação do não saber e os movimentos de repulsão e atração do desejo para além do voyeurismo do que nos olha: o que nos devora. Nada mais distante de um corpo modelar, conformado para uma indústria do vestuário regida pela fabricação de coser em série com o menor número de curvas possível. A preferência pelas curvas, mesmo que seja difícil

sustentá-la num mundo mais voltado para os ângulos retos e as facilidades construtivas. Abrir um lugar para o laboratório nas transmutações pelo calor do cozimento. Voltar ao começo, ao preenchimento que se esvazia em fluxo e aos espasmos da fome, pulsão.

Em seguida, o preenchimento temporário do bojo da *Panela*. No molde de outro corpo vivo, da palmeira em *Colunata*, a argila em pó passava em fluxo, ao ser compactada e assumir os contornos de uma coluna para depois ruir. Então, o molde podia mais uma vez voltar a ser preenchido por compactação. De maneira diversa, o oco nas *Panelas* é ocupado temporariamente por alimento que ali se transforma e que dali é consumido.

Podemos considerar, novamente, a parábola da jarra de Heidegger: quando um oleiro molda as paredes e o fundo da jarra, está-se moldando o vazio. É o vazio que faz da jarra um recipiente, uma jarra. Depreende-se que o modo de fazer está associado a uma relação liminar entre material e imaterial que se instaura em ato durante o próprio fazer, inerentemente ao fazer.

Ao dar forma à materialidade, cerca-se uma imaterialidade nesse ato. Essa imaterialidade consiste em um vazio feito que, embora vazio, não é amorfo, tem contornos, interrompe-se nos limites do que foi feito, nas paredes do bojo do que foi moldado, seja uma jarra ou uma panela. Um vazio com forma e contorno, aberto ao receber, pronto a conferir esta forma e contorno ao que for recebido, ao que ali pode ser depositado.

Mas esse contorno é também, no caso das *Panelas*, uma forma negativa que repercute os contornos de um corpo vivo a partir do qual foi moldada, corpo este que não está ali, mas que ali se marcou. Rastro. A *Panela* reúne,

então, em seu interior, essa ausência presente, presença ausente e o duplo regime formado pelo vazio, os limites e contornos desse vazio e o seu eventual conteúdo.

Quando tece reflexões sobre a jarra e o vazio, Heidegger está tentando tratar de duas questões: o problema da proximidade e a tarefa da Coisa. Comenta sobre o texto do filósofo alemão, Jorge dos Santos Lima:

Sendo produzida, fato este que deve ser levado em consideração na busca da essência da proximidade, a jarra continua autônoma. O artesão nunca tem poder sobre sua fabricação, pois, o que ele faz é conduzir a jarra ao que lhe é próprio, a coisa jarra. (LIMA, 2010, p.98)

Uma jarra é uma coisa que pode acolher, conter e verter. O que é próprio dessa *Panela* feita? Uma panela tem mais um grau de complexidade, já que pode acolher, conter, transformar, servir.

As *Panelas* oferecem uma proximidade, e nessa proximidade das *Panelas* permanece em aberto a indagação: ao acolher, reter, transformar, dessas *Panelas*, o que se serve?



Página anterior:
Figura 3.1: *Panela oitenta e um – frente – seção interna (detalhe).*

4 — REFERÊNCIAS

LIVROS E MATERIAIS IMPRESSOS CONSULTADOS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi, Mauricio Cunio... et al. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARDENNE, Paul. La sculpture comme “antiforme”. In: _____. **Art, l’age contemporain**. Paris: Regard, 1997.

BARACHINI, Teresinha. **Maleabilidade**: impermanência explícita. 2013. Tese [Orientador: Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves], Porto Alegre: UFRGS PPGAV-Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. (Obras Escolhidas v. 1). 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119 e 460.

BRETT, Guy. **Kinetic Art**. London: Studio-Vista, 1968.

_____. Lygia Clark: seis células. In: LYGIA Clark. Marseille. [s.n.], 1998. 362 p. **Catálogo de exposição**, 16 jan.-12 abr. 1998, MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille. p.17-35

BOIS, Yve-Alain. The use value of “formless”. In: KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. **Formless: a user’s guide**. New York: Zone, 1997, p. 13-40.

BOURRIAUD, Nicholas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

_____. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BURSKIRK, Martha. **The contingent object of contemporary art**. Cambridge: MIT, 2005.

CAGE, John. **Para los pájaros**: conversaciones con Daniel Charles. Caracas: Monte Ávila, 1982.

CHITI, Jorge Fernandez. **El libro del ceramista**: curso sintético completo. Buenos Aires: Condorhuasi, 1978.

CLARK, Lygia. **O livro-obra**. [S.l.: s.n.], 1983.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer**: on vision and modernity in the Nineteenth Century. London: MIT Press, 1990.

