

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes

Bacharelado em Artes Visuais – Habilitação Desenho
Trabalho de Conclusão de Curso

**Linhas no Espaço:
trama, ritmo e movimento**

Luciana Valente Gaiesky

Orientadora: Prof^a. Dra. Teresa Poester

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Eny Schuch e Prof^a. Dra. Paula Ramos

Porto Alegre, 6 de Julho de 2010

SUMÁRIO

1. Apresentação.....	3
1.1 .Trajetória e Referências.....	3
1.2.Definição e Justificativa do Tema.....	5
2. Processo Criativo.....	7
2.1. Etapas Iniciais.....	7
2.2. Como o Espaço se tornou o Suporte.....	12
3. Desenho Expandido.....	19
3.1. Apresentação.....	19
3.2. Planejamento.....	20
3.3. Forma.....	22
3.4. Materiais e Técnicas.....	24
3.5. Influências Recebidas.....	27
4. Análise e Reflexões Finais.....	36
5. Imagens do Trabalho.....	38
6. Referências Bibliográficas.....	44
7. Anexos.....	45

1. APRESENTAÇÃO

1.1. Trajetória e Referências

O desenho sempre esteve muito presente em minha vida. Desde criança fui estimulada pela minha família, que também desenhava, a estar constantemente com o lápis na mão representando minha percepção da realidade. Meu “olhar sensível” foi sendo treinado desde cedo e o gosto por expressá-lo através dos traços feitos no papel foi crescendo e acabou por influenciar a minha escolha profissional.

Cursei a faculdade de Arquitetura e Urbanismo de 2001 a 2007, quando coleí grau. Durante esse período absorvi influências importantes, que contribuíram de maneira fundamental para a concepção das formas e dos conceitos que permanecem presentes no meu trabalho artístico até hoje.

A expressão gráfica foi se estabelecendo definitivamente no meu dia-a-dia de arquiteta através de diferentes técnicas. Inicialmente, pelo desenho à mão livre e pelos croquis representativos dos espaços criados. Posteriormente, pelos desenhos técnicos realizados com régua e esquadros e, por fim, pelas perspectivas em três dimensões e pelos desenhos realizados em *softwares* de computação, como *AutoCAD*, *Corel Draw* e *Sketchup*.

A idéia de projetar ou planejar um trabalho antes de executá-lo é difícil durante a prática artística na medida em que, seguidamente, é o próprio trabalho que nos conduz a trilhar determinado caminho. Entretanto, esse foi um processo que a arquitetura me ensinou a utilizar para conceber algo novo e que sigo praticando, quase de forma automática, pois para mim acabou se tornando uma etapa intrínseca a qualquer trabalho.

Minha compreensão do espaço e das relações que podem ser realizadas entre ele e os seus usuários também foram influenciadas por

referências arquitetônicas. Uma delas é o desenho pensado em camadas, ou “layers”, conforme são chamados nos *softwares* de computação gráfica. Outra é a ortogonalidade das linhas, uma referência à lógica racional das estruturas projetadas para uma edificação. Uma última referência é a modulação das estruturas, buscando um maior aproveitamento dos materiais e das peças pré-fabricadas que se encaixam formando o todo edificado.

Através de plantas funcionais são possíveis a melhor organização do espaço e mais combinações de layout, pois se a estrutura segue um módulo e é independente das paredes de vedação o posicionamento delas pode ser composto de maneiras múltiplas, incentivando a criatividade e a personalização dos ambientes.

Esses conceitos foram provenientes, especialmente, do estudo da Arquitetura Moderna internacional e brasileira da primeira metade do século XX e das influências e desdobramentos por ela deixados. Oscar Niemeyer (1907), Lúcio Costa (1902-1998) e Afonso Eduardo Reidy (1909-1964) são alguns dos mais destacados arquitetos nacionais que trabalharam nessa linha moderna.

Suas referências internacionais, entre muitas outras, foram os mundialmente difundidos “cinco pontos da arquitetura moderna” do francês Le Corbusier (1887-1965), que se tornaram uma espécie de “receita de bolo” que um projeto desse período deveria seguir, e a célebre frase “*Less is More*” (“*Menos é Mais*”) do alemão Mies Van Der Rohe (1886-1969), um símbolo da arquitetura minimalista.

Ainda podem ser mencionadas inúmeras influências provenientes de escolas de vanguarda como a *Bauhaus* (Alemanha, 1919-1933) e de movimentos originados das artes plásticas, como o holandês *De Stijl* (1917-28), ou *Neoplasticismo*, de Theo Van Doesburg (1883-1931), Piet Mondrian (1872-1944) e Gerrit Rietveld (1888-1964).

Esse ponto de intersecção entre as Artes Visuais e a Arquitetura é de meu particular interesse, justamente por eu ter optado por complementar minha formação de Arquiteta e Urbanista iniciando os

estudos no Instituto de Artes. Os conteúdos das duas escolas me parecem bastante interligados, principalmente no que diz respeito às origens das tendências estilísticas no contexto histórico nacional e internacional.

No Brasil tivemos, em meados do século XX, o crescimento do concretismo nas artes plásticas que teve, entre suas origens, o concretismo e o modernismo da arquitetura.

As obras concretas iniciaram com o Grupo Ruptura de São Paulo, no final dos anos 1950, com suas abstrações geométricas, ordenadas e rigorosamente dispostas. Elas se desenvolveram com o Grupo Frente do Rio de Janeiro, nas décadas seguintes que, com base no Manifesto Neoconcreto, buscou incluir o espectador nas obras, retirando-as das superfícies em duas dimensões e as colocando no espaço, permitindo uma maior integração com as mesmas.

A presença dos princípios arquitetônicos modernos está por trás tanto de fotografias como as de Geraldo de Barros (1928-1998) quanto dos “*Penetráveis*” de Hélio Oiticica (1937-1980) E também nas obras de Gertrude Goldsmith (1912-1994), Jesús Rafael Soto (1923-2005) e León Ferrari (1920), artistas que muito influenciaram meu trabalho.

1.2. Definição e Justificativa do Tema

Optei por fazer um desenho que pudesse extrapolar os limites da folha de papel, ou de outro suporte bidimensional, e assim ocupar o espaço tridimensional, aproximando a linha dos espectadores, através de sua expansão no espaço.

As linhas foram retiradas do papel, organizadas de forma racional, como a estrutura de um edifício, formando módulos, encaixes e vínculos. Sua composição constituiu um objeto que pode ser vivenciado de maneira mais efetiva nesse ambiente, seja pelo seu grande formato ou pelo seu posicionamento permitindo a visualização a partir de mais

de um ângulo, e esses procedimentos aproximam-se daqueles realizados durante o projeto e a execução de uma obra arquitetônica.

Grades, tramas, barras ou redes leves, feitas de alumínio, planejadas e “pré-desenhadas” como um projeto buscam valorizar tanto a linha em si, elemento fundamental do desenho, quanto a sua inserção em determinado local que a ela sirva de suporte. Da mesma forma como o entorno e o terreno são suportes essenciais e diretamente interligados a uma edificação.

A grande diferença está na sensibilidade concedida ao trabalho artístico que, mesmo estando presente na arquitetura, é na arte que consegue atingir com maior intensidade o seu objetivo estético de instigar a percepção e o questionamento do espectador, independentemente de qualquer funcionalidade ou razão prática de existir, o que na arquitetura é componente imprescindível de um projeto.

A linha tênue que separa as Artes Plásticas da Arquitetura é que me motiva a fazer um trabalho artístico unindo as duas referências, o racional ao sensível dentro da linguagem do desenho, que considero a origem, o elemento fundamental de todas essas expressões técnicas e artísticas.

Esse trabalho é, por fim, uma tentativa de unir em uma mesma obra referências provenientes de duas áreas de conhecimento e de fazer com que a linha, componente primeira do desenho, seja seu elemento principal e possa ser destacada de qualquer outro componente, tornando-se assim a única protagonista na busca pela tomada do espaço.

2. PROCESSO CRIATIVO

2.1. Etapas Iniciais

Desde os primeiros trabalhos que desenvolvi no Curso de Artes Plásticas alguns elementos oriundos de referências que, concomitantemente, eu estava absorvendo na faculdade de arquitetura já se mostravam presentes e seguiram me acompanhando ao longo dos últimos anos.

As formas e linhas puras, a geometria, a utilização do branco, as transparências, os planos sobrepostos e a referência à arquitetura moderna e contemporânea são características fundamentais do meu processo artístico, que já se apresentavam como conceito desde os estudos iniciais.

Um estudo sobre o tema “Subtração” (Fig. 1) poderia gerar muitas interpretações, mas na minha concepção nada poderia ser mais representativo desta idéia do que um cubo branco do qual seria retirado outro cubo menor, restando o negativo desse segundo cubo.



Fig. 1
Subtração, 2003.
Isopor e alfinetes.
8x8x8cm.



Fig. 2
Multiplicidade, 2003
Papel para maquete e acetato.
21x14x7cm.

Uma idéia minimalista, originada da noção de subtração que na faculdade de arquitetura nos é ensinada, na qual um bom exemplo seria uma janela: a retirada de um elemento construtivo de outro elemento maior, no caso a edificação, do qual ele fazia parte.

A escolha dos materiais também já indicava a tendência a utilizar um mínimo de elementos: as faces do cubo foram montadas com placas de isopor de pequena espessura e fixadas com alfinetes, primando pela limpeza e pela pureza da forma.

Já outro estudo, dessa vez sobre o tema "Multiplicidade" (Fig.2), não poderia ser melhor representado, do ponto de vista arquitetônico, senão por um conjunto de lâminas brancas e transparentes dispostas formando cubos e paralelepípedos, com a possibilidade de alteração de suas posições.

Os planos desse trabalho poderiam ser trocados de lugar inúmeras vezes, permitindo ao espectador interagir com a obra e testar suas múltiplas possibilidades de composição. Foi uma referência aos projetos de "planta livre", característica da arquitetura moderna, na qual a estrutura da edificação (pilares e vigas) independe dos elementos de vedação (paredes e revestimentos), propiciando uma maior liberdade na distribuição desses elementos.

Até mesmo em um estudo sobre cor, elemento que não venho utilizando nos meus últimos trabalhos, a geometria e as sobreposições de camadas formando um único objeto estiveram presentes (Fig. 3 e 4). Escolhi seis cores de papéis transparentes, cortei-os em faixas verticais e horizontais, colocando-os um ao lado do outro. Cada conjunto de duas faixas, uma horizontal e outra vertical, foi colocado em uma moldura branca, um pouco à frente da anterior para dar idéia de tridimensionalidade.

A intenção era formar um cubo composto por planos que, acumulados e projetados contra a luz, originasse uma única imagem a partir de sua sobreposição iluminada, como um vitral colocado na janela de uma edificação.

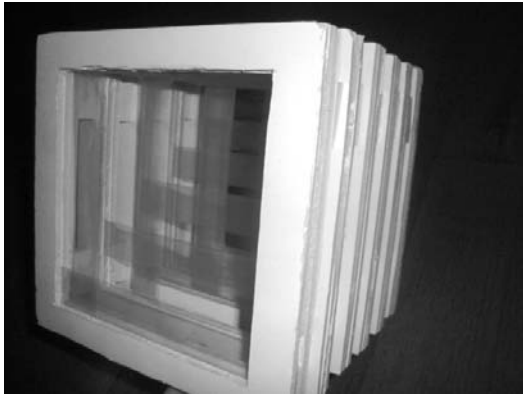


Fig. 3
Vitral, 2004.
Papel sanduíche e papel celofane. 25x25x25cm.

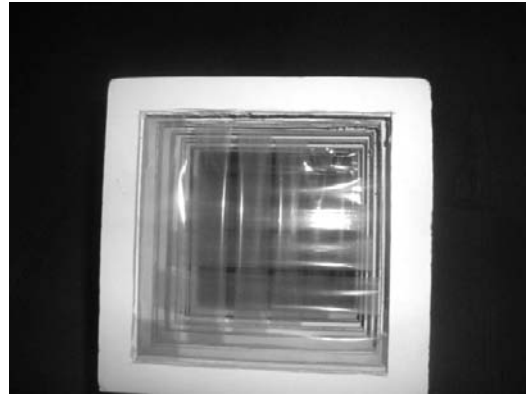


Fig. 4

Em outro estudo, dessa vez sobre o tema “Impressões” (Fig 5), utilizei plantas, cortes e fachadas, feitos no *software* de computação gráfica *AutoCAD*, de um projeto de edificação realizado anteriormente: a proposta de uma nova edificação para o Instituto de Artes da UFRGS, meu trabalho de conclusão na Faculdade de Arquitetura. Simplifiquei esses desenhos retirando elementos que não interessavam para a composição, tais como cotas, especificações técnicas e textos, e escolhi algumas partes para imprimir em lâminas transparentes.

Esses planos foram colocados sobrepostos dentro de uma caixa acrílica transparente que poderia ser aberta e manuseada pelos espectadores. A imagem gerada na parte superior foi composta pelo acúmulo dos desenhos técnicos impressos, formando diferentes combinações de linhas dependendo do posicionamento de cada lâmina dentro da caixa. A intenção era valorizar as linhas puras e geométricas do projeto através de sua reinterpretação sensível, na tentativa de unir a Arquitetura à Arte, uma integração que sigo buscando no trabalho atual.

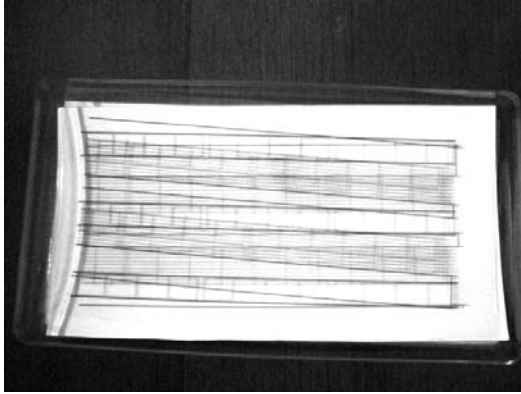


Fig. 5
Impressões, 2007.
Acetato, tinta de impressão e acrílico.
22 x12x4cm.

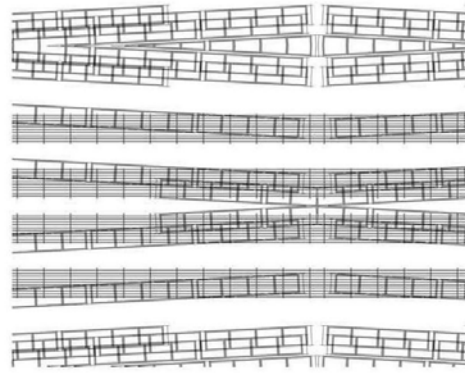


Fig. 6
Ventanas, 2009.
Tecido e tinta de impressão.
29,7x42cm.

Esses pequenos setores de uma planta, corte ou fachada de desenho técnico também foram utilizados como referência para a criação de um padrão de estampa intitulado “Ventanas” (Fig. 6), para a disciplina Design de Superfície, cursada no Instituto de Artes.

A sobreposição de linhas de janelas, esquadrias e quebra-sóis (elementos de fachada que filtram a entrada da luz solar de forma direta na edificação, amenizando o calor no espaço interior), sutilmente alteradas e rotacionadas, formou um módulo geométrico. Esse módulo foi repetido inúmeras vezes e compôs uma superfície bidimensional na qual as linhas puras e o desenho foram, mais uma vez, valorizados.

A determinação do uso de uma obra não é objetivo de um trabalho artístico, mas o Design e a Arquitetura solicitam esse aspecto funcional. Por isso, escolhi aplicar a nova estampa em tecidos e papéis de parede para revestimentos decorativos, relacionando a arquitetura, referência compositiva inicial, com uma nova função.

Posteriormente, em uma tentativa de mesclar o desenho técnico com o desenho à mão livre, fiz um estudo que uniu sobreposições de linhas rígidas feitas no computador com linhas executadas de forma mais livre e espontânea (Fig. 7, 8 e 9).

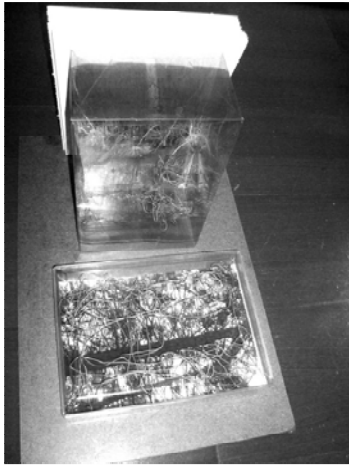


Fig.7



Fig.8

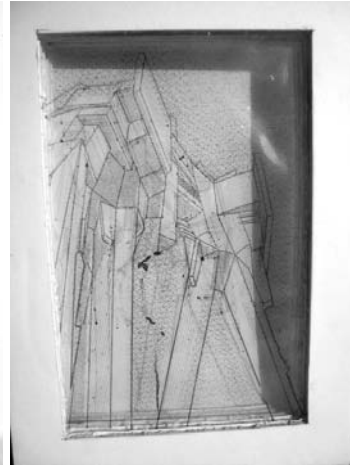


Fig.9

Sem título, 2009.

Acetato, acrílico, papel sanduíche, fotografias, arame, lâminas de retroprojetor e tinta de impressão. 40x25x30cm

As linhas rígidas foram originadas pela decomposição da fotografia de uma escultura inserida no espaço urbano de um parque. Em cada lâmina transparente foi impressa uma parte do desenho feito a partir dessa foto: contornos externos e internos, texturas e sombras. A sobreposição desses planos formou uma imagem que fez a releitura da fotografia, referência inicial do trabalho.

As linhas espontâneas foram dispostas próximas às rígidas e foram representadas por fotos de árvores tiradas no mesmo parque, mas que tiveram sua percepção alterada pela inserção de arames retorcidos e sobrepostos a elas, dentro de caixas transparentes. O traçado orgânico e expressivo das linhas da natureza remete ao sensível em contraposição à ortogonalidade das linhas rígidas, que remetem à razão.

Seguindo nessa trajetória de relação entre as artes aplicadas - influência fundamental nos meus estudos - de uso de formas simples,

linhas puras e da valorização do desenho senti a necessidade de aumentar as dimensões dos trabalhos. Assim poderia explorar melhor esses conceitos e ir, aos poucos, retirando o desenho técnico do objeto final e o utilizando apenas como parte do processo. Desta maneira a linha, mesmo fruto de uma referência geométrica mais rígida, passa a ter maior liberdade, sensibilidade e expressão.

2.2. Como o Espaço se tornou o Suporte

Em vez de utilizar o desenho técnico feito no computador e a impressão, iniciei o processo de desenhar à mão livre sobre as lâminas transparentes (Fig. 10), especialmente com nanquim, seja com canetas ou com bico de pena. As formas permaneceram ortogonais, geometrizadas, porém sem a rigidez que a máquina transfere ao desenho, permitindo traços mais soltos e expressivos.



Fig. 10

Skyline, 2009.

Nanquim e acetato. 60x25x15cm

O ponto de partida para o “tema” desse trabalho foram as linhas de contorno dos edifícios na paisagem de uma cidade, o seu *skyline*, mantendo a influência arquitetônica original. Representei essas linhas de forma abstrata, o que levou a uma imagem composta por muitos traços verticais e horizontais que se cruzam formando uma espécie de grade.

Escolhi o vidro como suporte para esses trabalhos compostos pelos planos transparentes tanto pela questão técnica, já que facilitou sua montagem e fixação, quanto pela melhor qualidade visual que conferiu a essas superfícies. Isso porque o material apresenta maior rigidez e possibilita a criação de planos maiores com um bom acabamento. As linhas foram aplicadas no vidro de duas formas.

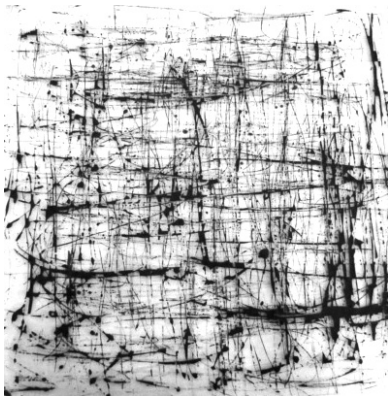


Fig.11

Skyline 2, 2009.

Nanquim e adesivo sobre vidro.

40x40x0,5cm

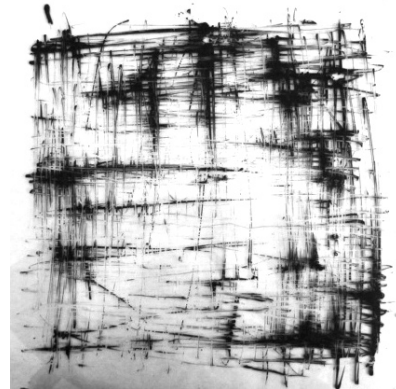


Fig. 12

Skyline 3, 2009

Nanquim sobre vidro.