_____. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo George Bataille. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUCHAMP, Marcel. Le processus créatif. In: _____. **Duchamp du signe**: écrits. (Ed. Ver. et Aug.). Paris: Flammarion, 1994, p. 187-189.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLUSSER, Vilém. Forma e material. In: _____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 23-32.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 2. ed. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para Normalização de Publicações Técnico Científicas**. 1ª edição. Editora UFMG.

FRAZER, James George. **The golden bough**: a study in magic and religion. Macmillan, 1953.

GREENBERG, Clement. A Pintura Moderna. In: CARTAXO, Zalinda. **Pintura em distensão**. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo, 2006.

GRÉSILLON, Almuth. Manuscrits en main, énonciation en acte. **TEM Texte en main**: Lis tes ratures. n. 10/11. Centre National de lettres et de la Ville: Grenoble, Hiver 1991 - Printemps 1992. p. 7-22.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Preleções sobre a história da filosofia. Tradução de Ernildo Stein. In: Souza, José Cavalcante de (org.). **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 109-127.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o problema do ser**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

_____. The thing. In: _____. **Poetry, language, thought**. Translated by Albert Hofstadter. New York: Harper Perennial, 2001, p. 162 – 180.

HELIO Oiticica. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997. 277 p. **Catálogo de exposição**, 30 set. 1996 - 30 jan. 1997, Centro de Arte Hélio Oiticica.

ILES, Chrissie. Between the still and the moving image. In: _____(org.). **Into the light**: the projected image in American art 1964-1977. New York: Whitney Museum of Art, 2001, p. 32-69.

JAY, Martin. **Songs of Experience**: Modern American and European variations on a universal theme. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

KAPROW, Allan. The legacy of Jackson Pollock. In: WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The artist's body**. London: Phaidon, 2000, p. 194-195

KRAUSS, Rosalind. No to... Joseph Beuys. In: KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. **Formless: a user's guide**. New York: Zone, 1997, p. 143-146.

_____. **A escultura no campo ampliado**. Gávea. Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

LABOURIAU, Luiz Fernando G., FELIPPE, G. M., VÁLIO, I. F. M. Transpiração de *Schizolobium parahyba* (Vell.) Toledo. II: Comportamento na estação seca, nas condições de Caeté, Minas Gerais, Brasil. **Anais da Academia Brasileira de Ciências**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Ciências, n. 4, v. 34, 1962, p. 497 – 526.

LYGIA Clark. Marseille. [s.n.], 1998. 362 p. **Catálogo de exposição**, 16 jan.-12 abr. 1998, MAC, Galeries Contemporaines des Museés de Marseille.

MAILER, Norman. **Ancient evenings**. Boston: Little, Brown, 1983.

MÈREDIEU, Florence de. **Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne**. Paris: Bordas, 1994.

MORRIS, Robert. Anti-form. In: WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The artist's body**. London: Phaidon, 2000, p. 206.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço na arte. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Studio and Cube**: on the relationship between where art is made and where art is displayed. New York: The Temple Hoyne Blue Buell Center for the study of American architecture at Columbia University, 2007.

QUINET, Antonio. A Coisa e o belo. **Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC RJ**. Rio de Janeiro: PUC RJ, 2003, p. 105-115.

RICHARD Serra. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997. 144 p. **Catálogo de exposição**, 27 nov. 1997-15 mar. 1998, Centro de Arte Hélio Oiticica.

SANDLER, Irving. **Art of the post-modern era**: from the late 1960s to the early 1990s. Boulder: Icon, 1998.

SCHWARTZ, Arturo. **The Complete Works of Marcel Duchamp**. New York: Delano Greenidge, 2000.

SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Berkley: University of California Press, 1996.

SOUZA, José Cavalcante de (org.). **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Preface In: DERRIDA, Jacques. **Of grammatology**. Translated by _____. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.

STEIN, Gertrude. **Geography and Plays**. Boston: Four Seas, 1922.

STILES, Kristine; SELTZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art**; a sourcebook of artist's writings. Berkley: University of California Press, 1996.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Transitoriedade. In: _____. **A presença da arte**. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 279-282.

WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The artist's body**. London: Phaidon, 2000.

WELLS, Rachel. **Scale in contemporary sculpture**: enlargement, miniaturization and the life size. Farnham: Ashgate Editions, 2013.

WILHELM, Richard (org.). **I Ching**: o livro das mutações. 18 ed. Tradução de Alayde Mutzenbercher e Gustavo A. C. Pinto. São Paulo: Pensamento, 1998. Versão alemã de: Richard Wilhelm. Original chinês.

WOODY, Elsbeth S. **Cerâmica a mano**. Barcelona: Ceac, 1981. 225 p.

ZUMMER, Thomas. Projection and disembodiment: genealogies of the virtual. In: ILES, Chrissie (org.). **Into the light**: the projected image in American art 1964-1977. New York: Whitney Museum of Art, 2001, p. 70-83.