40x40x0,5cm

A primeira foi através de papel adesivo transparente colado sobre o suporte de vidro (Fig. 11), a solução mais prática encontrada, pois permitiu que vários desenhos fossem feitos no papel adesivo até que se escolhessem alguns para serem aplicados. Entretanto, em função do

adesivo não ser totalmente transparente, ao ser colocado no vidro o fundo ficava translúcido, o que não possibilitava uma visualização perfeita do plano colocado imediatamente atrás na montagem do objeto.

Como segunda opção, desenhei com nanquim líquido e bico de pena diretamente sobre o vidro (Fig. 12). O resultado foi mais satisfatório por manter a transparência do plano e por utilizar menos materiais, minimizando os elementos do trabalho. Mais uma vez dei destaque às linhas, buscando uma redução de quaisquer outros elementos que pudessem lhes fazer competição.

Nesse ponto do processo a abstração com linhas geométricas permanecia, mas as linhas estavam cada vez mais soltas, formando inúmeras grades, umas dentro das outras, tentando tomar conta da superfície. Então percebi que a sobreposição das camadas de vidro já não estava mais me interessando.

Uma única superfície transparente, repleta de linhas que a ocupavam, como se estivessem "flutuando", já seria suficiente para passar a idéia que eu buscava: soltar as linhas do plano, expandir o desenho, libertar-me dessas "grades". As linhas, definitivamente, ganham o espaço

Por isso decidi deixar os planos de lado, fossem eles lâminas, papéis, vidros ou quaisquer elementos bidimensionais. Escolhi não mais compor um objeto tri-dimensional a partir de superfícies bidimensionais, mas trabalhar com a própria linha e adaptá-la ao local onde seria apresentada. Dessa forma, o ambiente como um todo seria o suporte. O conjunto das linhas puras agrupadas em diferentes composições formaria os planos que, no espaço, iriam constituir a obra.

Como primeiro material para realizar essa proposta utilizei varetas de solda de alumínio dobradas, montadas em módulos iguais e encaixadas, gerando uma estrutura uniforme e rígida (Fig. 13). Por ser executado manualmente, pequenas diferenças e irregularidades surgiram no trabalho, o que não vi como um defeito e sim como uma

característica positiva. Isto criava certa irregularidade dentro de uma malha ortogonal e estável, transmitindo mais sensibilidade à matéria.

Como referência para essa fase busquei a obra da artista e arquiteta alemã Gertrude Goldschmidt (1912-1994), que trabalhou com elementos metálicos compondo estruturas no espaço, e do artista e engenheiro argentino León Ferrari (1920), que fez esculturas em materiais semelhantes, porém em menores formatos.

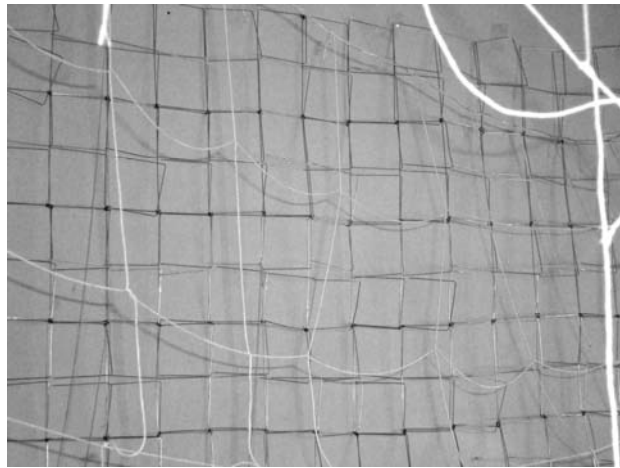


Fig. 13

Grades, 2009.

Vareta de solda de alumínio, arame e barbante.

2,20x1,20m

No entanto, para preencher um ambiente com essa “rede”, para poder passar por dentro dela, circular e sentir o espaço, pensei que ela deveria realmente ocupar este espaço. Mesmo tendo uma estrutura ortogonal e “simples” ela poderia ser colocada de forma mais livre do ambiente, formando inclinações, ângulos e possibilitando novas relações para quem vivenciasse o local. Utilizar um material mais flexível e que melhor se adaptasse à proposta me pareceu, portanto, uma solução interessante, e por isso optei pelo uso de barbante branco em rolo.

Ao fazer as redes de barbante (Fig. 14, 15, 16 e 17), transpassar uma a uma as suas linhas e amarrá-las, senti como se meu corpo “costurasse o espaço”, buscasse fazer e desfazer os seus nós formando um todo uniforme e que se expandia a cada novo pedaço de linha que era incluído. A liberdade que a linha e o corpo adquiriram com esse movimento ainda não havia sido alcançada, pois nesse momento era meu corpo inteiro que “traçava” a linha (e não mais a minha mão) e o lugar inteiro que a recebia (e não mais a superfície plana).

O movimento almejado ocorreu durante o processo de produção, na montagem do trabalho e, ainda, durante a observação, melhor definida como “vivência” do objeto no seu espaço de exposição. Em todas as etapas o corpo se move, se desloca por entre esse mar de tramas e nos faz perceber a máxima expressão que uma linha de desenho pode alcançar em termos de sua libertação do suporte.



Fig.14
Redes, 2009.
Barbante.

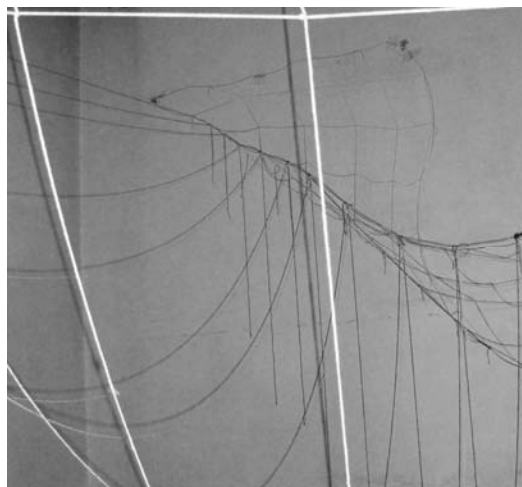


Fig 15



Fig.16

Redes, 2009.

Barbante.

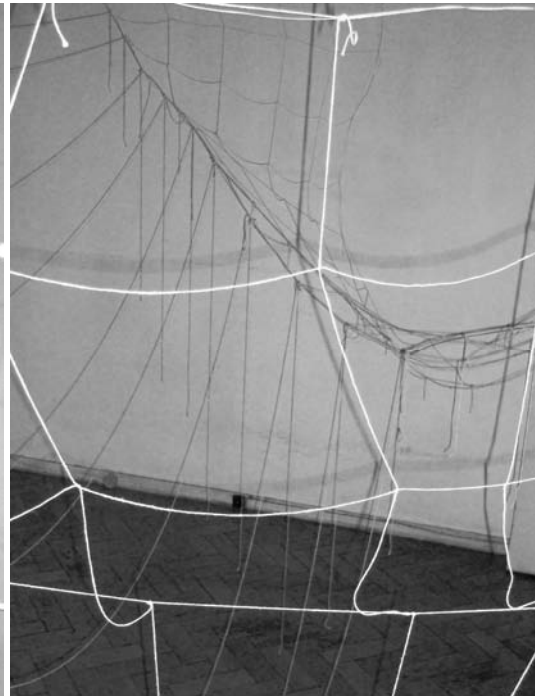


Fig 17

Entretanto, a utilização de um material tão maleável quanto o barbante, apesar de possibilitar a mobilidade da linha no espaço, fez com que o trabalho adquirisse formas mais orgânicas e abertas, difusas no espaço. Percebi que as grades e as formas geométricas, que ainda me interessavam, estavam se perdendo e não haviam sido suficientemente exploradas.

Além disso, o trabalho com barbantes era difícil de transportar e montar e o piso interferia demais na composição. Por isso desisti desse material, embora esta etapa tenha sido fundamental no processo. Os barbantes foram um esboço importante do trabalho atual. Através deles pude voltar às redes de uma forma completamente diferente, pois já havia me apossado do espaço.

Então, para seguir numa linha mais ortogonal e disciplinada do módulo como elemento compositivo, decidi trabalhar novamente com as varetas de solda. Por serem retas, mas permitirem dobras, a execução e montagem das peças quadradas seria facilitada e o resultado, provavelmente, mais próximo do esperado.

Por fim, o minimalismo pretendido seria possivelmente melhor obtido utilizando um material puro, leve e que permitisse encaixes entre as peças dobradas, explorando melhor as suas propriedades.

3. DESENHO EXPANDIDO

3.1. Apresentação

Como unir em uma obra as referências estudadas nos últimos anos, tanto da Arquitetura quanto das Artes Visuais, utilizando uma mesma linguagem e enfatizando as linhas puras do desenho, soltas e expandidas no espaço?

Esse é o desafio dos últimos estudos que venho realizando e que estou concretizando nesse trabalho de conclusão de curso (Fig. 18), através do aprimoramento e da materialização dos conceitos estéticos abstratos que construí no decorrer das minhas formações acadêmicas.

O processo e as idéias que venho desenvolvendo serão justificados através da maneira como o projeto foi elaborado, da definição da forma, dos materiais e técnicas utilizados e das influências recebidas. Por fim, uma análise dos trabalhos e de todo o processo encerram esse estudo, levando a algumas reflexões e, principalmente, a questionamentos acerca do desenho e da arte.

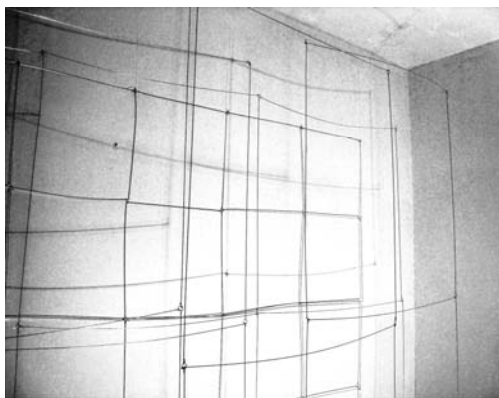


Fig. 18

Linha no Espaço I, 2010.

Varetas de solda de alumínio, elos, fio de nylon e fita dupla face. 2,70x1,80x0,90m.

3.2. Planejamento

Inicialmente, estudei a planta (Fig. 19) e tirei fotos (Fig. 20) da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, na qual o trabalho seria exposto, para ter maiores informações sobre o local e criar peças e módulos com dimensões proporcionais a ele.

Em um segundo momento, fiz estudos a partir das referências levantadas no local, utilizando plantas técnicas e softwares de computação gráfica para testar as medidas das obras (Fig. 21 e 22) e sua volumetria.