30000 YEARS of art: the story of human creativity across time and space. [s.n.], London: Phaidon, 2007. 1007 p.

SITES CONSULTADOS NA WEB

ABNT. Disponível em: <<http://www.leffa.pro.br/>> Acesso em 02 fev. 2016.

BASBAUM, Ricardo. Within the organic line and after. In: ALBERRO, Alexander.

BUCHMANN, Sabeth. **Art after conceptual art**. London: MIT, 2006, p. 87-99. Disponível em: <<http://ludlow38.org/files/conceptualartorganicline.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2016.

BHABHA, Homi. Anish Kapoor: Making emptiness. In: ANISH Kapoor, London: Hayward Gallery. **Catálogo de exposição**, 1998, p. 11-41. Disponível em: <www.anishkapoor.com>. Acesso em: 1 dez. 2016.

California Institute of Technology e MIT (LIGO). Disponível em: <<https://www.ligo.caltech.edu/video/ligo20160211v2>>; <<https://www.ligo.caltech.edu/news/ligo20160211>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

DEPARTMENT of Greek and Roman Art. Early Cycladic Art and Culture. In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/ecyc/hd_ecyc.htm> Acesso em: 03 ago. 2014.

ENTREVISTA com Penone <<https://www.youtube.com/watch?v=SZLFK1anvbE>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2016.

ENTREVISTA com Richard Serra. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2190>>. Acesso em 31 de janeiro de 2017.

FRERE-JONES, Sasha. All about Yves: what we talk about when we talk about “Yves Klein Blues”. **Departures**, 20 may, 2015, New York. Disponível em: <<http://www.departures.com/art-culture/the-truth-behind-yves-klein-international-klein-blue-ikb>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. **Aletria**, 2003-2004, p. 53-54. Disponível em: <www.letras.ufmg.br>. Acesso em: 11 ago. 2014.

JENKINS, I. D. e MIDDLETON, A. P. Paint on the Parthenon sculptures. **The annual of the British school at Athens**. Vol. 83, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 183-207. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30103116>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

KERN, Daniela P. M. Alguns apontamentos sobre história e teoria da arte como experiência. In: FRONER, Yacy Ara et al. (org.) **Anais do 23º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** – Ecossistemas artísticos. Belo Horizonte: ANPAP, 2014. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/ANAIS.html>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

LIMA, Jorge dos Santos. Comentários sobre a coisa de Heidegger. p. 96-102. **Saberes**. v.1, n. 4, Natal: UFRN, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/saberes>>. Acesso em: 26 dez. 2016.

Mathew Barney: River of Fundament. **Art appreciation 101**. Jun. 19, 2014 <<http://artappreciation101.wordpress.com/2014/06/19/matthew-barney-river-of-fundament/>>. Acesso em: 07 ago. 2014.

RICHARD SERRA/Sculpture. **Press release**. New York: THE MUSEUM OF MODERN ART, 1986. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6260/releases/MOMA_1985_0114_113.pdf?2010>. Acesso em: 14 nov. 2016.

SOFFIO di foglie. **Press release**. <<http://mariangoodman.com/exhibition/1335/press-release>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

SOKOLOVA, Natalia. Eastern roots of the most famous Russian toy. **Russian Geographical Society**. 24 mar. 2011. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20140301205606/http://int.rgo.ru/news/eastern-roots-of-the-most-famous-russian-toy/>>. Acesso em: 1 dez. 2016.

TANGUY, Sarah. Making the ideal real: a conversation with Wolfgang Laib. **Sculpture Magazine**. Washington D.C.: International Sculpture Center, May 2001, vol. 20, nº 4. Disponível em: <<http://www.sculpture.org/documents/scmag01/may01/laib/laib.shtml>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

TEVIS Jr., Lloyd. Caltech's roving laboratory. **Engineering and Science**, 20 (5). Pasadena: Caltech Office of Public Relations, 1957 p. 19-23. Disponível em: <<http://calteches.library.caltech.edu/173/1/tevis.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2013.

VANTABLACK. Informação disponível em <surreynanosystems.com>. Acesso em: 29 dez. 2016.

VANTABLACK/KAPOOR. <<https://www.surreynanosystems.com/vantablack/faqs>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

WAGNER, Anne. Scale in sculpture: the sixties and Henry Moore. **Tate Papers**. Issue 15, 2011. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/scale-sculpture-sixties-and-henry-moore>>. Acesso em: 17 set. 2014.

YABLONSKY, Linda. Crazy, sexy, KHU. In: **Artforum**. 07 out. 2010. Disponível em: <<http://artforum.com/diary/id=26563>>. Acesso em: 07 ago. 2014.

VOON, Claire. Anish Kapoor gets exclusive rights to the world's darkest material [UPDATED]. **Hyperallergic**. New York, 29 Feb., 2016. Disponível em <<http://hyperallergic.com/279243/anish-kapoor-gets-exclusive-rights-to-the-worlds-darkest-pigment/>>. Acesso em: 29 dez. 2016.