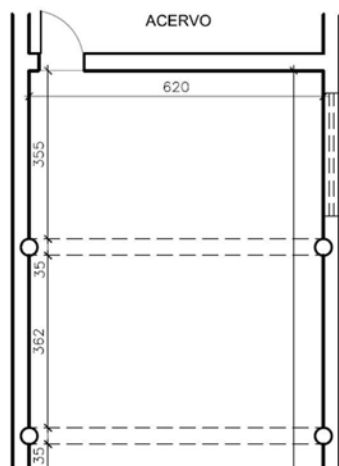


Fig. 19
Planta da Pinacoteca.
Setor 4



Fig. 20
Foto da Pinacoteca.
Setor 4

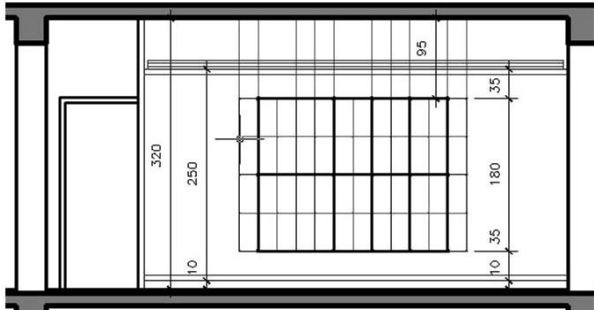


Fig. 21
Estudo das medidas.
 Trabalho 1

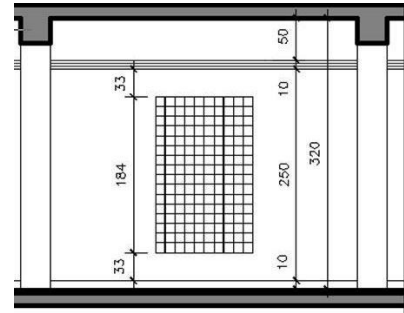


Fig. 22
Estudo das medidas.
 Trabalho 3

Optei por ocupar uma área de altura intermediária entre o teto e o piso da Pinacoteca, pois ambos apresentavam muitas interferências. Na parte superior estavam as janelas, luminárias e calhas com os fios para instalação (Fig. 23); na parte inferior, o piso de parquet com desenho bastante trabalhado (Fig. 24). Busquei afastar os trabalhos dessas interferências, para que elas não desviassem o olhar do espectador, competindo com a obra.



Fig. 23
Interferências no teto.

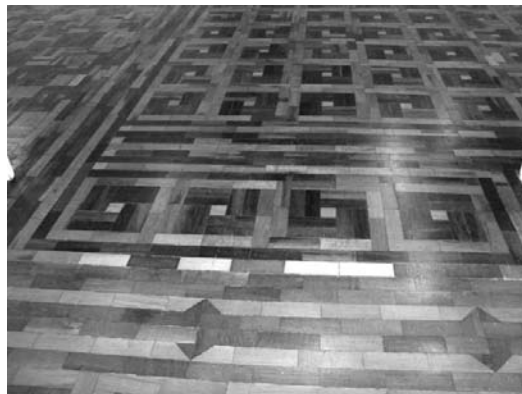


Fig. 24
Interferência do piso.

Após essas constatações, avaliei as medidas que o trabalho poderia atingir sem que tivesse contato direto com seu entorno imediato e defini a sua máxima expansão, considerando deixar espaços livres de “respiro” entre a obra e as interferências do ambiente.

Esse planejamento inicial é semelhante a um levantamento para o estudo preliminar de um projeto arquitetônico. No levantamento as influências e características do entorno são estudadas para que, a partir delas, o esboço da edificação possa ser lançado. Durante a concepção de um prédio e, neste caso, de um trabalho artístico, o contexto no qual ele será inserido é fundamental, determinante de sua forma e de suas relações com o espaço.

3.3. Forma

Conforme já vinha desenvolvendo nos trabalhos anteriores, dei continuidade ao estudo do desenho tridimensional, no qual a linha é a protagonista. Usei linhas puras, ortogonais, geométricas. Quadrados dentro de outros quadrados ou de paralelepípedos formando redes, grades e sobreposições. Agrupamentos de linhas soltas no espaço compondo planos.

Os suportes, cores, manchas e outros componentes que pudessem se destacar no trabalho foram removidos. Essa redução de elementos buscava uma linguagem pura e minimalista para dar enfoque apenas ao cerne de um trabalho de desenho, que seria justamente a linha.

Seguindo a lógica de planejar antes de executar, iniciei desenhando nos *softwares* de computação gráfica cada camada dos trabalhos. Assim pude prever a quantidade de peças e de encaixes, a posição das dobras a fazer e as medidas de cada quadrado ou linha (Fig. 25 e 26). Pude também estudar como essas partes iriam compor o todo e em que posição dentro da Pinacoteca a obra poderia ser exposta para que tivesse uma melhor visualização.

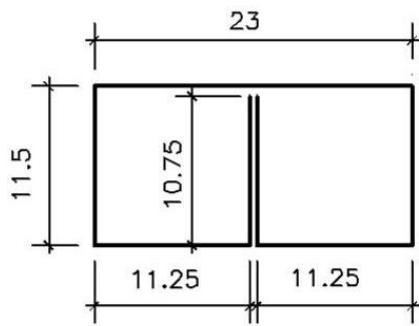


Fig. 25

Desenhos e quantidades das peças.



Fig. 26

Por fim, por eu ter retirado a linha do suporte tradicional - a folha de papel - foi a colocação no espaço que completou e definiu sua forma.

O ambiente tridimensional é o fundo da obra, e também sua frente, suas laterais, seu topo e sua base. É parte integrante para sua compreensão. O desenho não tem pano de fundo nem moldura convencionais, está livre de qualquer elemento que o aprisione em uma superfície fechada. Está solto no ambiente, dialogando com ele, e é através da relação linha versus espaço que sua composição e forma podem ser efetivamente compreendidas.

3.4. Materiais e Técnicas

Relacionei a escolha dos materiais com o conceito minimalista do trabalho. Por isso, além de limitar a quantidade de elementos utilizados, selecionei-os cuidadosamente visando a pureza das formas e limpeza nos acabamentos. Um excesso de cores ou texturas poderia prejudicar a composição do trabalho, pois as linhas não ficariam tão destacadas quanto o desejado.

Para alcançar maior leveza e facilitar a construção de formas geométricas e de linhas ortogonais foi retomado o uso das varetas de solda de alumínio, material que se prestou muito bem para isso em etapas anteriores do processo.

Cada vareta media cerca de 920 mm de comprimento e 1,6 mm de espessura (Fig. 27) Algumas varetas de outros acabamentos - como latão, ferro e inox – assim como espessuras e formatos diferenciados também foram empregadas para criar ritmos ao trabalho (Fig. 28).

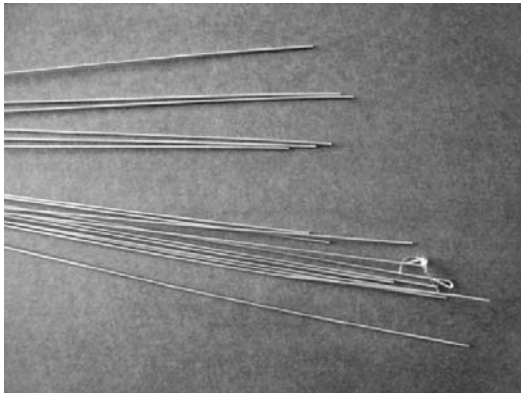


Fig. 27

Vareta de solda de alumínio.

920mmx1,6mm

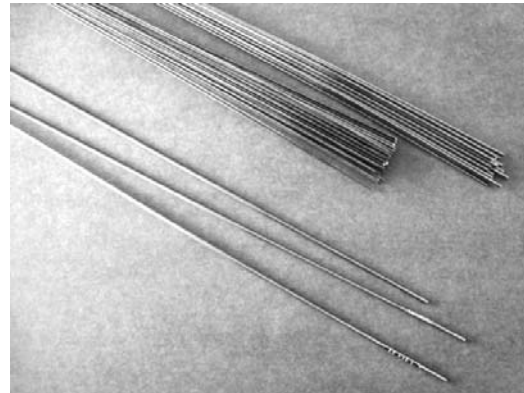


Fig. 28

Varetas de solda de latão, ferro e inox.

920mmx1,6mm ou 2,4mm.

Utilizei alicates para fazer as dobras nos pontos já definidos no “pré-projeto”, desenhado no computador em etapa anterior. Para unir as varetas optei por pequenos elos (Fig. 29) nos quais as pontas dobradas das varetas foram sendo encaixadas ou por arame retorcido amarrando uma peça à outra (Fig. 30). Utilizei ainda a simples colocação de uma peça dobrada sobre outra reta, sem vínculos que as deixassem fixas, mas apenas penduradas (Fig. 31).



Fig. 29
Elo.
Alumínio.

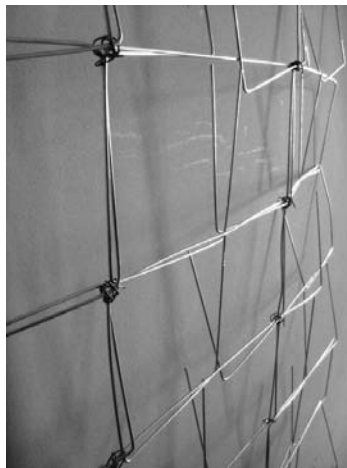


Fig. 30
Amarração.
Arame.



Fig. 31
Dobra.
Alumínio.

Pendurei os módulos no teto com fios de nylon transparentes, para que parecessem soltos no ar, e sua fixação foi testada de diversas formas: com fita adesiva transparente, ganchos e pregos. Entretanto, a solução que menos interferiu na proposta, suportou o peso das peças e apresentou facilidade de execução foi a fita dupla face, na qual cada fio de nylon foi preso. (Fig. 32)

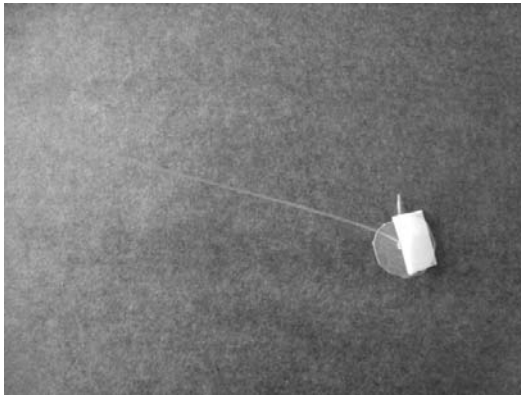


Fig.32

Fixação das peças.

Fita dupla face e fio de nylon.

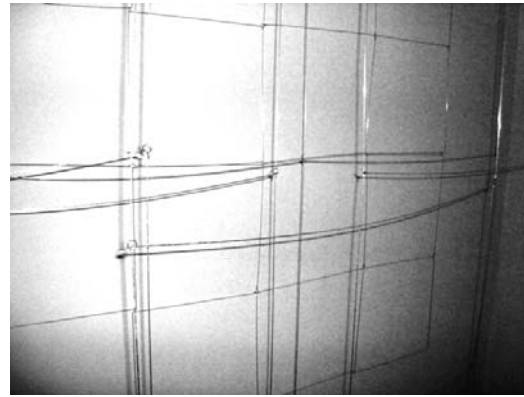


Fig. 33

Curvatura das peças.

Alumínio 1,6mm.

Após a colocação do trabalho no local a gravidade e o peso próprio das varetas também tiveram sua participação na obra. Embora o alumínio tivesse certa rigidez que as mantinha retas, sua espessura era pequena e, mesmo fixando cada vareta no teto em três pontos, uma leve curvatura se manifestou na maior parte delas (Fig. 33). Em outro trabalho foi a união de todos os módulos com arames amarrados em intensidades diferentes que originou essas variações nos alinhamentos geométricos.

Porém, essas pequenas “imperfeições” acabaram agregando ao trabalho uma irregularidade própria do desenho manual, da geometria sensível, que proporcionaram a leveza e a poesia que diferencia a arte pura da arte aplicada - como a Arquitetura, mais técnica e funcional.

A racionalização no uso e no aproveitamento dos materiais busca utilizar um mínimo de elementos, assim como uma obra composta por peças pré-fabricadas, na qual a montagem e o transporte são facilitados e o custo reduzido, evitando desperdícios.

3.5. Influências Recebidas

Uma referência importante para meu trabalho foi a obra da artista e arquiteta alemã, radicada na Venezuela, Gertrude Goldschmidt (1912-1994), mais conhecida como Gego. Ela trabalhou com estruturas compostas por arames inicialmente paralelos e posteriormente entrecruzados e vinculados através de elos e de uma série de encaixes, de maneira a ocupar grandes dimensões e espaços com suas redes moduladas, as chamadas "*Reticuláreas*" (Fig. 34).



Fig. 34

GOLDSCHMIDT, Gertrude (1912-1994).

Reticulárea, 1969.

Vista da instalação no Museo de Bellas Artes, Caracas.

Fundación Gego, Caracas.

A artista fez uma extensa série de obras tridimensionais, especialmente a partir dos anos setenta, quando realizou os chamados “desenhos sem papel” que, assim como busquei realizar no meu trabalho, seriam traçados no ar, no espaço, sem necessidade de suporte ou de qualquer elemento construtivo convencional que lhes pudesse tirar a liberdade de movimento e posicionamento nesse espaço.

Esse conceito de Gego de construir esculturas aéreas e dinâmicas, estruturas precisas, detalhadas, minuciosamente executadas visando conciliar linha, transparência e participação do espectador na obra através da vivência do espaço ocupado pelos traços eu incorporei aos meus estudos.

Considerando que a artista também teve formação em Arquitetura, percebo que a minha identificação com sua obra foi fruto de semelhantes aprendizados acadêmicos e ideais estéticos construtivistas, racionais e minimalistas, muito estudados no curso de Arquitetura.

Trabalhar com a repetição de elementos fundamentais de uma representação, como a linha, criando ritmos que componham séries, progressões, formas geométricas abstratas e composições quase musicais é uma característica da obra do artista venezuelano Jesús Rafael Soto (1923-2005), que também influenciou os meus estudos artísticos. Soto procurou introduzir a idéia de movimento nas suas obras.

Com a invenção do cinema e a velocidade das máquinas modernas no início do século XX, cubistas e futuristas já haviam introduzido a idéia de movimento nas artes plásticas. Através da inserção da chamada “quarta dimensão dinâmica” nas pinturas, formadas por planos decompostos, em uma mesma tela e simultaneamente os cubistas poderiam representar diferentes pontos de vista de determinada imagem. Outro artista que também estudou o

movimento foi o norte americano Alexander Calder (1898-1976), que o fez através de seus “móviles”, ou seja, esculturas em movimento.

A arte cinética de Soto foi uma referência que segui ao realizar meu trabalho, pois venho utilizando alguns dos conceitos trabalhados por ele. Suas obras buscavam relações visuais entre espaço e tempo e produziam vibrações. Seus “Penetráveis” (Fig. 35 e 36), inseridos em espaços públicos urbanos, permitiam tanto a visualização por parte do espectador como a participação deste na obra, já que ele poderia circular por dentro dela e percebê-la de todos os ângulos.



Fig. 35
SOTO, Jesús Rafael (1923-2005).
Penetrável de Tongyoung, 1997.
4,5x4x10m
Parque Nammang de Esculturas
ao Ar Livre, Tongyoung,
Coréia do Sul.



Fig. 36
SOTO, Jesús Rafael (1923-2005).
Penetrável, 1973;1995.
5x14x5m.
Parque García Sanabría,
Santa Cruz de Tenerife, Espanha.

Venho buscando a integração máxima de uma obra com seu ambiente de exposição de forma que ela tome esse local, seja protagonista da sua ocupação, relacione-se com o meio em que se encontra e com quem a observa.

Soto optou por utilizar linhas e pontos, por serem elementos básicos de uma forma ou imagem. Eu escolhi trabalhar apenas com a linha como módulo fundamental. Ao repeti-la inúmeras vezes, seja no formato original ou dobrada formando quadrados, ela pode se expandir no espaço, mover-se e vibrar, como as cordas de um instrumento musical vibram ao serem tocadas. Isso porque ela foi pendurada através de encaixes e fios de nylon no teto, o que lhe permite maior flexibilidade e mobilidade.

Para a linha ganhar o espaço ela precisa circular, dançar, penetrar, mover-se, até que realmente ocupe esse espaço, nele se acomode e se estabeleça. Esse caminho é composto por ritmos, como uma melodia é composta por notas musicais. Os ritmos são determinados pela composição serial das linhas e pelas pequenas variações ao longo do seu trajeto originalmente regular. Os desvios e possíveis acidentes que possam ocorrer na rigidez desta linha fazem com que seu percurso seja mais dinâmico e sensível.

Essas sutis mudanças de rumo foram representadas através das pequenas irregularidades nos encaixes das peças, nas suas dobras desiguais e nas curvaturas suaves das varetas horizontais que originaram geometrias imperfeitas. Não são rígidas como um desenho feito no computador poderia ser, mas flexíveis, como um desenho manual, fruto do traço livre.

O ritmo também está presente na Arquitetura: na modulação da estrutura de uma edificação, com seus pilares e vigas alinhados, e nos demais elementos originados dessa composição lógica, como janelas, quebra-sóis, coberturas, planos de vedação e de revestimento.

A disposição equilibrada de “cheios” (paredes sólidas) e de “vazios” (portas, janelas e demais aberturas), a repetição de “plantas-tipo” idênticas em andares subseqüentes e os elementos que, em meio a tanta regularidade, quebram, a cada determinado espaçamento, essa organização racional são outros exemplos de composição ritmada que influenciam fortemente meu trabalho.

Outra influência absorvida em meu trabalho foi a obra de León Ferrari (1920), engenheiro e artista argentino que com suas esculturas de arame também valorizou as linhas e as amarras entre elas, criando formas puras e geométricas (Fig. 37). Suas pequenas composições lembram as estruturas de um edifício, parecem protótipos de estudo para uma execução futura. Suas obras, embora estáticas, são tão leves quanto as produzidas pelos artistas citados anteriormente.

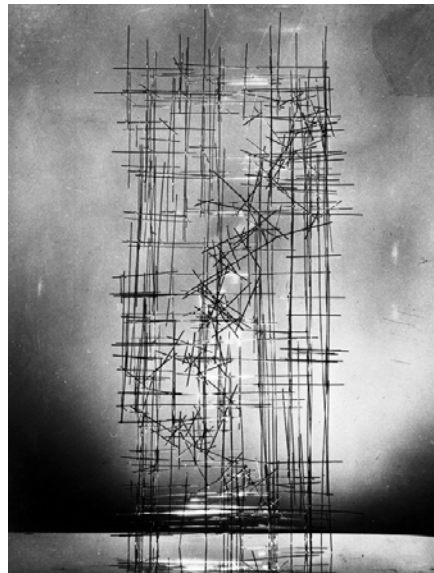


Fig. 37

FERRARI, León (1920).

Emociones de un prisma, 1961.

Argentina.

Como mais uma influência em minha obra, não posso esquecer o trabalho de Alexander Calder (1898-1976), que, antes de ser artista, foi também engenheiro. Destacou-se, especialmente, por seus *móviles*, esculturas formadas por peças e fios metálicos que, com o vento, entravam em movimento (Fig. 38).

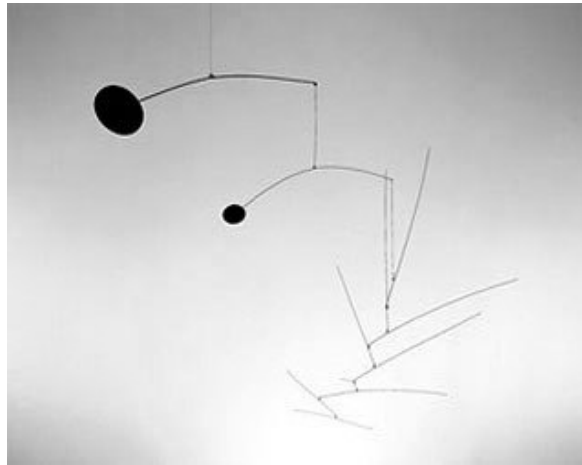


Fig. 38

CALDER, Alexander (1898-1976).

Cascading Spines, 1956.

Chapa metálica, arame e tinta. 58"x72"x48"

Calder Foundation, Nova York.

Por sua leveza e pureza formal e por seu tipo de fixação os *móviles* se pareciam com desenhos tridimensionais traçados diretamente no espaço, assim como as obras de Gego e de Soto. Porém em Calder, o movimento das linhas é ainda mais evidente pois as mesmas balançam, flutuam no espaço. Elas mudam de posição não apenas de acordo com a perspectiva do observador, mas efetivamente.

Na exposição de Calder feita em 2009 no Centro de Artes Georges Pompidou, em Paris, as esculturas de cabeças feitas em arame pelo escultor estavam penduradas e se movimentavam pela ação do vento. Próximas à parede, projetavam nela a sua sombra, que também se movimentava. Eram verdadeiros desenhos no espaço (Fig. 39).

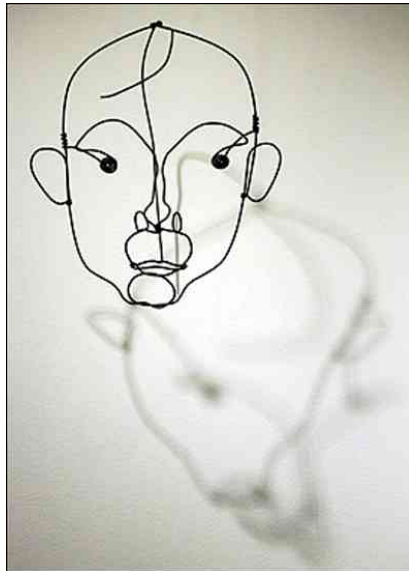


Fig. 39

CALDER, Alexander (1898-1976).

Retrato de Amédée Ozenfant, 1930.

Placa de ferro. 24x18cm

Centro Georges Pompidou, Paris.

A projeção da sombra na parede remete justamente ao mito da origem do desenho. Nele, segundo relato de Plínio, em sua *História Natural* (século I dc), uma jovem chamada Dibutades teria desenhado o contorno do rosto de seu amado a partir de sua projeção na parede, feita com uma iluminação que evidenciava sua sombra. O ente querido partiria para o estrangeiro e o desenho era a forma de manter sua imagem. A lenda foi citada por artistas da Renascença e,

especialmente no século XVIII, durante o período Romântico, quando foi difundida como a origem da projeção bidimensional do mundo.

Esse desdobramento da linha, com luz e sombra, apareceu recentemente no meu trabalho. Foi ao longo do processo de montagem que percebi a importância que as sobras teriam no resultado final. Busquei utilizar uma iluminação que destacasse as linhas, projetando-as de forma mais definida na parede, o que me acarretou dificuldades. Meu desafio agora, do ponto de vista técnico na montagem, é tentar expandir o desenho para que ele possa se duplicar a partir dessas linhas, feitas de luz e sombra.

Os quatro artistas que citei como influências recebidas, com suas próprias referências, sejam elas do construtivismo, da arte concreta, arte cinética, arquitetura, engenharia ou música, apresentam características comuns com as quais tenho afinidade, apesar da diversidade existente entre seus trabalhos.

Os conceitos presentes em suas propostas, que venho utilizando como princípios elementares em meus trabalhos, são: a organização das estruturas de maneira metódica e racional, priorizando as formas e os conceitos minimalistas que elas trazem consigo; a valorização do elemento linear solto no espaço sem um suporte plano; a reflexão sobre a linha como componente básico de uma imagem; e a importância do espaço, essencial à integração do observador com a obra. E ainda, o espaço como complemento da obra. O desenho escultura seria somente a linha, o material. No entanto o cheio e o vazio se completam, o espaço é preenchido virtualmente. As linhas delineiam planos que, por sua vez, podem sugerir volumes.

Por fim, para melhor situar meu trabalho na história das Artes Visuais é preciso relacioná-lo ao contexto da escultura brasileira dos anos cinquenta e sessenta, período Neoconcreto, cuja herança do modernismo arquitetônico, mencionado no início desta reflexão, foi

muito grande. Artistas como Franz Weissman (1911-2005) e Lygia Clark (1920-1988) trabalharam com esculturas compostas por planos, e não por volumes ou massas. Meu trabalho em desenho não deixa de ser uma escultura também, mas de linhas que, por definição matemática, são grandezas sem espessura. No entanto, o arame tem uma espessura mínima e delinea o espaço, em vez de preenchê-lo com massa. Essas linhas podem compor planos, mas planos permeáveis, vazados e não sólidos.

4. ANÁLISE E REFLEXÕES FINAIS

Por que a linha? Pela sua simplicidade elementar e por sua pureza formal. Por que o espaço? Para conceder a ela um local onde possa exercer a maior liberdade de expressão possível.

E por que a busca pela costura entre linha e espaço? O traço percorre linearmente o meio ao seu redor criando um desenho que necessita de um local para se instalar. E que melhor suporte para essa linha do que o próprio ambiente tridimensional que a circunda, no qual ela pode se movimentar ou simplesmente estar?

Os limites que esses contornos lineares podem alcançar dependem da sutil relação entre a estrutura de cada peça e o local onde se encontram. Dependem da percepção sensível do artista que percebe até que ponto continuar ou finalizar o traço.

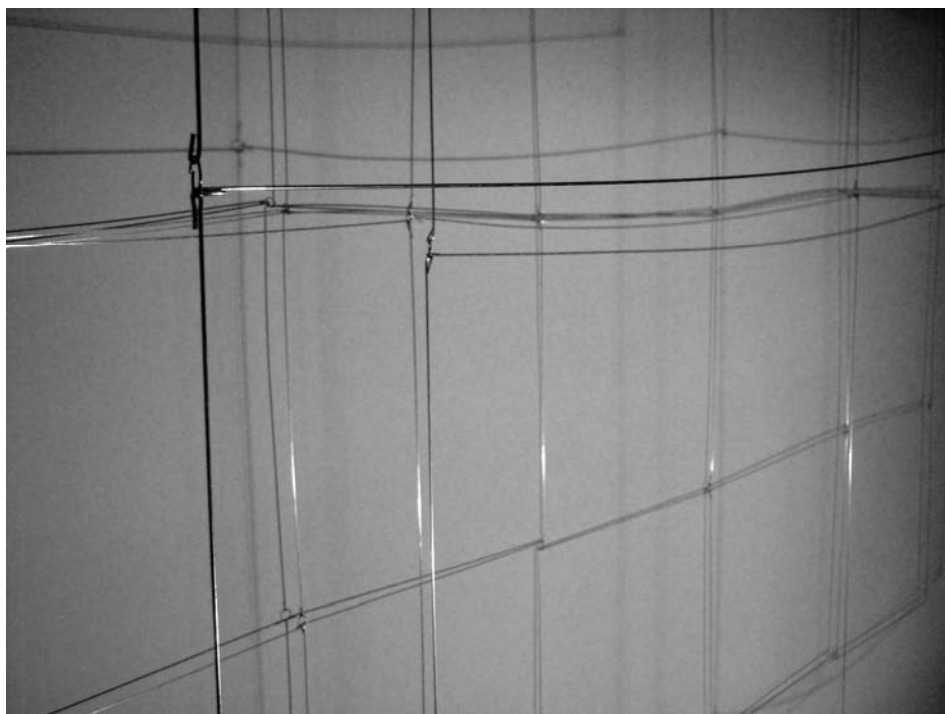
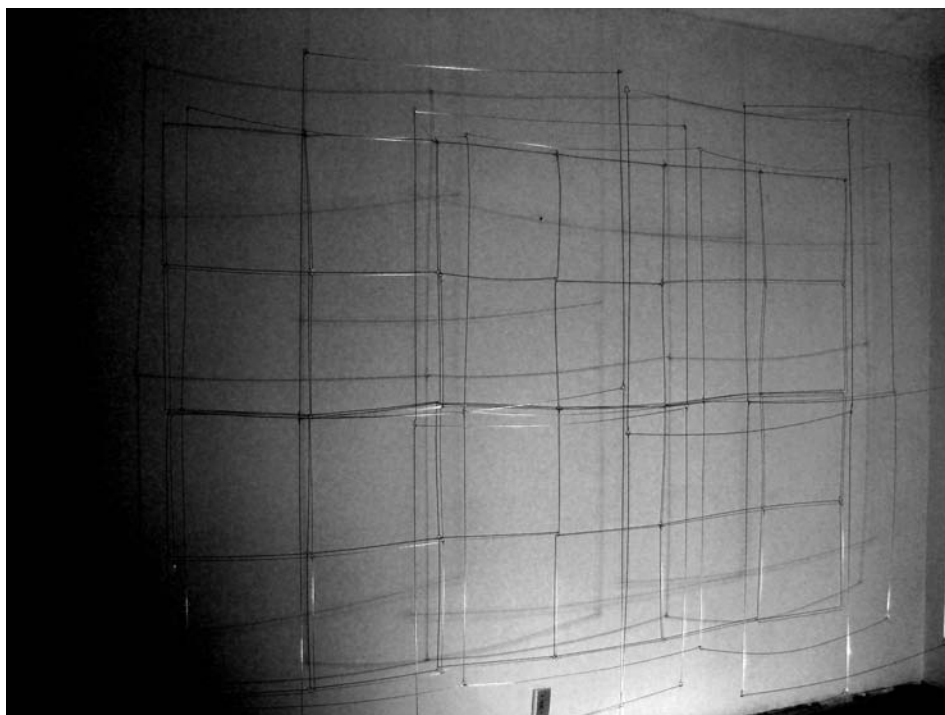
Essa escolha, minuciosa e subjetiva, é feita inúmeras vezes ao longo do trabalho, com centenas de linhas que querem flutuar no espaço, e é decisiva na composição do todo. A amplitude de possibilidades de locação é infinita, bem como são infinitos os pontos no espaço que as podem abrigar. E é essa delimitação entre o contorno e o meio que o contém que estabelece os virtuais limites de uma linha inserida no espaço.

Como identificar esse componente elementar de um trabalho artístico e removê-lo do seu local de origem? E, principalmente, como apresentá-lo em outro contexto para instigar o observador a refletir sobre sua forma e questionar o seu significado?

As linhas podem representar todos os objetos a nossa volta e deles podem ser destacadas, colocadas em evidência. Pretendo estimular a percepção espacial dessas linhas por parte do observador, que entre elas transita. Desejo tornar a linha uma presença física no local de exposição, para que as pessoas possam penetrar no interior do desenho. Esse pensar o desenho no espaço e visualizá-lo sob diferentes

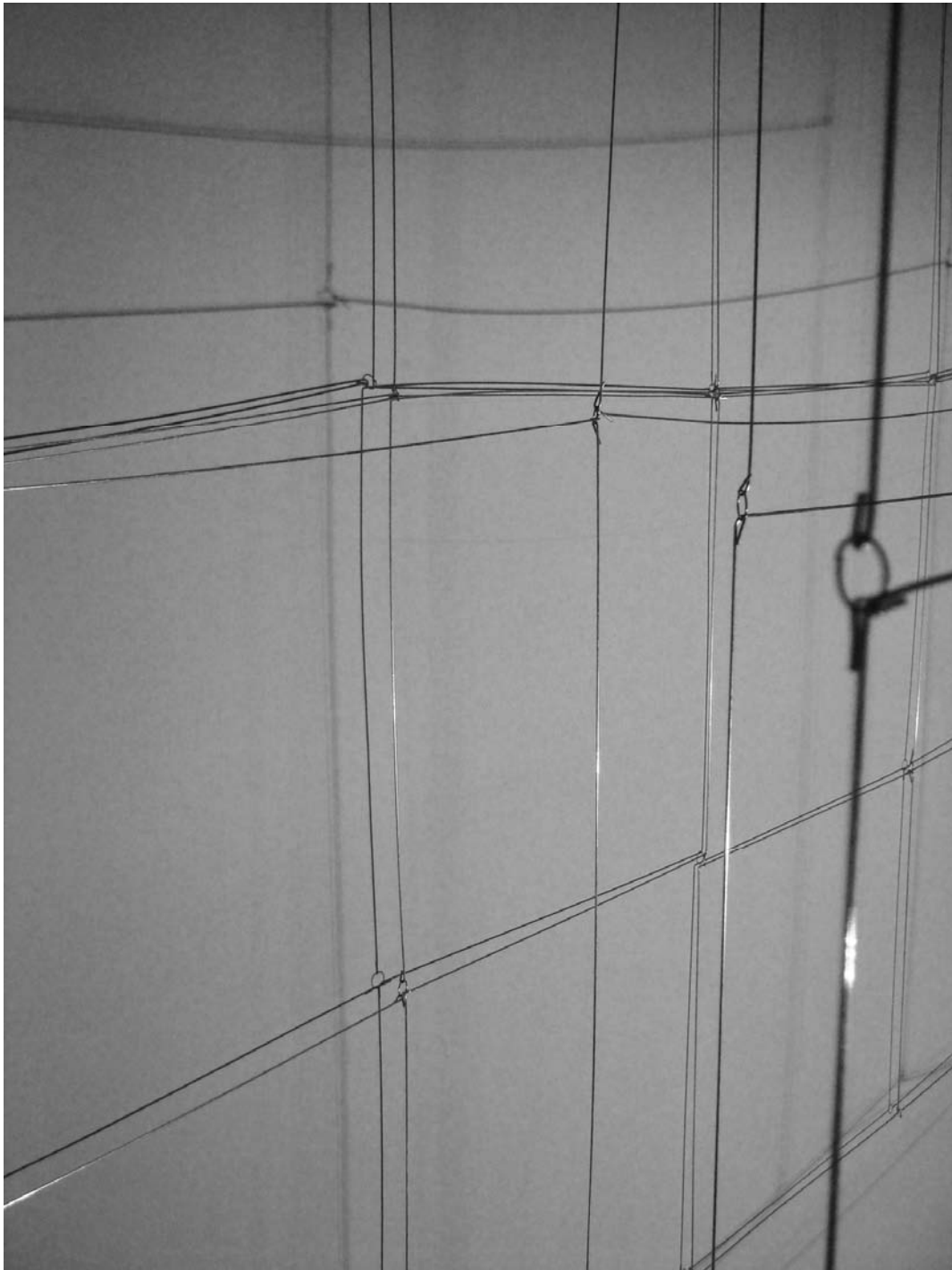
perspectivas é o que venho buscando através desse processo criativo. O espaço se enche de malhas e redes, os contornos das tramas crescem, expandem-se. O olhar as transpassa, por entre elas circula; formam-se grades que dançam no ar.

5. IMAGENS DO TRABALHO



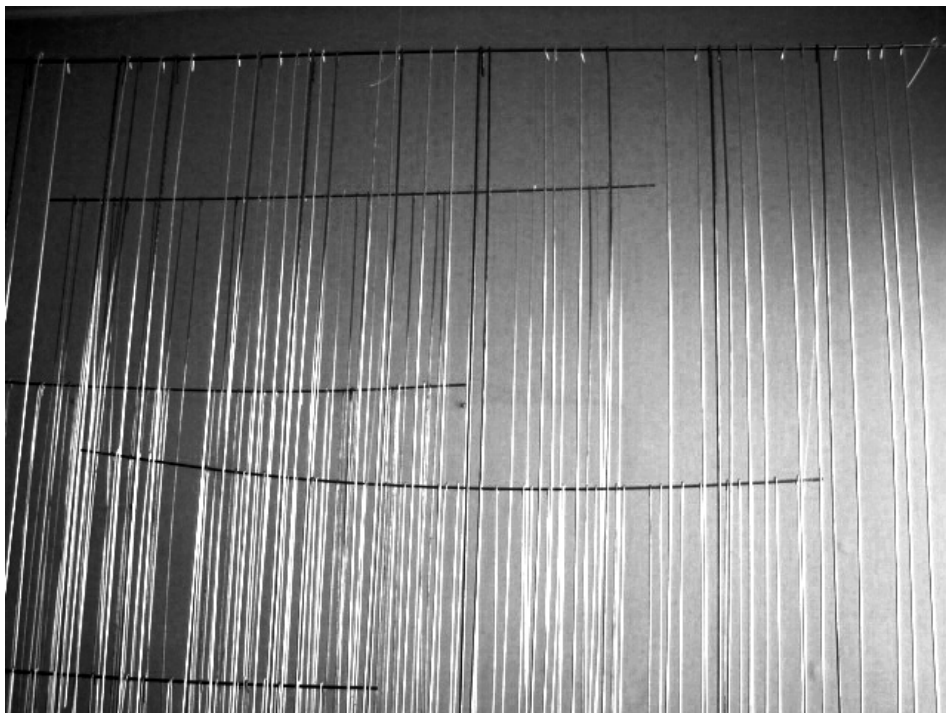
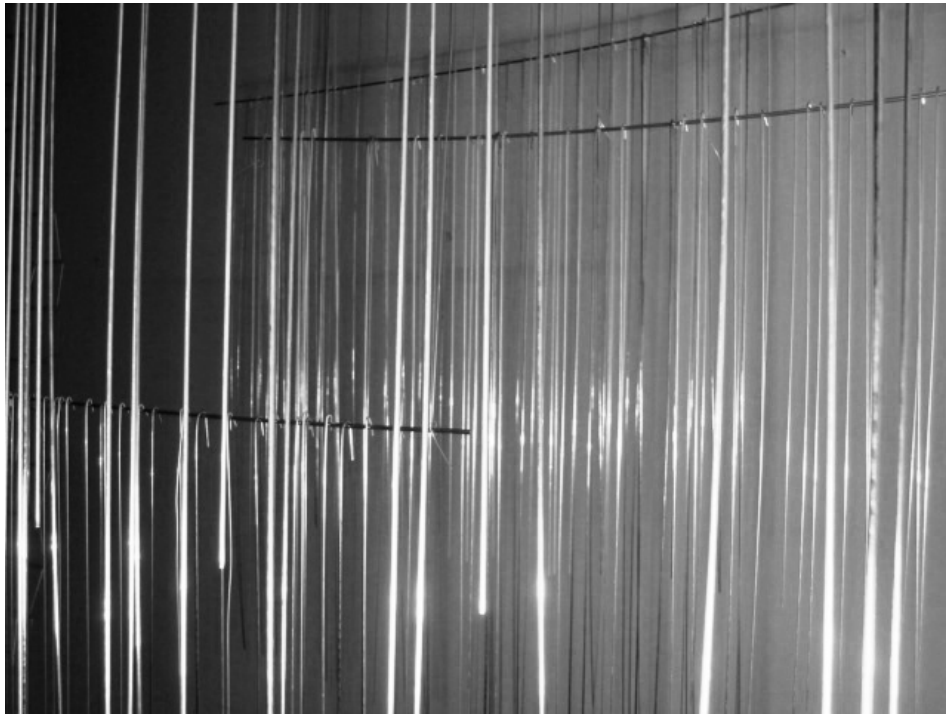
Linhas no Espaço I, 2010.

Varetas de solda de alumínio, elos e fios de nylon. 2,70x 1,80x1 m.



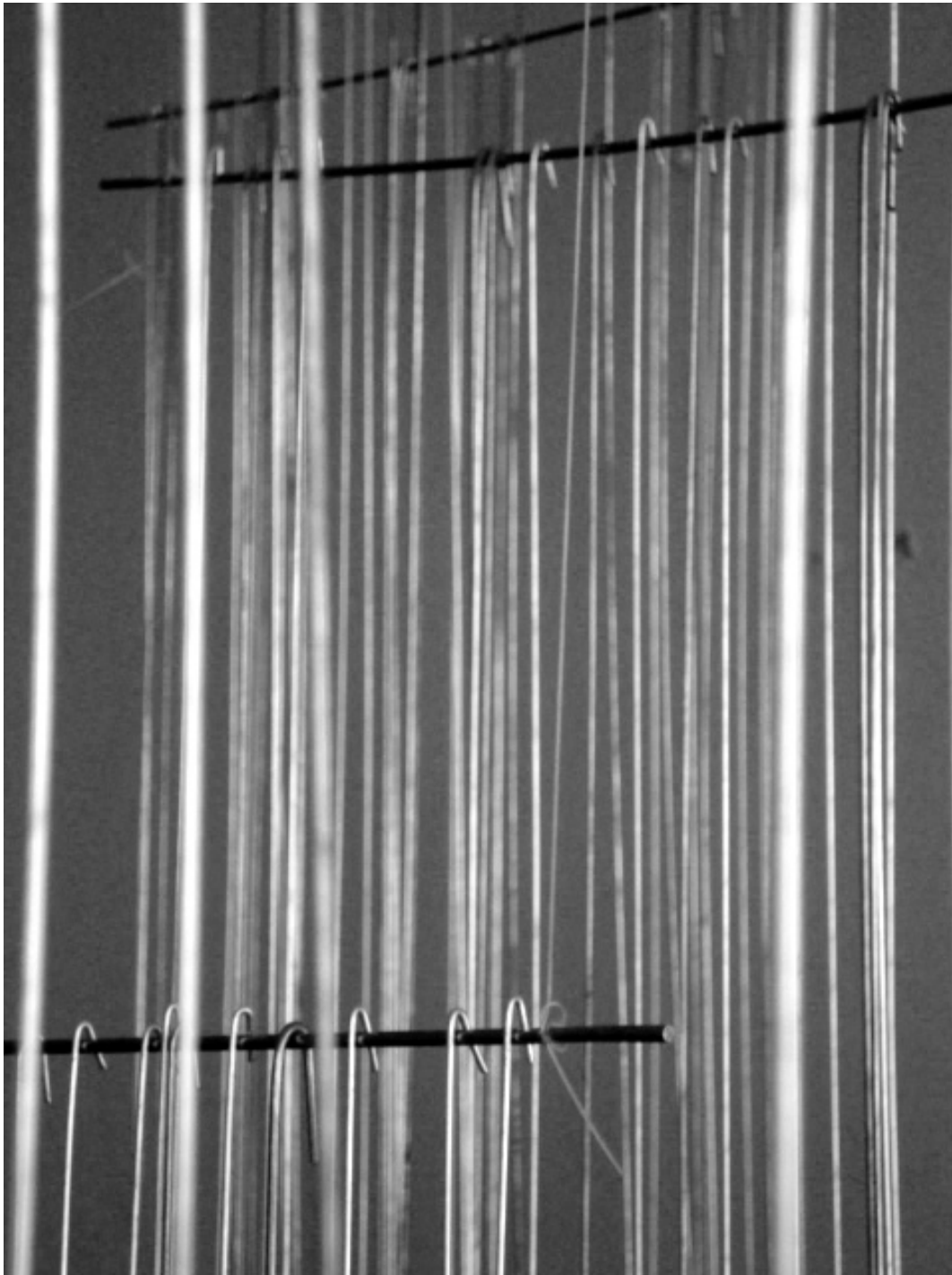
Linhas no Espaço I, 2010.

Varetas de solda de alumínio, elos e fios de nylon. 2,70x 1,80x1m.



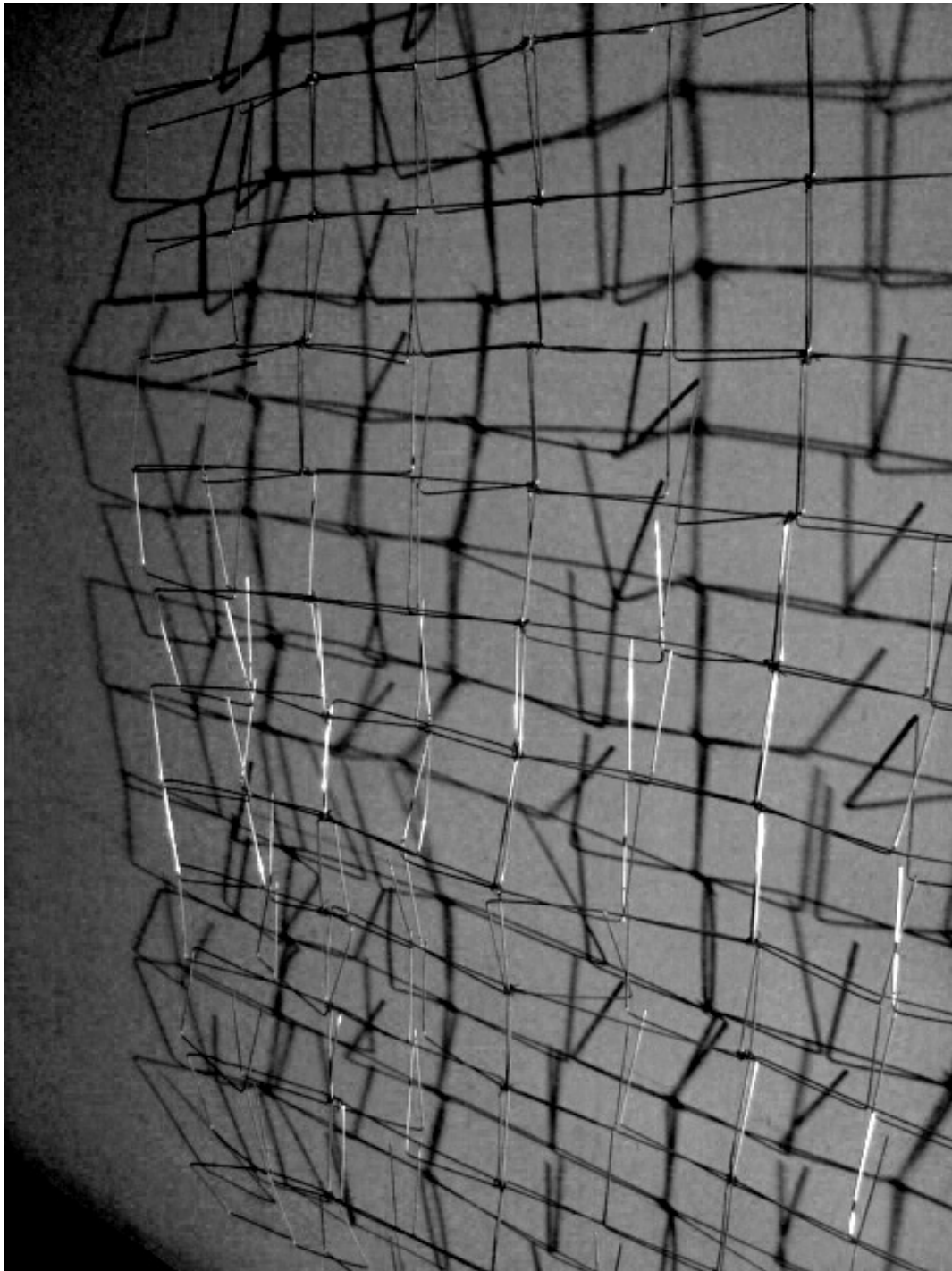
Linhas no Espaço II, 2010.

Varetas de solda de alumínio, ferro, latão e inox, e fios de nylon.



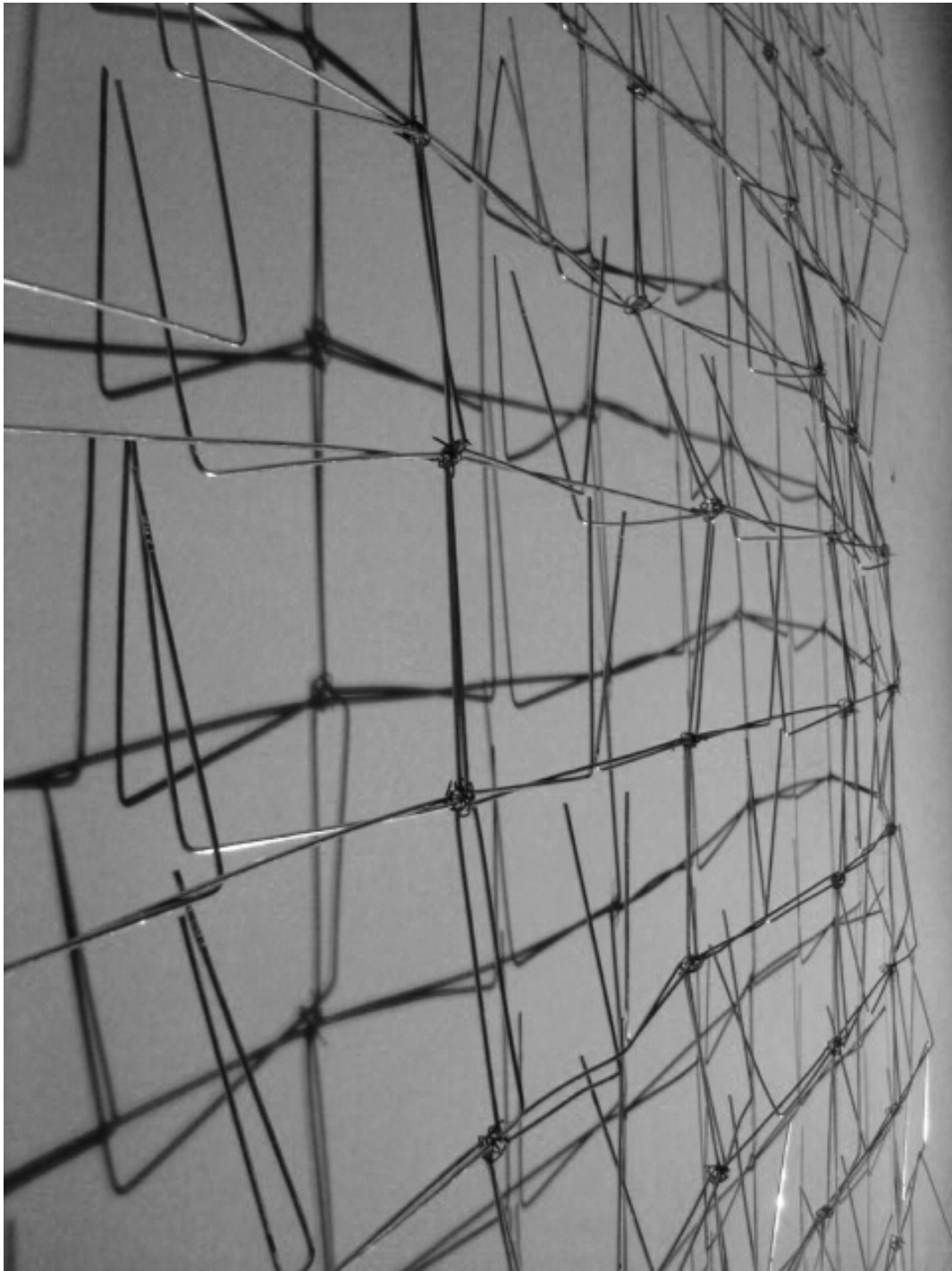
Linhas no Espaço II, 2010.

Varetas de solda de alumínio, ferro, latão e inox, e fios de nylon.



Linhas no Espaço III, 2010.

Varetas de solda de alumínio e arame. 1,84x1,15m.



Linhas no Espaço III, 2010.

Varetas de solda de alumínio e arame. 1,84x1,15m.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *“Escritos de Artistas: Anos 60/70”*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 461 p.
- “Soto: a construção da imaterialidade”*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. 168 p.: il.
- FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 470 p. : il.
- RAMÍREZ, Mari Carmen; PAPANIKOLAS, Theresa. *“Questioning the Line: Gego in Context”*. Houston: International Center for the Arts of the Américas, 2003. 187 p. il.
- POESTER, Teresa Souza. *“Les frontières du paysage: fenêtres et grilles”*. Tese (doutorado) - Université de Paris I - Sorbone. UFR D'Arts Plastiques et Sciences de L'Art. Paris, 2002. 300 p. : il.
- CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *“Grupo Ruptura: revisitando a exposição inaugural”*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 79p.: il.
- AMARAL, Aracy (Org.). *“Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner”*. São Paulo: DBA Artes; Melhoramentos, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *“L'originalité de L'avant Garde et autres mythes modernistes” – “Grilles”*. França, 1993.
- ZANINI, Walter. *“História Geral da Arte no Brasil”*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- CARADENTE, Giovanni. *“Calder: mobiles and stables”*. Nova York: The New American Library, 1968. 24, 32 p.: il.

Sites:

“Calder”: www.calder.org

“León Ferrari”: www.leonferrari.com.ar

“Gego: Anudamientos”. Vídeo-animação da obra de Gego:

http://www.youtube.com/watch?v=vXl_KhBqdYU